


ОЧЕРКИ О РЕАЛЬНОСТИ
ПРОФЕССИИ
АРХИТЕКТОР-ДИЗАЙНЕР

ИМЕНА, СУНДУК, АНАЛИЗ

Александр Ермолаев

Московский Архитектурный институт – Государственная Академия
кафедра дизайна архитектурной среды

Ермолаев Александр Евгеньевич
кандидат искусствоведения

 библиотека
дизайна
архитектурной
среды

Допущено Учебно-методическим объединением
по специальности «Дизайн архитектурной среды»
в качестве учебного пособия для студентов
архитектурных и дизайнерских специальностей

Москва
Издательство «Архитектура-С»
2004

Moscow
Publishing house «Architecture-S»
2004

Yermolaev Alexander
candidat of Art history

ESSAYS ON THE PROFESSION OF ARCHITECT-DESIGNER IN PRACTICE

personalities, opinions, analyses

Moscow
Publishing house «Architecture-S»
2004

Ермолаев Александр Павлович

кандидат искусствоведения

ОЧЕРКИ О РЕАЛЬНОСТИ ПРОФЕССИИ АРХИТЕКТОР-ДИЗАЙНЕР

ИМЕНА, СУЩЕСТВИЯ, АНАЛИЗЫ

Задача этой работы не в том, чтобы ответить на очевидные вопросы, а в том, чтобы пробудить интерес к профессии, создать почву для рождения чуждых вопросов, дать пищу для размышлений, подготовить основание для появления собственных критических оценок, мыслей, проектных идей.

Предметом Допущено Учебно-методическим объединением в которой мы живем, создается, конечно же, не только для архитекторов, дизайнеров по специальности «Дизайн архитектурной среды» кто называет себя «каналистом», но и теми, кто называет себя «дизайнером», в качестве учебного пособия для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей архитектурных и дизайнерских специальностей колледжей, вузов, факультетов культуры и других станковых жанрах – художнички. Их работы часто будет идея проектировщиков, активно влияя на процесс формирования среды. Поэтому в этой учебной пособии немало места выделено суждения художников о среде существования и мнения критиков о предметно-пространственных реализациях.

Предлагаемая книга звучит голосами людей, работающих в интересующей нас сфере дизайна среды человеческого существования. Голос автора звучит в основном в согласии с ними, связывая там, где это необходимо, отдельные суждения и коллегтируя некоторые из них по мере необходимости. Вник в заключительном разделе автор позволил себе высказать собственные суждения об основных чертах архитектурно-дизайнерского мышления, об основных особенностях профессии.

8-8500-1400-2-11821

Москва

Издательство «Архитектура-С»

2004

8-8500-1400-2-11821

УДК 73/76
ББК 85.11
Е 74

Ермолаев Александр Александрович
candidate of Art history кандидат искусствоведения

MISSION OF ARCHITECTURE
RESEARCH CENTER
ARCHITECTURE

Архитектура

Учебное пособие по специальности «Архитектура»
для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей

Ермолаев А.П.

E74 Очерки о реальности профессии архитектор-дизайнер.: Учеб. пособие /
А.П. Ермолаев. — М.: «Архитектура-С», 2004. — 208 с.: ил.

ISBN 5-9647-0026-8

Цель издания — дать студенту представления о современных проблемах профессии архитектора-дизайнера, познакомить с тем, что думают о своем деле те, кто создает окружающую нас среду, и те, кто об этом деле размышляет.

ISBN 5-9647-0026-8

ББК 85.11

© А.П. Ермолаев, 2004
© Архитектура-С, 2004

ПРЕДИСЛОВИЕ

Задача этой работы не в том, чтобы ответить на очевидные вопросы, а в том, чтобы пробудить интерес к профессии, создать почву для рождения непростых вопросов, дать пищу для размышлений, подготовить основание для появления собственных нетривиальных ощущений, мыслей, проектных идей.

Предметно-пространственное окружение, в котором мы живем, создается, конечно же, не только усилиями архитекторов, дизайнеров, технологов, конструкторов, экономистов, но и теми, кто незаметно, за кадром, воплощает свои мысли в графических композициях, живописных холстах, скульптуре и других станковых жанрах – художниками. Их работы часто будят идеи проектировщиков, активно влияя на процесс формирования среды. Поэтому в этом учебном пособии немало места выделено суждениям художников о среде существования и мнениям критиков о предметно-пространственных реализациях.

Предлагаемая книга звучит голосами людей, работающих в интересующей нас сфере дизайна среды человеческого существования, голос автора звучит в основном в согласии с ними, связывая там, где это необходимо, отдельные суждения и комментируя некоторые из них по мере необходимости. лишь в заключительном разделе автор позволил себе высказать собственные суждения об основных чертах архитектурно-дизайнерского мышления, об основных характеристиках архитектурно-дизайнерской профессии.

1987 г.
11.05.87
№ 1

ВВЕДЕНИЕ

Задания этой работы не в том, чтобы ответить на очевидные вопросы, а в том, чтобы предложить материал для размышлений. Мы предлагаем вам ознакомиться с основными проблемами, стоящими перед нами в настоящее время, и попытаться найти пути их решения.

Предметно-образовательное окружение, в котором мы живем, создается, конечно же, не только усилиями архитекторов, дизайнеров, технологов, конструкторов, экономистов, но и теми, кто незаметно, за кадром, воплощает свои мысли в графических, компьютерных, живописных формах, скульптуре и других станковых жанрах - художниках. Их работа часто бывает непростой. По-настоящему активной она может быть только тогда, когда человек в этот период своей жизни не только выдвигает идеи, но и активно участвует в их реализации. Именно поэтому мы считаем, что в настоящее время особенно важно уделять внимание созданию предметно-образовательного окружения, в котором мы живем.

Предлагаемая книга звучит голосом людей, работающих в сфере образования, в сфере дизайна, в сфере архитектуры, в сфере искусства. Голос этот звучит в основном в содружестве с книгой, с журналом, с газетой, где это необходимо, отдельные выступления и выступления. Мы знаем, что для нас по мере необходимости, книга в значительной степени является одним из основных средств существования. Мы считаем, что в настоящее время особенно важно уделять внимание созданию предметно-образовательного окружения, в котором мы живем.

WORKSHOPS



Скандинавский музей в Осло (1970-е гг.)

Возникновение архитектурной школы в Скандинавии связано с деятельностью архитекторов, которые в 1930-е годы начали работать в Швеции. Они привнесли в скандинавскую архитектуру идеи функционализма, рационализма и демократичности. В 1930-е годы в Швеции возникло движение «Функционализм», которое ставило своей задачей создание архитектуры, отвечающей потребностям современного общества. В 1930-е годы в Швеции возникло движение «Функционализм», которое ставило своей задачей создание архитектуры, отвечающей потребностям современного общества.

Первоначально скандинавская архитектура была ориентирована на создание функциональной и демократичной архитектуры. В 1930-е годы в Швеции возникло движение «Функционализм», которое ставило своей задачей создание архитектуры, отвечающей потребностям современного общества. В 1930-е годы в Швеции возникло движение «Функционализм», которое ставило своей задачей создание архитектуры, отвечающей потребностям современного общества.

МАСТЕРСКИЕ

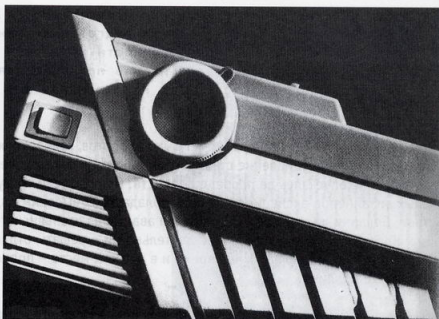
В 1930-е годы в Швеции возникло движение «Функционализм», которое ставило своей задачей создание архитектуры, отвечающей потребностям современного общества. В 1930-е годы в Швеции возникло движение «Функционализм», которое ставило своей задачей создание архитектуры, отвечающей потребностям современного общества.

Заглянем в мастерские дизайнеров, архитекторов, художников. Наш выбор неслучаен, он пал на тех, кто наверняка заставит нас задуматься, остановиться, пересмотреть свои представления или начать, наконец, формировать их... Это люди, творчество которых оказало заметное влияние на формирование художественной культуры XX века и продолжает оказывать свое влияние и сегодня. «Список» их, конечно же, не полон, но читатель, разумеется, в состоянии самостоятельно расширить их круг, развивая свои представления о профессиональной реальности.

Начнем издалека, но не случайно с «мастерской» итальянского дизайнера. Итальянцы в течение нескольких последних десятилетий своей художественной апассионарностью раздвигали границы профессии, «задавая тон» происходящему в искусстве дизайна.

МАРИО БЕЛЛИНИ (1935 г.р.). Его вклад в дизайн отмечен многочисленными премиями и наградами, наиболее почетная из которых — премия ассоциации дизайнеров Италии (АДИ) «Золотой циркуль», которая присуждалась ему в 1962, 1964, 1970, 1979, 1981, 1984 годах. Двенадцать лучших работ Беллини вошли в постоянную экспозицию Музея Современного искусства в Нью-Йорке. Многие годы он являлся редактором журнала «Домус», продолжающего и сегодня быть одним из замечательных изданий по актуальным дизайну, архитектуре и искусству.

Итак, оглянемся на итальянский дизайн. Вот что писал о Беллини и об основных чертах развития итальянского дизайна его знаток Юрий Шатин в журнале «Техническая эстетика», № 7, 1988.



М. Беллини. Электронная пишущая машинка ETR 55 (деталь).
Фирма «Оливетти», 1987

«Итальянская школа дизайна складывалась непросто, ее путь бывал и многотруден, и извилист. Поначалу итальянский дизайн даже смущал своей непонятностью и тягой к парадоксальным решениям. Расцвет дизайна в этой стране объясняется довольно просто: сама культурная атмосфера Италии с ее многовековыми художественными традициями в сочетании с бурным экономическим развитием в первые десять послевоенных лет послужила естественной питательной средой, взрастившей первоклассных дизайнеров. В эти годы их ряды пополнились большой группой талантливых архитекторов, сумевших применить методы архитектурного проектирования к «мелкомасштабным» объектам дизайна.

Первоначально перенос архитектурной методики в дизайн привел к геометризации вещей, поверхности и объемы которых проектировались в видимой связи с плоскостями и объемами зданий. Так возникли рационалистические, подобные друг другу системы архитектурных, мебельных, приборных форм, которые некоторое время были и прогрессивными, и содержательными. Однако к началу 60-х годов радикальный рационализм уже стал тормозить естественную эволюцию итальянского дизайна; в противовес ему выдвигались требования развивать образную выразительность вещей, изучать и использовать национальные традиции, учитывать местные условия и индивидуальные потребности человека.

Именно в это время молодой архитектор Марио Беллини впервые попытался обратиться к «смежной» профессии. Получив диплом архитектора, он работал в крупном универсальном магазине в своем родном городе. При магазине был собственный отдел модернизации, где проектировались новые образцы товаров для сбыта через свою небольшую сеть мелких торговых предприятий. Беллини предложил проекты нескольких светильников, мебельного гарнитура. Опыт был настолько успешен, что уже через год Беллини стал руководителем отдела модернизации, еще не имея соответствующей подготовки в профессии дизайнера. В течение короткого времени он сумел накопить необходимые знания, научился понимать механизм рынка. Беллини до сих пор считает, что именно на этой работе он приобрел профессиональный опыт дизайнера.

Здесь уместно отметить то, как естественно М. Беллини пришел в дизайн, ибо профессиональная подготовка архитектора обычно дает широкие творческие возможности. И второе – серьезный профессиональный опыт дает именно практическая работа. Мысль почти тривиальная, но далеко не очевидная для формирующегося сознания.

«В биографии Беллини-дизайнера нет крутых поворотов, головокружительных взлетов и падений. Его путь на удивление стабилен, он идет от успеха к успеху, не бросаясь в крайности и не опускаясь до посредственности. Практически сразу заняв место в ряду смелых дизайнеров-экспериментаторов, обладающих высоким индивидуальным мастерством, Беллини долгое время не покидал авангарда итальянского (да и мирового) дизайна. Классическая формула любой деятельности – решать, отдавая все свое умение, самую нужную задачу в нужное время и в нужном месте – полностью подходит к деятельности Беллини.

Работы Беллини, знаменовавшие собой утверждение скульптурно-функционального дизайна, называли «откровением 60-х годов». К концу 70-х годов итальянский дизайн снова стал «геометрическим» и строгим. Чуткий к новым стилевым веяниям, Беллини и здесь сумел в совершенно новом ключе добиться выдающихся результатов. Он признает, что в последние годы многому научился у стиля «Мемфис», с автором которого – Э. Соттсассом – его связывает давняя творческая дружба. Он убежден, что необходимо постоянно оживлять и обновлять язык дизайна, но нельзя терять при этом чувство меры и времени и уходить от решения насущных проблем современности.

Если бы М. Беллини ограничил круг своих интересов исключительно конторской и вычислительной техникой, вообще технически сложными изделиями, он и тогда вписал бы своим творчеством ярчайшую страницу в историю мирового дизайна. Но тогда он не был бы итальянским дизайнером. Ибо он сам говорил, что итальянский дизайн – это дизайн предметов, дизайн жилища, среды, постоянно окружающей человека.

В 1967 году Беллини спроектировал модели кресла и дивана САВ. Оставив давно устоявшуюся морфологию без изменений, дизайнер попытался воплотить в найденных образах «продолжения человеческого тела». Кресло и диван имеют «скелет» из стальных трубок, «кожный покров», сшитый из натуральной кожи и крепящийся к каркасу застежкой-молнией.

Беллини постоянно настаивает на необходимости радикальных изменений в принципах и установках дизайна. Распространенный взгляд на дизайн как на разработку элементов «оборудования» окружающей среды, тиражируемых индустриальными методами, способствует постоянному нарастанию отчуждения предметного мира от человека. Беллини убежден, что противостоять процессу отчуждения способен только переход к органическому проектированию сначала отдельных зон (городских улиц, жилища, мест труда и отдыха), а затем и всей окружающей среды с учетом специфики конкретных типов поведения и социальных потребностей. Он рассматривает дизайн-проектирование как совокупность различных аспектов единой темы проектирования – «обитаемой» среды в широком смысле слова. Что же касается той час-



Э. Соттасс. Пишущая машинка «Валентина», 1969

ти предметно-пространственной среды, которая непосредственно сопряжена с «культурой обитания», то Беллини уверен в принципиальной невозможности ее всеохватной индустриализации в силу культурно-семантической специфики категории обитания. Он высказывает мысль, что пределы индустриализации этой сферы в целом достигнуты, и это ставит перед дизайнерами задачу: преодолеть технические установки и возродить во многом утраченные традиции доиндустриальной проектной культуры.

М. Беллини преподавал в итальянских университетах и зарубежных учебных заведениях. В 1983 году была открыта Академия Домус – самое итальянское из дизайнерских учебных заведений. По мысли организаторов, академия призвана содействовать творческому освоению глубоких перемен, происходящих в идеологии дизайна. Установки академии во многом перекликаются с концепцией непрерывного развития и саморазвития творческих потенций личности взамен традиционной концепции обучения уже известным знаниям, навыкам и умениям. На основе этой концепции Беллини строит свой курс «Новые модели жилой среды» в академии. Курс строится на том принципе, что жилище – результат многоплановой деятельности, включающей в себя архитектуру, дизайн интерьера и дизайн изделий. Жилая среда непрерывно обновляется. Человек должен иметь возможность сам проектировать и реконструировать свое жилище по мере изменения бытовых ситуаций, а то и просто по прихоти. Дом по своей сути – диалектическое явление, в котором постоянно сталкиваются типовые модели, разработанные специалистами, и новые модели, обусловленные изменениями материального, социального и культурного статуса личности. Беллини ставит перед собой и учащимися цель – исследовать и обобщить это диалектическое явление, чтобы предложить индивидуализированные модели образа жизни и новые модели жилой среды, соответствующие друг другу».

Фигура и характер деятельности М. Беллини характерны для складывающегося сегодня образа дизайнера. На место представлений о нем как о бизнесмене и прагматике приходит понимание того, что дизайнер – это прежде всего талантливый художник и одновременно литератор, педагог, относящийся к ра-

боте как к призванию и смыслу жизни, оказывающий нередко огромное влияние на образ мыслей и жизни современников. Так, еще в 1934 году музей «Метрополитен» в Нью-Йорке показывал в качестве экспоната модель интерьера студии Раймонда Лоуи в натуральную величину. Посетители рассматривали мебель из металлических трубок, футуристические проекты на стенах. Журнал «Лайф» в 1976 году среди 100 событий и явлений, определивших «лицо Америки», поставил творчество Р. Лоуи на 87-е место.

Умение выражать свои мысли на бумаге словами не менее важно, чем умение рисовать, поэтому пространство дизайнера наполнено афоризмами, рожденными дизайнерами:

«Прогресс – это мобильность» (Б. Фуллер);

«Самая лучшая машина – та, что построена вокруг человека» (Г. Дрейфус);

«Форма изделия должна быть прогрессивной, но приемлемой в данный момент» (Р. Лоуи);

«Визуально неграмотный человек – проблема» (Д. Нельсон);

«Дизайн – это план группировки элементов для достижения определенной цели» (Ч. Имз);

В умении выражать свои мысли архитекторы не уступают коллегам-дизайнерам.

Одним из великих мыслителей в архитектуре является ЛУИС

КАНА. Пользуясь книгой издательства «Искусство» («Мастера архитектуры об архитектуре». – М., 1970), заглянем в мастерскую Л. Кана, родившегося в 1901 году в Эстонии.

В 6 лет он вместе с родителями переехал в США. В 1924 году закончил архитектурное отделение Школы изящных искусств Пенсильванского университета. Нашел себя после 47 лет в процессе преподавания в Йельском университете. Стал известен как архитектор в конце 1950-х годов. Творчество Кана, архитектора-философа, утверждает вечные ценности и заслуживает глубокого изучения.

Он говорит:

«Природа нужна нам, но она в нас не нуждается».

«Солнце – великий живописец. Красный цвет солнца дает зеленую тень, синий – желтую. В некоторых странах это так ясно чувствуешь! Если покрасите дом, то засвидетельствуете лишь свое доверие маляру, который его покрасит. Я верю в силу живописи солнца. Но если вам нравится красить – почему нет?»

«Наука должна служить искусству, так как она находит то, что существует, в то время как искусство создает то, чего не было до него».



Л. Кан, Институт биологии им. Солка, 1965

1. 1965. Институт биологии им. Солка, 1965

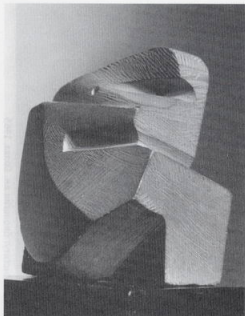
«Архитектура – разумный способ организации пространства. Она должна быть создана так, чтобы конструкция и пространство проявлялись в ней самой. Выбор конструкции должен учитывать организацию света. Структура обслуживаемых помещений должна дополнить структуру обслуживаемых. Одна – грубая, брутальная, другая – ажурная, полная света».

«Даже пространство, задуманное темным, должно впускать через какое-нибудь скрытое отверстие как раз столько света, чтобы дать нам почувствовать, насколько оно действительно темное».

«Что такое архитектурное пространство? Я считаю, что это пространство, дающее ясное представление о том, как оно создано. В пространстве, соответствующем такому пониманию, должны быть видны колонны, стены (все, что несет) и окна, двери, балконы, карнизы. Таким должно быть архитектурное пространство. В нем видна система освещения. Без естественного света это не архитектурное пространство. Естественный свет дает ощущение времени года, состояния воздуха, чего совершенно не дает искусственный свет... Качества естественного освещения определяют архитектурные свойства пространства. В темноте этого пространства нет.

Создавать пространства – значит создавать и свет. Если свет разрушен, то разрушен и ритм, и музыка, а она в архитектуре бесконечно важна. Каждое пространство должно быть определено. Отсюда пространства внешние и внутренние, отсюда ощущение пространства. Образуется определенная иерархия пространств. Не просто одно должно быть больше, а другое меньше. Это тоже важно, но гораздо важнее обладать внутренним видением всей структуры, тогда только можно что-то делать. Точно так же музыкант имеет внутренне «видение» музыки, позволяющее сочинять и играть отдельные произведения».

«Я испытываю сплав различных чувств. Слышать звук – это значит видеть наполненное им пространство. Пространство имеет свою тональность, и я воображаю, как я создаю композицию высокого, сводчатого или покрытого куполом пространства, придавая ему характер звука, перемежающегося стоном пространства – узкого и высокого, льющего



Г. Мур. Изваяние, 1934
Г. Мур. Полулежащая фигура, 1960

серебром свет в темноту. Архитектурные пространства, озаренные светом, вызывают во мне желание написать нечто вроде музыки».

«Я убежден, что всякое крупное здание должно начинаться с того, что не поддается измерению, должно в процессе проектирования пройти сквозь измеряемые средства и стать в конечном итоге вновь неизмеримым».

Мы видим, как сквозь логику проектировщика прорывается осязаемая, но не выговариваемая тайна. Тайна, за которой скрываются мотивы, стимулы, смысл, природа того, что заставляет творца осуществлять каторжный труд работы с материалом, с формой, с пространством.

Ближе всего к этой тайне находятся так называемые чистые художники, станковисты, работающие не по призыву заказчика, а по велению свыше.

Один из таких художников – скульптор ГЕНРИ МУР. Седьмой ребенок из восьми, он родился в 1898 году в Англии. Отец – шахтер, Г. Мур учился в Королевском колледже искусств в Лондоне после службы в армии в Первую мировую войну. Там же преподавал. При жизни признан во всем мире Великим. Женат на русской.

Вот его прямая речь, если верить журналу «Англия», №19, 54:

«В молодости, переезжая из Йоркшира в Лондон, в Королевский колледж искусств, я увидел Стоунхендж, он поразил меня и поражает до сих пор своей монументальной мощью».

«Восприятие формы у каждого связано также с восприятием секса. Наполненность формы, ее упругость – все это связано с сексом. И притом безотчетно, над этим не надо ломать голову».



Д. Моранди. Мастерская, 1964

«Человек, который способен понимать скульптуру, должен научиться чувствовать форму как таковую, а не рассказ или напоминание о чем-то. Например, он должен рассматривать яйцо как простое и цельное твердое тело, независимо от того, что оно идет в пищу, или от более возвышенной идеи, что оно превратится в птицу. То же самое и в отношении таких твердых тел, как раковина, орех, слива, груша, головастик, гриб, горная вершина, боб, морковь, ствол дерева, птица, бутон, жаворонок, божья коровка, камышинка, кость».

«Я обнаружил, что теперь могу рисовать просто ради самого рисования, а не ради того, чтобы в конце концов использовать это в скульптуре, как то было раньше».

«Сейчас мне хочется создать скульптуру, в которой ни один рисунок не мог бы передать, что она такое, потребовалось бы 30–40 рисунков: сверху, снизу, сбоку, со всех сторон. Мне хочется создать скульптуру, которую нельзя нарисовать».

«Великое искусство несовершенно. Совершенное искусство не трогает меня».

«Красота – понимание более глубокое, чем совершенство или изящество, привлекательность, очарование или прелесть. «Прекрасный» значит для меня гораздо больше».

«Быть художником – это по своему состоянию противоположно состоянию отчаяния. Быть художником – значит верить в жизнь».

«Мне хочется, чтобы искусство давало ощущение не только повседневной жизни. Если оно отражает лишь обычные настроения, то как бы оно ни было увлекательно и приятно, я думаю, оно не поможет нам вынести жизнь, которая, как все мы знаем, очень тяжела».

«Я всегда чувствую себя счастливее, когда занимаюсь ваением, чем когда занимаюсь лепкой. Для меня скульптура – это удаление лишнего, акт освобождения идеи от тюрьмы, в которую она заключена в цельном куске камня или дерева».

Г. Мур реализует в своем творчестве то, к чему стремятся проектировщики среды – создавая сложную, динамичную, жизненную, реальную структуру вносить малую лепту в вечные ценности. Его стремление «создавать скульптуру, которую нельзя нарисовать», заниматься удалением лишнего очень схоже с моделью проектирования, особенно актуальной сегодня.

Иной раз может казаться, что художники и проектировщики живут в различных мирах – одни существуют в потоке впечатлений, занимаясь отражением жизни, нередко очень своеобразным, порой малопонятным, – в то время как другие выстраивают рациональные структуры с целью внесения в жизнь дизайнерских корректив. На деле конфликт, отношения между разумом и чувствами есть почва постоянных смятений, переживаний, размышлений тех и других. Проектировщик, не владеющий инструментом организации равновесия между разумом и чувством, не имеет права приближаться к объекту проектирования.

То, как может решаться этот конфликт, показывает своим творчеством удивительный художник – итальянец **ДЖОРДЖО МОРАНДИ** (1890–1964).

Вот что пишет о нем в выставочном каталоге (М., 1973) Ламберто Витали:

«Моранди оставался верен найденной им правде, основанной на больших традициях, ибо Моранди считал своими учителями не только старых мастеров от Джотто до Пьеро делла Франческа, но также Сера и Сезанна. Все это подтверждало его постоянное равнодушие к повседневным сценам жизни, ко всему преходящему и меняющемуся, его отказ от изображения человеческой фигуры».

«Тот мир, который изображает Моранди, может показаться очень малым: это нечто вроде «путешествия по комнате». Он не только ограничивает себя натюрмортом и пейзажем, но и – что весьма типично – одним и тем же натюрмортом и пейзажем и одними и теми же вещами».

«Его картины почти всегда создавались за один сеанс, без переделок и неуверенности».

«Неизменность мотивов могла привести к некоторой монотонности, но у Моранди эта неизменность сопровождается всякий раз новым живописным решением. Поэтому можно было бы сказать, что история живописи Моранди – это история его живописного языка, столь разнообразного и менявшегося в течение его жизни. С 1920 года сцена, на которой являются его бутылки, коробки, вазы для цветов, розовые раковины, купается в свете, который соединяет все многообразие тональных отношений».



Д. Моранди. Натюрморт. Холст, масло, 25 × 25 см, 1963

«Искусство Моранди, заключающее в себе мир чувств, открытое в то же время и для наслаждения интеллектуальным началом, полное равновесия между разумом и чувством, будет говорить и далеко от тех мест, где оно родилось».

Художники, о которых здесь идет речь, заслуживают внимательного знакомства с их творчеством, тем более что в последнее время появилось немало монографий о художниках, каталогов их выставок, статей о них в изданиях по искусству, дизайну и архитектуре. Одним из открытий недавнего времени для большинства из нас явилась выставка ХАНСА АРПА (1886–1966). Познакомимся с ним с помощью исследователей его творчества через каталог Московской выставки 1990 года.

Хайнц Рунау, спонсор выставки.

«Человек тонкого ума, ироничный и смелый, он не терял детской непосредственности и открытости миру. Именно поэтому он стал одним из отцов дадаизма. Дадаизм был по-мальчишески дерзок и задирист в своих отношениях с традиционным искусством

и традиционным бытом. Через иронию и абсурд он выходил к новой чистоте. Неслучайно и сегодняшние художники многому учатся от уже вошедшего в традицию дадаизма».

Ирина Антонова, искусствовед.

«Он принадлежал к первому поколению мастеров-реформаторов, отказавшихся от изобразительного воспроизведения мира и обратившихся к не изведанным ранее путям в искусстве. Будучи одним из основателей дадаизма, провозгласившего свои принципы в 1916 году, и продолжая свои поиски в направлении сюрреализма, Арп создал свой вариант абстрактного искусства. Его отличительные черты: следование инстинкту природы, обращение к органическим первоэлементам жизни. Беспредметные формы обобщения рождаются в творчестве Арпа вне геометризованных схем, вне экспрессионистической спонтанности, а как преобразование и продолжение форм самой действительности, будь то облако, цветы или камни».

«Творчеству Арпа чуждо нигилистическое, разрушительное начало. Он, безусловно, художник гармонии, но воплощающейся не в застывшем равновесии совершенных частей, а в динамическом перетекании друг в друга. Поэтому в его скульптурных композициях, равно как в его гравюрах на дереве, цефуры между формами так же важны, как они сами. Поэзия пространства, воздуха и света – важнейшая составная часть искусства Арпа».

Р. Грюбель, искусствовед.

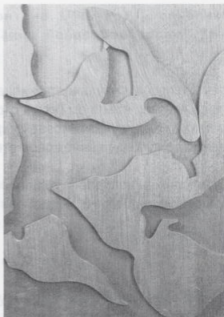
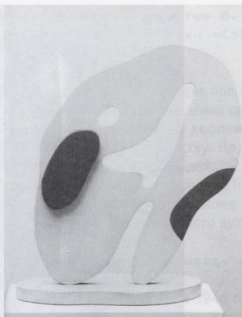
«...Свои ранние художественные опыты Арп связывает не с «абстрактным», а с «конкретным» искусством. В его основе лежит взгляд на произведение искусства как на вещь, обладающую внутренней ценностью, достоинства которой не выводятся ни из отображения заранее заданной, лежащей вне искусства действительности – как в реализме, ни из отображения в наглядных образах некоей абстрактной идеи – как в символизме: «У нас нет желания подражать природе, нет желания отображать – мы хотим изображать, как растения приносят свои плоды, а не отображать. Мы желаем изображать непосредственно, а не посредством чего-либо... Подобные работы – это построения из линий, поверхностей, форм, цветов, которые с помощью человека стремятся достичь бесконечного, вечного».

Ханс Арп, прямая речь.

«Дада» – основа всякого искусства. «Дада» является для внесмысла тем, что не означает без-смысла. «Дада» лишен смысла как сама природа. Дада выступает за природу и против «искусства». Дада непосредственен как природа и старается найти для каждой вещи ее неотъемлемое место. Дада морален как сама природа, дада выступает за безграничный смысл и за ограниченные средства».

Арп писал:

«Нескончаемое многообразие, с которым природа создает в поле различные виды цветов, или серия бесконечно разных сооружений, которые строит ребенок из одних и тех

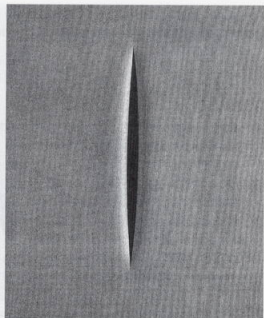


Х. Арп. Композиция. Красное дерево, 1926
Х. Арп. Композиция. Рельеф, дерево, 1965

же камешков, побудили меня сделать то же самое со словами. Я писал стихи с ограниченным количеством слов, которые выступали в различных констелляциях. Ограничение числа слов не означало обеднения стиха, с помощью упрощения выразительных средств выявлялось бесконечное богатство возможностей, гораздо отчетливее становились концепция и компоновка.

«Так же легко, как след зверя на снегу, искусство должно затериваться в природе, оно должно даже смешиваться с ней. Но это достигается не подражанием и копированием, а средствами как раз противоположными натуралистическому срисовыванию и копированию».

«В 1908–1910 годах я предпринял первые попытки освободиться от унаследованных форм искусства, от унаследованных предубеждений. Мучительное это было время. Я жил уединенно между Веггисом и Греппеном, в Швейцарии, у подножия горы Риги. Зимой я месяцами не видел человеческого лица. Я читал, рисовал и из окна своей небольшой комнаты любовался горами, покрытыми снегом. То, что меня там окружало, было абстрактным ландшафтом. Я располагал досугом для того, чтобы предаваться философии. В декабре 1915 года я повстречал в Цюрихе Софи Тойбер, которая к тому времени уже освободилась от традиционного искусства. В своих работах мы прежде всего избавились от всего рассчитанного на внешний эффект, от того, что считалось «хорошим вкусом». Все личностное мы воспринимали как надоевшее и бесполезное, поскольку оно возросло в окостеневшем, безжизненном мире. Мы искали новых материалов, над которыми не довлел бы груз традиций. Вместе и поодиночке мы ткали, вязали, писали красками, клеили геометрические статические картины. Итогом этого явились имперсональные, строгие конструкции из плоскостей и красок. Ни одно пятно, ни одна трещина, ни одна ниточка, ни одна неточность не должны были нарушать ясности нашей работы. При создании наших бумажных картин были даже отброшены ножницы, при помощи которых мы вначале вырезали эти работы, по той причине, что они слишком явно выдавали жизнь рук. В дальнейшем мы прибегли к машинке для резки бумаг. В этих совместных крупноформатных текстильных живописных и других композициях мы смиренно пытались приблизиться к чистому сиянию действительности. Позволю себе назвать эти работы «искусством тишины». Оно отворачивается от внешней



Л. Фонтана. Ожидание. Холст, 1967

стороны тишины и обращается к внутреннему бытию, к действительности. Из прямоугольников и квадратов мы воздвигли лучистые конструкции глубочайшей скорби и величайшей радости. Наши работы должны были упростить, преобразовать, сделать более красивым мир. Наше искусство нарушило однако безмятежность господ, которые в вычурных дурацких мастерских-стойлах денно и нощно услаждали себя лицемерием собственных полотен».

Небольшая остановка на творчестве Моранди и Арпа обнаруживает удивительно важные вещи. Оказывается, современный художник занят не отображением жизни, а созданием новой реальности, созданием структур, равных реальности, равных природе; происходит это в процессе рождения пластического решения.

Арп считал, что формы его рельефов рождаются в тот момент, когда он вырезает их из картона или дерева. Решение подсказывает материал, инструмент, ситуация, настроение. Одна и та же постановка Моранди инициировала появление десятков различных решений натюрморта. Арп, много размышляя о соотношении случайного и закономерного в искусстве, не мог признать законченными многие свои работы. Эта незавершенность и возможность превращений, перемен позволяет в статичных формах искусства ощутить движение времени.

Итальянец **ЛЮЧИО ФОНТАНА** (1899-1968) родился в Аргентине, искусству учился в Художественной академии в Милане в 1928-1930 годах. Важную роль в его жизни и творчестве сыграло знакомство в 1937 году с В. Вазарели, Х. Миро, В. Тцара в Париже. После 1947 года Л. Фонтана организовал множество пространственно-световых пластических акций, участвовал в международных выставках современного искусства «Документа» в Касселе в Германии.

Фрагмент «Белого манифеста» П. Фонтана 1946 года, опубликованный в каталоге выставки «Собрание Ленца Шенберга», Мюнхен, 1989:

«Для нас, людей нынешнего века, живущих под знаком материализма, возврат к извечным формам и бесконечное воспроизведение одного и того же опыта потеряли всякое значение. Минувя в своем развитии фазу деформации известных форм, художники постепенно пришли к абстрактному искусству. Но и это положение вещей уже более не отвечает потребностям современных людей.

Необходимо изменение содержания и формы. Необходимо преодоление живописи, скульптуры, поэзии и музыки. Нам нужно более универсальное, всеобъемлющее искусство, которое отвечает потребностям нового духа».

Удо Кальтерман, искусствовед, о П. Фонтана.

«Белый манифест» Фонтана появился в 1946 году в Аргентине. В нем художник сформулировал свой взгляд на искусство в век пространства и времени, взгляд, который отнюдь не следовало понимать как простую иллюстрацию пространственной технологии или пересказ научных открытий. Фонтана понимал пространство как среду и средство, позволяющее привести различные искусства к новому единству. Он отчетливо выразил это в своем «Белом манифесте». «Существование, природа и материя образуют полное единство, которое разворачивается во времени и пространстве».

«Время и пространство служили для Фонтана решающими и определяющими моментами. В обоих случаях он исходил из природы, которая, однако, была для него не материалом для простого копирования предметных образов, но движущейся материей – тем, чем природа представлялась с точки зрения современной науки. В духе определений Хайдеггера (в его книге «Бытие и время») природа в понимании Фонтана представляет собой манифестацию времени и пространства – в непрерывном изменении».

«Как и Хайдеггер, Фонтана мыслит время и пространство вне границ, отделяющих прошлое от настоящего, настоящее от будущего. Оба, философ и художник, – предлагают принципиально новое понимание и представление действительности в самом широком смысле этого слова. С точки зрения Хайдеггера, искусство – это разоблачение истины, причем истина не есть нечто статичное, раз навсегда данное и окончательное, но представляет собой событие, процесс, который раскрывает и делает явным то, что доселе вело скрытое, как бы секретное существование». «Только благодаря взаимодействию художественного произведения и зрителя существует новая, замкнутая в себе цельность, отторгшаяся от того, что в противном случае не было бы совершенным в самом себе. Эта «цельность» носит динамический характер. Речь идет не столько о произведении, сколько о процессе – не об объекте, а скорее об акции».

Подобные суждения обнаруживают философски очевидную, но скрытую от проектировщика истину: жизнь, природа, находясь в движении, непрерывны; современное искусство своей бесконечно многообразной практикой открывает эту истину; ди-



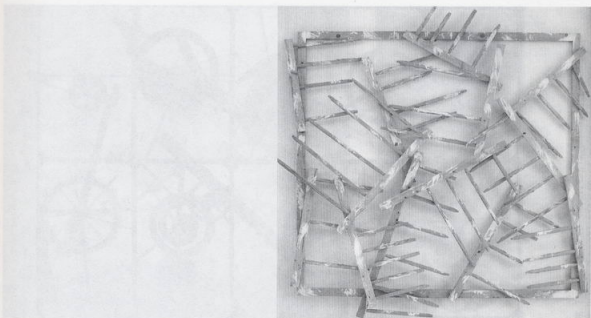
Г. Юнкер. Стул II. Дерево, гвозди, 1963

зайн архитектурной среды является частью этого искусства – поэтому архитектор-дизайнер должен учиться жить в мире, не имеющем осязаемых границ, вечных ценностей, окостеневших форм, жить, формируя подвижное сознание, непредубежденное восприятие, открытую чувствительность.

Немец ГЮНТЕР ЮККЕР, художник, известный своими композициями из гвоздей, крупнейший мастер современного нефигуративного искусства. Творчество Юккера протекает главным образом в выставочной среде, многие работы выполнены непосредственно в выставочных залах, в процессе осуществляемых им акций, хеппенингов, инсталляций – актуальных в последние десятилетия пространственных, деятельностных с участием публики форм художественного творчества. Интересно, что художник, родившийся в 1930 году, закончивший в 1958 году учиться в Академии художеств Дюссельдорфа, за тридцать лет, с 1958 года организовал более 140 персональных экспозиций-акций, участвовал более чем в 400 выставках.

Вот что пишет о Г. Юккере Р. Гассен в статье «Незримо-видимое сделать видимым наяву» каталога выставки в Москве, прошедшей осенью 1988 года.

«Описание работ Гюнтера Юккера периода 80-х годов может быть в конечном счете лишь попыткой приблизиться к его творчеству. При внимательном рассмотрении этого чрезвычайно сложного, многосоставного и вместе с тем сжатого периода вами завладеет поначалу безъязыкость – такое же отсутствие языка, какое сам художник пытается преодолеть средствами изобразительной поэтики. Он освободился от алфавитного мышления, говорит он, и сумел благодаря этому найти собственные формы выражения. Такой возможности, разумеется, нет у автора настоящего очерка: для него язык – единственное адекватное средство коммуникации, и един-



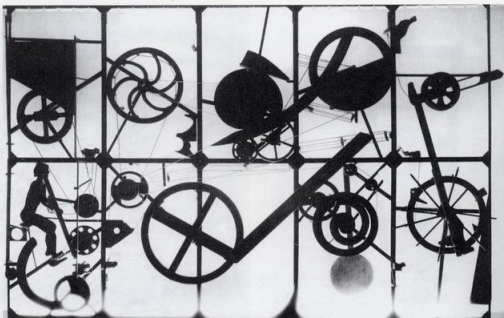
Г. Юккер. Поле реактора. Дерево, краска, 260 × 260 см, 1986

ственным приемлемым способом претворить работы Юккера в факт языка будет, пожалуй, не столько дискурсивное, описательное истолкование, сколько ассоциативное.

Насколько амбивалентными и многослойными могут показаться зрителю работы Гюнтера Юккера, настолько проста и прозрачна лежащая в их основе проблематика. Ее можно даже назвать банальной, но банальной не в том уничижительном смысле, который обычно вкладывается в это слово, а скорее в смысле Магритта, который видел в присущей всем вещам обыденности таинство в собственном смысле этого понятия. Простоте тематики отвечает обыкновенность изобразительных материалов, сознательное ограничение немногими простейшими композиционными средствами, нередко – тривиальными предметами быта. Юккеру претит противопоставление банального «возвышенному», противопоставление, которое неизбежно приводит к отрыву искусства от жизни.

Попытаемся отождествить себя с окружающим миром, – говорит он, разъясня необходимость восстановления единства искусства и жизни. – Давайте преодолевать этот разрыв между возвышенным и обыденным. Раздвоенность останется в нашем сознании до тех пор, пока мы сами не решимся ее устранить. Попытаемся освободить наши изобретения (читай: наше искусство) от исключительности.

Философия дзен-буддизма, сущность которой, в противоположность духовной концепции христианских аскетов и мистиков, состоит в систематически практикуемом духовном отказе, то есть в добровольном погашении мысли, – эта философия есть в гораздо большей степени мирозерцание, нежели религия; для Юккера это «пища жизни». По средством медитации и самодисциплины должно быть достигнуто интуитивное просветление духа, созерцание призвано успокоить, утишить тревогу мыслей с тем, чтобы направить свой взгляд в сердцевину мира и в сокровенную суть своей собственной пустоты. Одна из основных заповедей дзен – величайшая простота во всем; к этому присоединяются такие основополагающие принципы, как асимметрия, природная спонтанность, сведение сложного к простому и безмолвие. Вновь и вновь повторяются все эти мотивы в творчестве Юккера.



Ж. Тэнгели. Похвала глупости. Рельеф, 1966

Юнкер далек от того, чтобы воспроизводить видимое, скорее, он стремится вполне в духе Пауля Клее «творить видимое». Он не создает ни изображений, ни иллюстраций, но творит беспредметный мир, проявляющий себя в символах, уподоблениях и оптических сближениях, обладающих высокой степенью чувственной реальности и мощным эстетическим воздействием.

Может быть, самой характерной и, безусловно, выдающейся фигурой в искусстве нашего времени является ЖАН ТЭНГЕЛИ, родившийся в 1925 году во Фрибурге, а выросший в Базеле. Систематического образования он не получил, учился, открывая для себя искусство Малевича и Кандинского. Как художник сформировался в Париже.

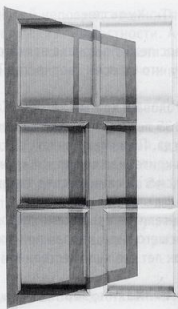
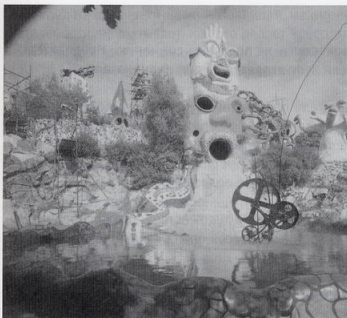
Вот фрагмент манифеста 1959 года, сброшенного с самолета в Дюссельдорфе.

«Дышите глубже, живите в настоящем моменте, возродитесь для жизни и для нашего времени. Во имя прекрасной и полной реальности.»

Как говорит сам Тэнгели, он занимается реанимацией отходов цивилизации. Нередко он создает скульптуры на один вечер, на один праздник, на одну встречу.

В 1960 году в Нью-Йорке, в саду музея Современного искусства Тэнгели строит огромный предмет «Слава Нью-Йорку», который на один вечер становится саморазрушающимся чудовищем, изрыгающим дым и пламя.

В 1969 году на одной из самых оживленных улиц Берна он в витрине магазина леб выставляет свою работу «Ротоза-за III», которая в течение нескольких дней перед изумленными прохожими разбивает 12 000 тарелок, по 10 в минуту,



Ж. Тэнгели, Н. де Сен-Фальль. Сад гадальных карт, 1986
И. Чуиков. Окно XXI. 119 × 69 × 4, дерево, эмаль, 1981

при помощи механизма, состоящего из молотка, регулярно падающего на представляемые тарелки с методической и неотразимой точностью. Огромная куча осколков – как предостережение от безудержного потребления и избыточного производства».

Его фонтаны установлены в Базеле, Париже, Фрибурге и Шато-Шиноне, городская скульптура его работы находится в Цюрихе, мебель и светильники украшают кафе в Цюрихе и Киото.

Скульптуры Тэнгели не вмещаются в рамки традиционных музеев. Громоздкие, скрипящие, трескучие и мерцающие блестками и огоньками скульптуры нуждаются одновременно в пространстве и в интимной обстановке.

Вот что говорят исследователи его творчества и сам художник (каталог Московской выставки 1990 года).

Понтус Хультен, директор музея современного искусства Парижского центра им. Ж. Помпиду.

«...в нем сосуществуют и традиция художественного авангарда междувоенного периода, и утопия, и чистота духа, особенно духа дадаизма, которые были характерны для этого периода, но вместе с тем ему не чужды идеи конструктивизма, да и постмодернистские течения вряд ли имеют для него какие-либо тайны. Да, Жан Тэнгели – человек нашего века».

Жан Тэнгели.

«Я хотел найти нечто среднее между искусством и живописью, между искусством и скульптурой. Но понятие искусства уже является бременем».

П. Хультен.

«Что хаос лежит в начале всякого творчества – не подлежит сомнению. Неудивительно поэтому, что во всем творчестве Тэнгели хаос является общим знаменателем.

Ясная голова и крутые методы Жана Тэнгели позволили ему сделать вывод, который теперь, 35 лет спустя, кажется нам самоочевидным, но который отнюдь не был очевидным тогда. Поскольку никакое положение никакой формы не может на основе объективных критериев считаться «лучшим», надо было этим формам придать движение, чтобы они смогли сами подряд занимать все возможные положения.

Жан Тэнгели теперь достиг состояния чрезвычайного художественного беспорядка, хотя и высшего типа, черпая при этом из огромных запасов опыта, накопившегося у него за сорок лет его художественной деятельности».

М. Хахнлозер-Ингольд, искусствовед.

«Он не натягивает на себя ни один из хомутов, которые жизнь могла бы ему навязать, и подчиняется лишь требованиям своей работы. Он направляет свои шаги к тем местам, от которых он ожидает вдохновения, где существуют необходимые условия и пространство для реализации тех видений, которые постоянно в нем обитают. Все то, с чем он случайно встречается по пути и что может быть ему полезно, – все это он либо включает в свое творчество, либо отбрасывает мимоходом, ибо он никогда не теряет из виду своей цели и широко пользуется своей творческой свободой для ее реализации».

«Он замечает, что если сгруппировать скульптуры-машины в плотные ансамбли, то это значительно усиливает их динамизм. Случайное сочетание самых разнообразных движений и ритмов создает постоянный живой беспорядок».

«Каждая из его выставок как бы вдохновляется атмосферой и условиями места, в котором она проходит. Выбор и оформление экспонатов адаптируются к этому месту».

Жан Тэнгели.

«Я ведь творю – из ширпотреба, из скрапа – творю внутри этого бешеного перепотребления искусственной энергии. Я ведь не только выбираю какой-то кусок металлолома, окунутого в собственное прошлое, я с ним устраиваю конфронтацию, я его оживляю, я ему возвращаю жизнь, я вдыхаю в него новую жизнь, придавая ему бессмысленную функцию».

Мишель Кониль Лякост в статье «Тэнгели – энергетика дерзости» каталога московской выставки пишет по поводу экспозиции портретов философов.

«Был вторник, день закрытия Музея, философы отдыхали, свет погасили. Кант, высвободив свою шаржирную руку и положив ее на плечо скульптора, сказал ему следующее: «Друг мой, признаюсь, я действительно написал, что вкус никогда лучше не показывает свое совершенство, чем когда он освобождается от скованности правилами. Но восхваленное мною отсутствие правил вы довели слишком далеко».

Ваш труд не отвечает никаким правилам, не имеет никакой непосредственной привлекательности, не вызывает, как это делает красота, чувства жизнерадостности. А главным образом он лишен какого-либо назначения, в то время как красота, хотя она и не служит никаким конкретным целям, но, по крайней мере, отвечает «назначению формы», порождающей полноту.

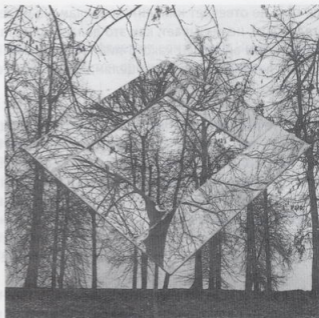
Перечтите мои книги. Я подчеркнул, что «природа вызывает чаще всего мысли о возвышенном при зрелище хаоса, самых стихийных беспорядков и разрушений, если она при этом проявляет свое величие и свою силу». В этом плане, признаю, можно зачесть кое-какие ваши заслуги длительного или эпизодического характера. Вы всегда оставляете за собой следы какой-то дьявольщины. Я тоже говорил, что «возвышенным является то, в сравнении с чем все остальное кажется мелким». Я не буду утверждать, будто стоит вам явиться, как все вокруг становится маленьким, но должен признать, что ваша дерзость и объем ее продуктов не лишены некоторого величия.

«Во-вторых: я констатирую, что ваше искусство не поддается отождествлению ни с каким жанром. Верно, можно было бы вас отнести к категории того искусства, которое вашими критиками прозвано – как бишь – кинетическим, что ли? Но это никоим образом не позволяет понять, как вы используете кинетику в целях, которые ничего общего не имеют с забавой автоматами. Скажу даже, что если невозможно вас увязать с какой-либо традицией, то еще меньше можно себе представить, каким может быть ваше наследие. Иными словами, у вас есть собственная манера для того, чтобы бороться с принципом однородности, специфичности и преемственности форм. Говоря языком лингвистов, в основных предложениях искусства вы являетесь «ГАПАКСОМ», т.е. тем словом или выражением, которое встречается только раз».

Однако то, что безусловно верно для признанного великим скульптора, не менее значимо для всякого мыслящего, то есть проектирующего художника, который не только стремится к уникальности, но и размышляет о ее качествах.

ИВАН ЧУЙКОВ (1935 г.р.), современный русский художник («Флеш Арт», № 1, 1989):

«Всякое произведение искусства есть попытка описания мира, причем какого-то конкретного описания, т.е. одного из множества возможных. В истории искусства одно художественное течение сменяло другое, настаивая на том, что именно оно является адекватным своему времени, т.е. адекватно описывает мир, в отличие от всех предыдущих. Без сознания такого преимущества у художника не было бы оснований отказываться от существующих способов. Но вот в чехарде художественных течений и в одновременном сосуществовании разных (и иногда взаимоисключающих) течений стало как-то вдруг ясно, что все претензии на адекватность описания мира несостоятельны. Стала особенно очевидной старая истина, что все художественные конструкты есть системы описания – со своими условностями, закономерностями, со своими системами ценностей. В этом смысле реализм столь же условен и ограничен, как и искусство австралийских аборигенов – они непонятны друг для друга, т.е. не имеют точек соприкосновения, так как описывают разные идеологические миры. Каждая такая система, целиком принятая на веру, идеологична. За ней стоит определенный ряд идеологов, и, в каком-то смысле, система и есть идеология».



Ф. Инфанте. Из серии «Очаги искривленного пространства», 1980

Параллельно с кризисом идеологий и их дискредитацией и с желанием выйти из идеологического лабиринта произошла и их дискредитация художественных систем. С этим, вероятно, связан и кризис модернизма, о котором сейчас так много говорят. Рухнула или стала осыпаться пирамида авангарда с последним течением на вершине. Стало ясно, что все системы равноправны и равноценны, и объединяет их то, что ни одна из них не описывает мир адекватно. Мир неопишуем в рамках одной системы. Возможно, что совокупность их и дает некоторое представление о мире, однако для работающего художника это не облегчает ситуации – он не может адаптировать взаимоисключающие идеологии.

Ситуация действительно тяжелая – описать мир невозможно, но описывать его необходимо, так как это как бы долг художника.

Выйти из какой-то системы – значит обрести другую. Есть, однако, еще одна возможность – вооружиться метасистемным подходом, рассматривая существующие системы как наличный материал, с которым можно работать. Для искусства такую метасистемную роль играли, например, эстетика, история и философия культуры. Однако это несколько другая область человеческой деятельности. Видимо, есть возможность и в самой художественной практике стать на такую позицию метасистемы. Ряд художников в Москве работают, не пытаясь обрести какую-либо новую художественную формулу, а используя как материал уже готовые способы репрезентаций. Иногда это – использование некоей системы без опоры на идеологию, которая обосновывала бы эту систему, в других случаях это – эклектическое использование разных изобразительных систем в ряде работ или даже в одной работе.

Такая художественная практика как бы акцентирует в качестве своей центральной проблемы ситуацию невозможности и одновременной необходимости описания мира, отношение описания к описываемому, отношение системы к идеологии, обосновывающей эту систему, и т.д.»

Подобные представления художника близки редко осознаваемой практике архитектора, дизайнера, фактически использующей одновременно идеи, принципы, материал самых различных стилей, материал анонимных формообразующих подсказок.



Ф. Инфанте. Из серии «Добавления», 1983

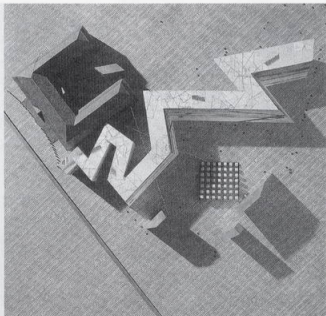
Продолжим суждениями **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ** (1943 г.р.), также ныне здравствующего московского художника, известного последовательной разработкой художественной философии артефакта. Результаты его художественного опыта предстают обычно в виде фотографий или слайдов, фиксирующих тщательно подготовленные инсталляции, ориентированные на коррекцию природных объектов.

«Пытаясь разобраться в ощущении тайны, владевшем моим сознанием многие годы, я как-то внезапно открыл для себя неизъяснимую глубину слова «артефакт». И до этого открытия я, конечно, произносил это слово наряду со множеством других, но каждый раз, видимо, не сливаясь с бесконечностью его смысла. Когда же слово открылось — оно стало моим, наполнилось смыслом, который созрел в моих представлениях. Словом «артефакт» обозначается вещь второй природы, то есть вещь, сделанная человеком и, стало быть, автономная по отношению к природе. И хотя пафосу автономности артефакта следует доверяться осторожно, потому что его создатель — человек — тоже составляющее природы... Все же символически важен момент вычленения артефакта как искусственного объекта, дополнительного к природе».

Вы уже устали от этого чтения? Вам кажется, что уже все ясно? Возможно, на этом и стоит остановиться. Если же хотите ясности иного уровня, можно продолжить чтение, а главное — размышление.

Заглянем в «мастерскую» архитектора **ДАНИЭЛЯ ЛИБЕСКИНДА**. Он родился в Польше в 1946 году, учился музыке в Израиле, архитектуре в Нью-Йорке, получил диплом историка и теоретика архитектуры в Англии. Преполагает в Европе и Соединенных Штатах.

Д. Либескинд является одной из ярких фигур деконструктивизма. О том, что это за явление, дает нам представление информация в «Домусе» № 1 за 1988 год (русское издание).



Д. Либескинд. Проект Еврейского музея, Берлин, 1980-е гг.

«22 июня 1988 года в Музее современного искусства в Нью-Йорке открылась выставка «Деконструктивная архитектура». Выставка была организована лично Филиппом Джонсоном и представила на суд зрителей последние проекты архитекторов из многих стран мира. В своих работах авторы взяли за точку отсчета Современность и, убедившись в несовершенстве созданного в мире за этот период времени, выбрали – по словам Джонсона – в качестве ориентира «нелегкие удовольствия». Общей моделью (за редким исключением) послужил советский конструктивизм 20-х годов; однако на смену великим идеалам гармонии, единства и ясности пришли – при общем разочаровании – идеалы дисгармонии, разлома и таинственности. Вместо совершенства мы, таким образом, стали свидетелями нарушенного совершенства. Среди наиболее известных архитекторов, выделяющихся подобным подходом, в Нью-Йорке мы встретили имена Кооп Химмельблау, Петера Айзенмана, Френка Гери, Захи М. Хадид, Рема Коолхааса, Даниэля Либескинда и Бернарда Чуми. Совершенно отчетливо проступило намерение канонизировать новое «течение», которое они представляют, а в присутствии на выставке Джонсона ясно прослеживается связь между данной выставкой и исторической выставкой 1932 года. В результате той выставки, организованной именно молодым Джонсоном вместе с таким же молодым Хенри Расселом Хичкоком и Альфредом Баром, строптивное Современное движение трансформировалось в единый стиль; более точно его название можно определить, перефразируя заголовок книги-каталога, изданной к той выставке: «Международный стиль». Нельзя исключить, что новая инициатива Джонсона (который в предисловии к каталогу изящно и предусмотрительно отрицает подобную цель) означает начало эры «Деконструктивистского стиля».

Либескинд стремится достичь «невозможного» – объединить живопись, скульптуру и литературу с архитектурой. Язык его проектов сложен для восприятия, многозначен, граничит с современной скульптурой; его макеты выполнены из металла и пластика. Комментаторы «Домуса» характеризуют его проект зданий для учреждений, жилья и общественных помещений в бывшем Западном Берлине.

Александр Рихтер.

«Проект архитектора Даниэля Либескинда, представленный на последнем крупном конкурсе городской застройки Ай-Би-Эй, удивил специалистов не только необычными размерами своих моделей, которые достигают высоты в несколько метров. Модели представляют здание длиной приблизительно 450 м и шириной около 10 м, которое располагается косо вдоль Флоттвеллштрассе на системе опор, напоминающей палочки для игры в микадо. Здание спроектировано таким образом, что начиная с высоты 20 м и до максимальной высоты 56 м с противоположного края проходит под углом наклона 6 градусов».

Курт Фостер.

«Проект отличается от других проектов, которые в противоречивом положении города видят архитектурные подмости для эпилогов и повторов на исторические темы, или же «чистую доску», на которой «рассеченные части» истории архитектуры могут быть собраны в привлекательные натюрморты.

Видения Либескинда в их умозрительной непримиримости, кажется, свешиваются с облаков или утопают в самой городской почве, но именно поэтому в них звучит почти слышимая интонация будущего».

А вот голос самого Даниэля Либескинда.

«Путешествие в жизнь города и его архитектуры ведет к выравниванию произвольных точек, разомкнутых линий и неуместных названий вдоль оси Универсальной надежды. Тончайшая бумага – вроде той, на которой воспроизводятся архитектурные чертежи, печатаются Библии, карты, телефонные справочники и банкноты – может быть легко разрезана, может скомкаться, завернуться вокруг этого неразрушаемого стержня. Затем все громоздкое сооружение плывет по воде, как обрывки бумаги, совершая свою одиссею по Лиффи. Наконец, сама вода может слиться с разумом, отказывая в доверии клею. Таким образом, Реальность как субстанция надежды становится проявлением невидимых радостей – над Западным Берлином открытое небо. Исследуя форму этого неба, которое постоянно отказывается как от разграничения, так и от эквивалентности, обнаруживаешь, что то, что было отмечено, установлено и измерено, соскользает, тем не менее, в объем неопределенного и сферического. Это пространство отсутствия равновесия – вечная отправная точка свободы и точка, к которой свобода стремится и никак не может достичь цели, – является местом наложения архитектуры на саму себя как бы для того, чтобы в конце начать сначала».

Творчество архитектора либескинда обнаруживает разомкнутость границ, сфер художественной деятельности, объектом интереса которых является пространственная среда человеческого существования. В этой среде действуют и делают взаимозначащие открытия представители различных профессий.

Д. Либескинд за годы, последовавшие после описанных событий, конечно же, менялся, развивался. И все же то, что формиру-

ется в молодые годы, чаще всего остается с мастером надолго, если не навсегда – и этим интересно. Отмеченное присуще не только Даниэлю Либескинду.

Мы в «мастерской» пространственного скульптора **ДЖУДИ**

ПФАФФ, родившейся в Лондоне, а в возрасте 13 лет приехавшей в Америку с бабушкой и братом. Америка породила художника, далекого от традиционных художественских ориентаций. Степень магистра изящных искусств, полученная ею в 1973 году, укрепила уверенность Д. Пфафф в правильности выбора.

Пфафф дает интервью критику Полю Гарснеру на своем чердаке, выкрашенном белой краской и обставленном в стиле Ар деко, однако более дешевого сорта. Среди прочего: кошка Ева, книжки по мифологии, архитектуре и о дальневосточном искусстве, пьесы Чехова, журналы Пари Ревю.

Она говорит:

«Я была мятежница, и меня исключали из каждой школы Лондона за трудность характера. Я всегда останавливалась накормить уток в Гайд-парке по пути в школу, но Гайд Парк не лежал на моем пути в школу.

Расти в детройтском гетто со смешным акцентом было нелегко. Когда мне исполнилось 16 лет, через друзей я познакомилась, а потом вышла замуж за очень хорошего человека Дэвида Пфаффа, который был старше меня на 12 лет и служил в авиации. Мы прожили 3 года и разошлись, потому что у каждого были свои устремления. Дэвид любил одиночество и был помешан на двигателях. Я предпочитала общество и интересовалась искусством».

Одним из любимых ее художников в молодости был Кандинский.

Ее первые ландшафты – виды сверху сквозь облачные образования – были скомбинированы (врезаны) с деревом, стеклом, ракушками, резиновыми лентами и другими найденными вещами. Она сказала своему первому педагогу в Йельском университете Хелду, что не хочет быть ограничена рамой, и он дал свое благословение начать двигаться вдоль стен.

«Я ненавидела дидактику. Я рассматриваю искусство как эмоциональное включение. Поэтому я однажды забралась на стремянку и начала работать со стремянки – как будто я парю в искусстве. Это было открытие».

Ее первая выставка в Нью-Йорке состоялась в 1974 году в галерее в Сохо.

«Театр был очень важен для меня – не Бродвей, не коммерческий театр, но театральность и инвайрмент, созданные художниками авангарда».

Работа Пфафф «Перепускание колеса» (Reinventing the wheel) – это конструктивистские фигуры, расположенные в объеме комнаты, выкрашенные во все цвета радуги и выполненные из плексигласа, сварной стали и дерева.

Она не только появляется на горизонте искусства и читает лекции по всей стране, но и кочует по музеям страны, устраивая выставки со своими инструментами, красками, молотками, гвоздями, листами пластика и алюминия.

В 1980 году в Музее современного искусства в Цинцинатти она делает комнату под названием Кинтана Род под впечатлениями открытий в Мехико – совокупность кривых и спиралей, подвешенной проволоки и частей дерева.

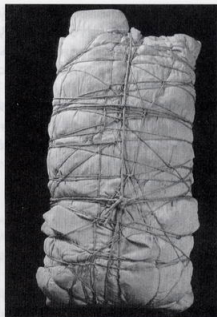
«Я хотела отойти от изготовления приклеенных фигур. Во время путешествия в Юкатан я видела невероятные археологические достопримечательности, поверхности, взрывающиеся от ярких красок цветов и птиц.

Мои учителя – кубисты, которые изобрели новое пространство, и русские конструктивисты, чей радикальный послереволюционный оптимизм определял Новый мир. В настоящее время так много произведений искусства, отличающихся свободной «стратегичностью», без спонтанности или страсти. Меня же интересует энергия жизни, романтика и страсть. Мои установки – это и не определенно живопись, и не определенно скульптура. Это своего рода редактирование, соединение разножанрового драматизма, который я вижу вокруг. Мы живем в неустоявшемся, нестабильном мире. Нервные центры постоянно нагружены. И мои «установки» своей общей открытостью позволяют мне погружаться в эту пространственную пустоту и редактировать хаос в драматические и чувствительные инварианты».

Ее интересы простираются от этюда на мольберте до композиций настенного масштаба и перерастают в архитектурные сооружения, окружающие зрителя. Передавая свою энергичную натуру современным материалам – горячим клеям, пластиковым трубкам, распыляемым краскам и разноцветной проволоке – Пфафф сообщает быстрый как огонь жест 3-мерным пространственным работам.

Ее материалы включают перфорированный металл, листовой алюминий, ацетаты, стальные конусы, пластики, стекло кустарного дутья, дерево.

Более известна чем Д. Прафф, вероятно, фигура художника ХРИСТО, более 40 лет «упаковывающего» городские и природные объекты. «Упаковка» Берлинского рейхстага – недавняя работа уникального мастера работы в среде и со средой – получила всемирную известность.



Христо. Панел. 75 x 34 x 20, 1960

Христо Явашев родился в Габрово, Болгария, в 1935 году. С 1952 по 1956 год посещал Софийскую академию изящных искусств. В 1956 году переехал жить в Прагу. В 1957 году учится в Венской академии изящных искусств. В 1958 году прибыл в Париж. В 1964 году своим постоянным местожительством выбрал Нью-Йорк. Его жена Жан-Клод де Гиллебон много и увлеченно помогает ему в работе. С 1958 года начинают появляться его первые законченные произведения, а в 1962 году строит стену из бензиновых бочек, перекрывшую парижскую улицу Висконти. Из многочисленных и известных его работ следует отметить следующие: «5.600 кубических метров упаковки» Документа 4.1968 года; «Небольшой залив, окруженный побережьем» (Австралия, 1969); «Облицованные памятники» (Милан, 1970); незаконченный проект Рейхстага в Берлине (1972); «Долина Куртен», Большой горный хребет, Райфл (Колорадо, 1972); «Бегущая изгородь», округи Сокона и Марик (Калифорния, 1976); «Окруженные острова», бухта Бискэйни (Майами, 1980-1983); «Зонтики», Япония и Калифорния, (1985-1991); «Мост-Неф» (Париж, 1975-1985).

С одной из характерных для Христо работ знакомит журнал «Домус» (русское издание, № 4, 1989). Работа называется «Зонтики» для местностей Ибараки (Япония) и Лос-Анджелес Каунти (США).

«Межконтинентальный» проект Христо, о котором «Домус» писал со времени его официального обнародования в марте 1987 года, «начинает воплощаться в жизнь». Проект «Зонтики» будет осуществляться одновременно в Японии и США. (Впервые в новом проекте Христо, помимо крупномасштабности, появилась идея реализации одновременного события в двух разных местах, расположенных на огромных расстояниях одно от друго-



Христо. Занавешенная долина. (Ширина — 394 м, высота — 111 м), Колорадо, США

го). Итак, «Зонтики». Тысячи больших зонтов «расцветут» в одно и то же время вдоль «шоссе 349» в провинции Ибараки в 120 км к северу от Токио и вдоль интерфедерального «шоссе 5» в графствах Кери и Лос-Анджелес (в 96 км от Лос-Анджелеса). В США будут установлены желтые зонты, в Японии — синие. Они расположатся вдоль 20-километрового участка в Японии и 25-километрового участка в США. Образцы зонтов, изготовленные японскими, западногерманскими и американскими фирмами, были испытаны в Чайенне, штат Вайоминг. Премьера назначена на октябрь 1991 года. Этот «спектакль» продлится три месяца под открытым небом, а затем продолжится в документах, фильмах, выставках, книгах, что и станет завершением цикла демонстрации этого произведения, продажи рисунков и моделей, а также полного финансирования самого проекта.

Христо утверждает:

«В своей работе я использую уже существующие предметы, поскольку они обладают тем, что я стремлюсь транспонировать или использовать в качестве составной части моих произведений...»

Вероятно, выбор пространства для реализации проекта на конкретной территории сильно напоминает попытку выбора подходящего упаковочного материала для конкретного предмета.

В «Зонтиках» Христо намерен использовать такие протяженные и обширные пространства под открытым небом, что составить о них четкое зрительное представление по существу невозможно без изучения подходящего для этой цели ландшафта. Именно в поисках ландшафта, соответствующего поставленной задаче, Христо смог уточнить свои замыслы. Именно процесс поиска места для «Зонтиков» способствовал разработке концепции самого проекта.



Христо. Зонтики. Проект для Японии и США, 1987

Эстетическая реорганизация пейзажа, замысленная и спроектированная Христо в расчете на восприятие ведущего на большой скорости автомобиль человека, уходит корнями к тому времени, когда художник был студентом в Болгарии.

«Учась в Академии, я во время уикендов работал с другими студентами на участках, примыкающих к железной дороге, по которой идут поезда «Восточный экспресс». Мы преобразовывали пейзаж для пассажиров западных поездов. Мы показывали крестьянам, как лучше расположить сельхозмашины, комбайны и палисадники».

Этот юношеский опыт в деле преобразования обычного пейзажа в пейзаж для проезжей «публики» вновь возрождается в этом временном крупномасштабном произведении Христо.

В середине октября, то есть когда он намерен осуществить проект «Зонтики», калифорнийские холмы покрыты высохшей травой, золотящейся под еще жаркими лучами солнца. В Японии же под мягким осенним солнцем холмы окрашены в темно-зеленый цвет. Так что с точки зрения цвета и света две долины заметно отличаются

одна от другой. Различную окраску пейзажей, голубой и желтый цвета зонтов, которые будут расставлены под руководством Христо, можно рассматривать в качестве палитры, выбранной художником для этого произведения искусства на открытом воздухе.

Чередуя работу над проектом и периоды рекогносцировки, Христо приходится иметь дело с адвокатами, бухгалтерами, техниками и разными чиновниками. Но есть одно дело, которое он делает исключительно сам: это создание великолепных предварительных чертежей и рисунков, коллажей и цветных фотографий. За три года работы над проектом «Зонтики» Христо выполнил около 150 рисунков. Для него рисование – это процесс, помогающий ему прояснить то, что первоначально возникает как смутная общая идея. Художник «ищет и находит смысл проекта» в процессе выполнения чертежей и рисунков. Первые рисунки для «Зонтиков» были схематическим изображением десятка зонтов на фоне воображаемого пейзажа. По мере того как росло число рисунков, все более четкой и детализированной становилась форма зонтов, рождались новые способы их размещения на местности. Все это обогащало идею, лежащую в основе проекта Христо. Как всякое произведение искусства, проекты Христо не поддаются словесному описанию. Поэтому Христо использует рисунки в качестве инструмента при переговорах о получении авторских прав, ведь ему приходится давать пояснения по поводу произведения, которое еще не существует в реальности. Другая существенная функция рисунков, без которых невозможно осуществление какого-либо проекта вообще – помочь художнику получить необходимые денежные средства. По оценкам Христо, «Зонтики» будут стоить 8 миллионов долларов и заметно превысят стоимость всех его предыдущих работ.

Временами мы задерживаемся на фактах биографии или подробностях творческого метода мастера с целью проникновения под покров внешних факторов и событий. Возможно, что это раздражает читателя, спешащего получить точную однозначную информацию о целях, задачах, методах и средствах работы архитектора, проектирующего архитектурно-дизайнерскую среду. Увы, таких ответов нет и быть не может. Каждый вынужден сам пройти свой путь разочарований и открытий, сам ответить на вопросы, вновь встающие перед очередным поколением молодых мастеров. Наша задача – помочь погрузиться в атмосферу профессиональных размышлений и реализаций нашего времени, разбудить любопытство к творчеству интересных художников, спрогнозировать интерес к выставочным залам, к книжной полке.

Проектная ГРУППА САЙТ (США) является хрестоматийным воплощением тенденции универсализации проектного творчества. САЙТ в переводе означает «Скульптура в окружающей среде» (SITE – “Sculpture in the environment”). За последнее десятилетие Группа создала десятки проектов зданий и посуды, выставочных экспозиций и городских площадей, расширив понятие скульптуры, включив в нее здания, автомобили, мебель, одежду и многое другое. Информация о группе САЙТ во многом почерпнута из работы И.Рачеевой, опубликованной в трудах ВНИИТЭ, вып. 60, М., 1990.



САИТ. Торговый центр «Бест», Ричмонд, США, 1972

САИТ образовался в 1969 году в Нью-Йорке. Это междисциплинарный союз единомышленников, в который входят архитекторы, дизайнеры, скульпторы; в его работе участвуют философы, писатели, художники. Лидером группы остается все эти годы Джеймс Вайнс, скульптор по образованию, преподаватель Парсонс-скул дизайна в Нью-Йорке.

Д. Вайнс ввел в практику понятие Де-архитектуры, которая, по его выражению, «способна рассеять, разрушить, перевернуть и трансформировать устоявшиеся предрассудки визуального мышления и выявить новые, жизнеспособные формы».

Группа САИТ выступает с концепцией «неожиданной образности» визуального языка, живого и разнообразного, непосредственного, как повседневная жизнь, способного передать иронию и гротеск. «Оркеструя банальность» предметного мира, художники ярче выявляют образы, рожденные самой жизнью, заставляют размышлять над неожиданным пластическим решением как над необычным поворотом сюжета в литературном произведении.

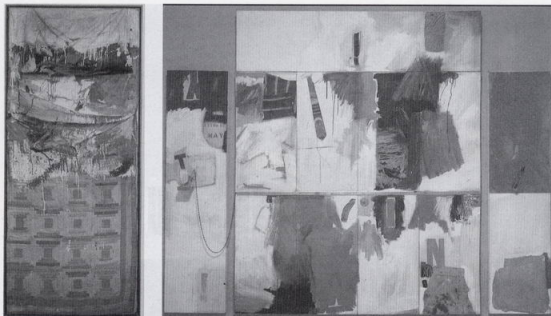
В 1970-х годах САИТ выполнила по заказу фирмы «Бест» ряд проектов универмагов, стимулирующих «общение» здания с покупателями. Группа предложила неожиданные решения стандартных глухих фасадов магазинов. Один фасад был руинирован, как после землетрясения, у другого отброшен угол, а вход расположен под руиной, третий фасад приподнят по диагонали относительно кровли, четвертый превращен в трехслойные театральные кулисы и т.п. Нетрадиционные фасады стали «работать» подобно рекламным щитам вдоль магистралей, увеличив прибыли фирмы на 40%.



САИТ. Торговый центр «Бест», Майами, США, 1979

По мнению специалистов, подобные архитектурные сооружения выглядят как дизайнерские изделия, а сама архитектура из «матери искусств» превращается в «падчерицу» дизайна. Работы САИТ – от крупных сооружений до небольших изделий – демонстрируют поиски новых образных средств, направленных на развитие визуального языка метафоры, иносказания, двусмысленности. Символика проектных решений группы порождает многозначность толкований, балансируя между архитектурой и дизайном, скульптурой и графикой, философией и рекламой.

В 1985 году группа выигрывает конкурсный проект на сооружение центрального экспоната выставки ЭКСПО-86 в г. Ванкувере (Канада), посвященной теме транспорта. САИТ предложила необычное решение, создав из армированного железобетона волнообразную ленту дороги длиной 217 м, пересекавшую всю территорию выставки. На изгибах дороги дизайнеры расположили более 200 всевозможных транспортных средств и предметов: от стоптанных башмаков путешественников до ракет, от роликовых досок до автомобилей, от яхты до подводной лодки, от велосипеда до самолета – все они трактовались как произведения скульптуры. Дорога выходила из воды залива и в конце неожиданно обрывалась, устремляясь вверх и поражая зрителя торчащей из бетона железной арматурой. Экспонаты были покрашены в светло-серый цвет и прикреплены к дороге. Желавшие могли осмотреть их изнутри. «Хайвей-86» задуман, по словам Д. Вайнса, как комментарий, как символ двойственного отношения людей XX века к технологии, которую одни склонны считать панацеей от всех бед, другие – источником гибели мировой цивилизации. Дизайнеры стремились создать такой же грандиозный памятник технологии конца XX века, каким стала для своего времени Эйфелева башня.



Р. Раушенберг. Кровавь, 1955
Р. Раушенберг. Трофей II, 1961

На характер творчества группы САЙТ и большинства современных мастеров огромное влияние оказал ПОП-АРТ, направление в искусстве, возникшее в 1950-е годы, развившееся в 1960-е.

Поп-арт – искусство, обратившееся от возвышенного, к чему традиционно стремились творцы прекрасного, к красоте обыденного, банального, к жизни во всех ее проявлениях, к той жизни, что течет сегодня с ее шумом улицы, рекламой, телевизионными шоу, криком болельщиков и драмой одинокого человека. Художник поп-арта открыл возможность не только отображать жизнь, но жить в ней, будучи открытым окружению, реагирующим на него и одновременно вносящим свою лепту в формирование среды.

Одним из самых ярких, острых, веселых мастеров поп-арта является РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ. В 1989 году мы имели возможность видеть его великолепную выставку в Москве. Воспользуемся материалами Каталога.

Раушенберг родился в 1925 году в Порт-Артуре, Техас. Отец – врач, эмигрировавший из Берлина, мать из племени Чероки. Во время Второй мировой войны два с половиной года работал в госпиталях. В 1945 году поступил в Художественный институт в Канзас-Сити. В 1948 году уехал в Париж, учился в Академии Жюльяна. Здесь встретил будущую жену, американку Сьюзен Вайп. Вернувшись в этом же году в США, учился в Колледже Блэк-Маунтин в Северной Каролине у пионера абстракционизма Джозефа Альберса. «Альберс привил мне чувство дисциплины, без которого я не мог бы работать». Здесь Раушенберг начал работать с выдающимися авангардистами – композитором Джоном Кейджем и хореографом Мерсом Каннингемом. Коллективность творчества стала нормой его работы: «идеи рождаются коллективно, и это выгоняет эгоистическое одиночество».



Р. Раушенберг. Именная, 1963

во, которым часто заражено искусство». 1954 году – встреча и совместная работа с художником Джаспером Джонсом.

1964 году – присуждение Первой премии на Венецианском Биеннале Современного искусства. Раушенберг имеет мастерскую и дом в центре Нью-Йорка, однако живет в доме на берегу океана во Флориде, работая в компании друзей и мастеров-печатников литографов.

Раушенберг.

«Живопись в равной степени соотносится с жизнью и с искусством... Я стараюсь работать в пространстве между ними».

«В моем самом наивном периоде, в моей первой нью-йоркской студии меня всегда раздражали те художники, которые воображали, что мастерская – это какое-то специальное место, где они защищены от внешнего мира. Я всегда хотел, чтобы мои работы выглядели больше как внешний мир, чем мир, замкнутый четырьмя стенами. Моя дверь была всегда открыта, телевизор был всегда включен, и окна были всегда распахнуты».

Роберт Хьюз, критик.

«Это в основном ему искусство обязано главной культурной предпосылкой, заключающейся в том, что художественное произведение может существовать неограниченно во времени, в любом материале (от чучела козла до живого человеческого тела), в любом физическом пространстве (на сцене, перед телевизионной камерой, под водой, на поверхности Луны или в запечатанном конверте), во имя любой цели (чтобы привлечь зрителя, ради созерцания, развлечения или угрозы) и там, где ему быть предпочтительнее – от музея до мусорного ящика. «Гением изменчивости и многообразия» назвал Раушенберг искусствовед Роберт Розенбаум. «Каждый художник, творивший после 60-х годов, бросивший вызов пределам живописи и скульптуры и поверивший в то, что жизнь во всех ее проявлениях открыта искусству, – в долгу у Раушенберга – навечно». «...Боб – уникальный художник. Он избегает predetermined идеи, предпочитая реагировать на свое окружение в каждый данный момент. Он погружается в медитацию – пустоту пространства – с тем, чтобы проследить, что проходит через его ноздри и голову, так как именно это он и хочет положить на камень».

Дональд Сафф, художник.

«Раушенберг не научил нас тому, как смотреть на мир, скорее он разработал уникальную возможность, чтобы мир увидел самого себя. Он предлагает не комментарий к жизни, но возможность жить. Чтобы воспользоваться этой возможностью, мы сами должны стать активными сотрудниками в этом процессе, свободном от предубеждений, которые искажают мир, и выступить свободными участниками, открытыми для восприятия того, что составляет ее истинное содержание».

В те же годы, когда формировался поп-арт и вместе с ним Р. Раушенберг, в той же среде проходило становление профессионального сознания архитектора **РОБЕРТА ВЕНТУРИ**.

Роберт Вентури, родившийся в 1925 году, является профессором Йельского университета, открывателем эпохи понимания архитектуры как явления, основанного не на придуманных профессионалами правилах и порядке, а на сложностях и противоречиях самой жизни. Архитектурная практика Вентури основывается на глубоком теоретическом фундаменте, полученном в начале 1950-х годов на архитектурном факультете Принстонского университета, а затем в Американской академии в Риме. Для творчества мастера характерен конкурсный проект Зала славы американского футбола (1968), представляющий собой гибрид здания и гигантского афишного стенда. Светящаяся реклама и надписи, как полагает Вентури, равноправны в его композиции с элементами организованного пространства и конструктивными структурами.

Заглянем в его книгу «Сложность и противоречия в архитектуре», написанную в 1966 году и открывшую проектировщикам глаза на возможность смотреть на архитектуру как на продол-



Р. Вентури. Усадьба. Сев. Делавер, США, 1970-е гг.

жение живой жизни, а не только как на потенциальные исторические памятники. Цитируем по фрагментам, опубликованным в книге «Мастера архитектуры об архитектуре». — М., 1970.

«Архитектура неизбежно сложна и противоречива уже одним тем, что включает в себя традиционные элементы, указанные Витрувием: польза, прочность и красота. А в настоящее время требования программы, конструкции, инженерного оборудования и внешней выразительности зданий, даже в отдельных зданиях... разнообразны и противоречивы до такой степени, о которой раньше просто не имели представления. Трудности усугубляют все увеличивающиеся размеры и масштабы, которые обретает архитектура. Я приветствую новые проблемы и использую сомнения; используя противоречия, равно как и сложности, я стремлюсь к жизненности, равно как и к действенности.

Архитекторы уже не могут позволить себе быть запуганными пуританским языком ортодоксальной современной архитектуры. Гибридные элементы мне нравятся больше, чем «беспримесные», компромиссные больше, чем «цельные», искривленные больше, чем «прямолинейные», неопределенные больше, чем «четкие», своенравные больше, чем безликие, скучные, и так называемые «интересные», традиционные больше, чем «придуманные», вмещающие в себя больше, чем исключают, чрезмерные больше, чем простые, отживающие так же, как новаторские, противоречивые и двусмысленные больше, чем прямые и ясные. Я за беспорядочную жизненность, а не за очевидное единство. Я признаю непоследовательность и провозглашаю двойственность.

Я скорее за богатство значений, чем за ясность значения; за неявную функцию так же, как и за явную функцию. Я предпочитаю «и то, и другое», а не «или то, или другое», черное и белое, а иногда серое, а не черное или белое. Двойственная архитектура несет многоплановость значений и комбинаций фокусных точек: ее пространства и ее элементы могут восприниматься и будут работать в нескольких направлениях одновременно».

Идеи этого манифеста архитектурной раскрепощенности так или иначе вошли в плоть того слоя мирового архитектурного творчества 70-80-х годов XX века, который получил ярлык «пост-

модернизм». Исследователь языка современной архитектуры, практикующий представитель постмодернизма, архитектор, родившийся в 1939 году в США, ЧАРЛЬЗ ДЖЕНКС в своей книге «Язык архитектуры постмодернизма», вышедшей в 1977 году, которая получила всемирную известность, много раз переиздавалась, переведена на русский язык, дает нам возможность познакомиться с пространственной организацией постмодернистской архитектуры, заглянуть в тайны мастерской выдающего ЧАРЛЬЗА МУРА (1925–1994).

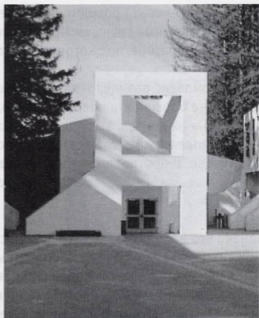
Дженкс.

«Постмодернистский архитектор, по определению – неизгладимо двойственен, заражен модернистским строем чувств, с которым он не хочет расставаться, но, тем не менее, эклектически подхватывает фрагменты, откуда только пожелает».

«Пространство толкуется в равной степени соблазнительно и расплывчато (не то, что в ясных ячейках «новой архитектуры»), повсюду сложные намеки, всегда ведущие к кульминации, которая никогда не достигается, возникает, бесспорно, ощущение тщетности ожиданий – как в умственном, так и в психологическом плане, когда у нас, казалось бы, уже созрело твердое чувство завершения и постижения целого».

«Постмодернистское пространство, подобно китайскому саду, жертвует ясным, окончательным упорядочиванием элементов ради запутанного пути, никогда не достигающего абсолютной цели. Китайский сад кристаллизирует «пороговое» или между-пространство, связующее пары антиномий, среди которых парастрана бессмертных и мир человеческого общества – наиболее явная. Он устраняет нормальные категории времени и пространства, социальные и религиозные категории, которые воздвигаются в обычной архитектуре и в повседневном поведении, чтобы стать «иррациональным», почти в полном смысле слова недоступным для понимания. Точно таким же образом и постмодернисты усложняют и расчлняют свои пространственные планы с помощью экранов неповторяющихся мотивов, двусмысленностей и шуток, чтобы нарушить наше нормальное ощущение продолжительности и протяженности. Различие, и это различие глубокое, состоит в том, что китайский сад опирался на религиозную и философскую метафизику и создал ставшую общепринятой систему метафор, в то время как наша усложненная архитектура лишена такой принятой системы обозначений».

«Чарльз Мур пытается своим особенным образом развивать архитектуру общедоступной метафоры, и его работы, соединяющие практически все темы постмодернизма, показывают возможности и существующие пределы этого подхода. Мур писал о вилле Адриана и значении образов и исторических иллюзий в создании «чувства места», так что он достаточно квалифицирован, чтобы проектировать для общественной сферы. Общежития его Кресдж-колледжа включают много исторических напоминаний, которые, однако, присутствуют лишь смутно – это скорее ссылки, чем точное цитирование. Его общая планировка иступленно динамична в своих сдвигах и поворотах, здесь как бы соединились и извилистость тропинок китайского сада, и затесненность итальянского города на холме».



Ч. Мур. Кресдж-колледж, Калифорния, США, 1974

Образ средиземноморского поселения неизбежно возникает и усиливается с помощью нескольких подсказок: большие белые плоскости, открытая для всех двухэтажная галерея, примыкание одного объема к другому под углом. Но если южноевропейское поселение производит впечатление стабильности и постоянства, поскольку построено из местного камня, Кресдж построен из напоминающего картон дерева – этого «дешевого» материала, мысль о котором всегда зачумляла архитекторов «нового движения». Поэтому ощущение неосновательности возникает в каждой точке, где, наоборот, должна была бы воплощаться метафора надежности, и образ итальянского города на холме опровергает, а не усиливает те значения, которые входили в намерения автора.

Сходным образом все ссылки на испанскую лестницу, Триумфальную арку, каскады и водные артерии Альгамбры – все воспоминания Мура, накопленные в его многочисленных путешествиях, вызывают вопрос о нынешнем их использовании. Является ли это родом высокомерной вульгаризации или это имитация и пародия, которые мы отмечали раньше? Вероятно, первое. Мур говорит, и не в уничижительном тоне, о капризе и ностальгии в архитектуре, и эта работа обладает некоторыми достоинствами и недостатками обоих этих жанров».

«Так, Кресдж сочетает очень человеческий масштаб деревни с рассчитанными сюрпризами китайского сада. Двухэтажные легкие экраны галерей с их различными синкопированными ритмами в сочетании с синкопированными красками за ними повышают чувство ожидания и открытия. Поскольку в плане здания сближены в перспективе, они усиливают чувство движения и глубины, поскольку различные «антимонументы» отмечают путь – почта, прачечная-автомат, телефонный алтарь и т.д. – возникает какое-то, пусть банальное, но все же содержание, которое можно предвкушать. Мур оправдывает этот заведомо сниженный подход его соответствием скромной эгалитарной роли студенческого общежития».

«...Все обитатели – студенты, здесь они вместе на четыре или пять лет. Поэтому нам казалось важным создать не набор привычных монументов вдоль улицы, чтобы способствовать созданию чувства места в целом и ощущения того конкретного уголка улицы,

по которому человек проходит, но скорее серию тривиальных «монументов», таких вещей, как дренажные траншеи, превращенные в фонтаны, фасад прачечной-автомата – кафедра для оратора, под которую складывается мусор...»

«...Этот комплекс размещен в окружающем контексте скорее с подчеркнутой осторожностью, а не брошен туда бесцеремонно, как урбанистическая бомба. Так, задние фасады зданий – из дерева, выкрашенного охрой, – с бережливостью «отступают» в лес, а план комплекса «рыскает» то туда, то сюда, чтобы обойти растущие вокруг мамонтовые деревья. В противоположность предсказуемым пространствам рациональной архитектуры здесь перемены и различные сюрпризы поджидают вас за каждым поворотом и в каждом уголке».

«Однако его наиболее убедительное постмодернистское здание, на мой взгляд, – пишет Ч. Дженкс, – это Бернз-хаус, построенный для профессора UKLA. Здесь контуры сценической декорации – нечто вроде фирменной марки Мура – придают дому загадочность, которая восхитительно озадачивает, но не разочаровывает. Путь по дому обстроен сюрпризами и разными формами архитектурных пикантностей.

Каждый образ, возникающий на этом пути, – мексиканский балкон, орган, подобный алтарю, местечко у камина и т.д. – сначала выступает как визуальный фокус внимания, а потом, из-за заднего освещения, становится просто поводом для дальнейших открытий. Наслаивание пронизанных проемами стен производит тот же эффект, что и в работе Эйзенмана, создавая впечатление бесконечности, только здесь многие стены поставлены под косыми углами, так что масштаб и ориентация сбиваются. По мере того как вы поднимаетесь по лестнице к кабинету на верхнем этаже, перед вами развертываются две необычные мистерии: взгляд назад обнаруживает перспективное искажение такой сложности, что невозможно определить относительный размер и положение объекта, в то время как путь вперед раздваивается и затем расширяется в обратной перспективе.

Этот остаточный идиосинкратический участок лестницы мы могли бы ожидать у святая святых – кабинета, профессорской берлоги, но ниже направление внезапно превращается в гардеробную в стиле Ар деко. От Мексики, через церковь с ее органом, к лестнице на чердак, откуда открывается вид на Голливуд, туалетный столик в глубине сцены – все образы и настроения здесь совершенно неожиданны, но нельзя сказать, что неуместны. Человек сразу же смотрит на себя в первое зеркало – естественная остановка на пути, затем в следующее, которое, вдруг, оказывается вовсе не зеркалом, а отверстием, вырезанным и размещенным как предыдущее зеркало. Оно открывается над обрывом высотой в 15 футов. Подобная шутка и использование человеческого тщеславия – еще один характерный сюрприз этого постмодернистского пространства. Повсюду здесь детали, цвета и формы, которые обнаруживаются не сразу – ловушки для глаз, которые могут захлопнуться, подобно пружине».

Теперь заглянем в лабораторию американца ФРЭНКА ГЕРИ – одного из самых интересных персонажей нашего анализа.

Родился Ф. Гери в 1929 году в Торонто (Канада), в семье польских эмигрантов. Творчески сформировался в культурной атмосфере поп-арта, в общении с художниками этого направле-



Ф. Гери. Морской музей. Калифорния, США, 1979

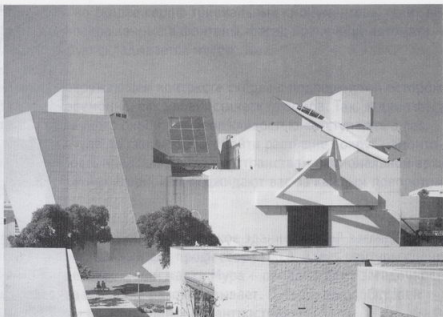
ния. С Класом Ольденбургом творчески связан всю жизнь. Начиная с проектирования интерьеров магазинов, офисов, торговых центров, в 1962 году открыл собственную контору в Калифорнии, в Санта-Монике (Лос-Анджелес). После 30 лет борьбы за заказы и уважение к себе его проекты широко воплощаются как в США, так и в Европе, в Азии.

В 1989 году Ф. Гери был удостоен престижной премии Прицкера по архитектуре за достижения на протяжении всей его карьеры. Комитет Прицкера отметил, что хотя Гери «всегда готов экспериментировать, ему свойственна уверенность и зрелость — качества, позволяющие художнику, как это было с Пикассо, чувствовать себя свободным от тех ограничений, которые могут быть результатом как критического восприятия его работ, так и его собственного успеха».

За 11 лет до вручения премии Ф. Гери премию Прицкера (Нобелевскую премию архитектуры) высокое жюри присудило Филиппу Джонсону, И.М. Пею, Луису Баррагану, Кенцо Танге, Оскару Нимейеру. Рядом с ними Гери — аутсайдер, бунтарь, выступающий против общепринятых представлений о конструкциях и материалах. Жюри высоко оценило его «уникальную способность находить выражение для современного общества и его амбивалентных ценностей» и сравнило его проекты с «джазом», насыщенным импровизациями и живым непредсказуемым духом.

Роберт Кемпбелл пишет в каталоге выставки «Дизайн США». — М., 1989г.

«В отличие от многих других ведущих современных архитекторов дизайны Гери отличаются скульптурностью форм. Нарочито раздробленные объемы и использование грубых, необработанных материалов, таких как некрашенная фанера, кровельная драпка,



Ф. Гери. Музей авионавтики. Калифорния, США, 1980-е гг.

проволочная сетка для забора, производят поразительный эффект при передаче атмосферы сегодняшней жизни города в противовес утонченному, традиционно «прекрасному» искусству прошлого. Гери также проектирует мебель, необычные лампы, но прежде всего он – архитектор, динамически использующий пространство и форму, испытывающий особенности разных материалов».

Пол Голдбергер, архитектурный критик газеты «Нью-Йорк таймс».

«Ф. Гери – это архитектор, который «балансирует на грани, разделяющей архитектуру и искусство, но никогда не позволяет себе упасть».

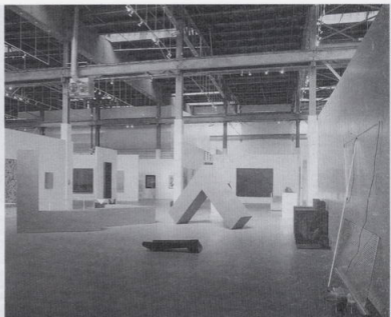
Филипп Джонсон, архитектор.

«Фрэнк уникален в своей страсти использовать странные формы и умения вызывать у вас реакцию, которую вы ощущаете кишками. Его здания шокируют, но они заставляют вас проникнуться таинственным чувством восторга».

Фрэнк Гери.

«Меня гипнотизирует необходимость оказаться лицом к лицу с чистым полотном. Это все равно что броситься вниз с горы. Я вырос в Лос-Анджелесе, где не было архитекторов, шедших на риск, поэтому я искал в художниках силу, которой они, вероятно, и не обладали. Когда во время работы я чувствую, что захожу в тупик, я иду смотреть картины».

«На той стадии, – пишет критик Майкл Уэбб, – когда карьера Гери только формировалась, художники оказывали большое влияние на его творчество». «Маскировочные холсты, которыми пользовался Роберт Ирвин, создавая призрачные структуры, увлечение Бенгстона зазубренными листами металла, металлические коробки Дональда Джадда – все это служило важными отправными пунктами... как новости с передовой», – вспоминает Гери. К этим разнообразным примерам архитектор добавляет соб-



Ф. Гери. Музей современного искусства. Лос-Анджелес, США, 1983

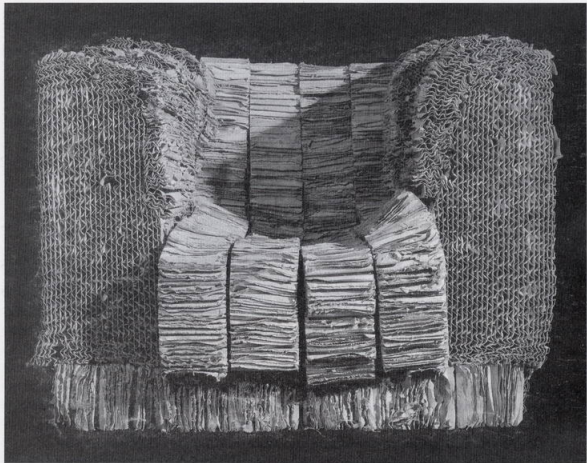
ственную одержимость процессом и структурой. «Каркасы зданий в большинстве своем выглядят потрясающе в процессе строительства, – говорит он, – но когда они облицованы, они выглядят отвратительно».

Морской музей Кабрилло расположен недалеко от городского пляжа к юго-западу от Лос-Анджелеса. Старое здание представляло собой очаровательную постройку из известняка с красной черепичной крышей – романтический отголосок испанского прошлого. Гери создал группу отдельных зданий, похожих на деревушку, для выставочного зала, зрительного зала, классов для занятий и подсобных помещений – что дешевле, чем размещение их в одном общем блоке – и соединил их резко изогнутой суперструктурой из панцирной сети.

Это приспособление служило также целям безопасности, местом, куда можно было повесить экспонаты, находившиеся снаружи, и создавало определенный образ этого заведения. Лишенные воображения взрослые не раз принимали музей за тюрьму или вольер для детей, составляющих основную аудиторию, звенья сети создают представление об игровой площадке. На церемонии открытия музея мэр Лос-Анджелеса Том Брэдли восторгался тем, как много было достигнуто за три миллиона долларов.

Примерно за такую же сумму Гери создал Космический музей на территории выставочного парка Лос-Анджелеса. Пространства, создающие образ зданий космической ассамблеи, ангаров и надувных укрытий, находят друг на друга «с трогательной неловкостью, как городские здания, утыкающиеся друг в друга», – говорит Гери.

Конкурс на постоянное здание Музея современного искусства в Лос-Анджелесе выиграл Арата Исозаки. Однако строительство было отложено на несколько лет. В 1982 году город пре-



Ф. Гери. Кресло. Гофрокартон, 1980-е гг.

доставил под временное здание музея полицейский гараж. Гери решил показать всем, что он может сделать за малую долю тех денег, которые нужны были для воплощения проекта Исозаки.

«Большинство художественных полотен гораздо лучше смотреть в студиях художников, – говорит Гери. – Обычно художники берут помещения старых складов и переделывают их в ателье». Архитектор последовал их примеру и создал подвижные галереи для произведений современного искусства, таким образом сохранив оригинальный характер постройки. После приведения здания в соответствие с жесткими антисейсмическими нормами, принятыми в Лос-Анджелесе, и проводки нового освещения, денег почти не оставалось. Окружающие временный музей здания на ведущей в тупик улице подлежали сносу, и музей оставался как бы на мели, подобно супермаркету на стоянке для машин. Поэтому Гери позволил себе один архитектурный прием – навес над улицей из панцирной сети в металлической раме, – который «акцентировал территории и придавал зданию значительность снаружи».

Директор музея Ричард Кошалек высоко оценил это самоограничение: «Фрэнк понимает пространство, многим архитекторам это не дано. Когда я представлял его посетителям, он говорил: «Я всего лишь дворник, я очистил помещение». На самом деле он создал решение пространства с колоссальной чувствительностью. Он использует самый обычный материал как подлинный художник, с изяществом, изымая архитектуру из мира коммерции и решения проблем и поднимая ее на более высокий уровень».

Фрэнк Гери.

«Занимаясь планировкой городов, я хотел изменить мир. Но скоро я понял, как ничтожны мои возможности и как небрежно мое отношение к архитектуре. Поэтому я решил сконцентрироваться на вещах, имеющих подлинное значение. Например, такое маленькое сокровище, как дом для одной семьи, может стать мощным средством для выражения идей и привлечения внимания».

«Я занимаюсь мебелью, лампами и выставками, потому что это все равно как поесть в закусочной. Быстро насытиться... готово, построено».

«Мое отношение к архитектуре необычно. Я выбираю произведение какого-нибудь художника, которое служит мне источником вдохновения. Я стараюсь избавиться от бремени культуры и искать новое отношение к творчеству. Я не хочу быть категоричным. Не существует правил, не существует правильного и неправильного. Я не могу сказать, что красиво, а что уродливо».

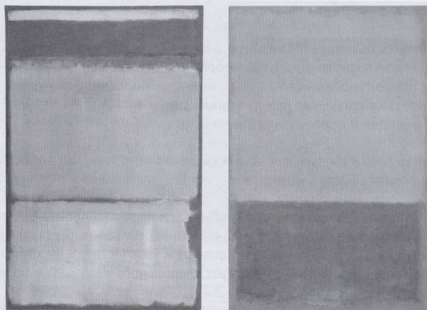
«Раньше мне всегда хотелось сжаться, когда я представлял свои планы заказчикам. Теперь я представляю готовые проекты, и мне аплодируют. Мне кажется это странным. Я не удивлюсь, если потеряю всех своих клиентов, и мне придется начать все сначала».

После манифестов и откровений мастера рассмотрим внимательно с помощью Андре Нулли («Домус», № 3, 1989, русское издание) гостевой дом Ф. Гери в Миннесоте.

«Фрэнк Гери при создании проекта какого-либо дома всегда отдает себе отчет в том, что этот дом должен соответствовать характеру человека, который будет в нем жить. Поэтому Гери тщательно изучает все пожелания заказчика. Отношения между Гери и его клиентурой облегчаются, в частности, тем, что архитектура Гери выделяется на общем фоне американской архитектуры. Поэтому к нему обращаются люди, выбор которых продиктован совершенно определенными культурными запросами. Неслучайно основную часть его клиентуры составляют люди, разделяющие интерес этого архитектора к современному искусству: это обычно художники и коллекционеры, такие, например, как супруги Уинтон, заказавшие комплекс, о котором пойдет речь ниже. Они поручили спроектировать дом, в котором должны были разместиться дети и внуки этой супружеской четы. Его предполагалось построить рядом с кирпичным домом Уинтонов (архитектор Филипп Джонсон, 1952): это типичный образец «серьезной» американской архитектуры начала 50-х годов».

Прихожая и одна из спален облицованы крашеными металлическими листами, вторая спальня сделана из камня, кухня—гараж из ДСП с профилем из алюминия, лестничные проемы — из оцинкованного железа, комната с камином — из кирпича. И только она напоминает о том, что все это строение имеет отношение к дому «дяди Филиппа».

Если смотреть со стороны, то это здание неизбежно вызывает ассоциации со скульптурой, что и входило в намерения автора. Но о том, что речь идет об архитектурном сооружении, напоминают окна и двери, прочные переплеты и косяки которых выполнены из красного дерева и тика.



М. Ротко. № 10. Холст, масло, 230 x 146 см, 1950
М. Ротко. Желтое, голубое. Холст, масло, 260 x 170 см, 1955

Как говорит сам Гери, «хочется надеяться, что это здание несет в себе определенную долю юмора, таинственности и фантазии и что дети, попавшие сюда, будут с удовольствием вспоминать об этом бабушкином доме». Не только этот дом, но почти все работы Гери, связанные с созданием отдельных объемных пространств, собранных, как могло бы показаться, в хаотическом беспорядке, а на самом деле точнейшим образом связанных друг к другу, производят огромное впечатление на людей. Подобная задача заставляет архитектора «думать об основополагающих элементах пространства. Похожее чувство, должно быть, испытывает художник, находясь перед чистым холстом».

Проект становится чуть ли не метафорой отношений между заказчиком и архитектором, когда клиент рассказывает какую-либо историю, составленную из обрывков воспоминаний, впечатлений детства, видений, желаний и т.д., а архитектор ставит каждый из этих фрагментов на свое место и облакает их в определенную форму.

Результатом могут быть диссонанс ощущений, некое подобие шумового эффекта или прямо-таки пространственная какофония или же, напротив, молчаливая неподвижность «натюрморта в стиле Моранди». Гостевой дом супругов Уинтон – это как раз и есть тот самый случай».

В заключение нашего обзора познакомимся с несколькими фигурами, творчество которых выглядит особенно актуальным сегодня. Среди них – живописец **МАРК РОТКО**, хотя и ушедший от нас еще в 1970 году, но по-настоящему открываемый сегодня.

М. Ротко родился в России в 1903 году. В 1913 году его семья эмигрировала в США. Намереваясь поначалу стать инженером или юристом, Ротко открыл для себя П. Сезанна, кубизм, увлекся искусством, вырос в наиболее последовательного мастера абстрактного экспрессионизма – направления, сложившегося в США в 40–50-е годы XX века, соединяя европейский и американский художественный опыт в единое оригинальное целое.

В рамках абстрактного экспрессионизма Ротко выработал свой неповторимый стиль внесюжетного, но и негеометрического искусства, нанося на большие плоскости холста тонкие, едва заметные слои краски, завораживающие тайной сочетаний пространственных красочных наслоений, напоминающих одновременно облезлые стены старых домов, космические испарения, дыхание преисподней и просто прозрачно окрашенный холст. Названия работ перечисляют использованные цвета: «Синий и желтый по оранжевому», 1954; «Старое золото поверх белого», 1956.

Фрагменты высказываний Марка Ротко из проспекта выставки работ художника в Санкт-Петербурге в 2004 году.

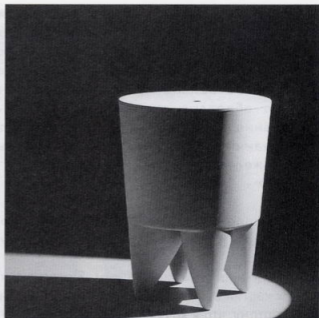
«...Я пишу очень большие картины. Я осознаю, что исторически функция написания больших картин есть создание чего-то грандиозного и помпезного. Однако я их пишу как раз потому, что я хочу создать нечто сокровенное и человеческое, это в равной степени относится и к другим художникам, которых я знаю. Нарисовать маленькую картину – поместить себя за пределами своего переживания, посмотреть на свое переживание как будто бы через стереоскоп или с помощью уменьшительного стекла. Однако когда ты пишешь большую картину, ты находишься внутри своего переживания. Это то, что тебе неподвластно.

«Среди художников широко распространено мнение, что не имеет значения, о чем именно пишет художник, если это действительно хорошо написано. Это – сущность академизма. Но не может быть такой вещи, как хорошая картина ни о чем. Мы настаиваем на том, что решающим является содержание, и только то предметное содержание имеет значение, которое несет в себе трагизм и находится вне времени. Поэтому мы исповедуем родство с примитивным и архаичным искусством».

«...Я не интересуюсь соотношениями цвета или формы или чего-то еще. Мне интересно выражать главные человеческие эмоции – трагедию, экстаз, обреченность и так далее, и тот факт, что многие люди рыдают при виде моих картин, доказывает, что я передаю эти главные человеческие эмоции... Люди, которые плачут перед моими картинами, переживают те же религиозные чувства, которые испытывал я, когда писал их».

Возможно, что высказывания Ротко покажутся весьма субъективными, а главное, далекими от лежащих, казалось бы, на поверхности «основных» проблем дизайнерского проектирования: функционального анализа, конструктивной логики, покупательной способности. Не менее субъективны и парадоксальны представления одного из самых модных, активно работающего дизайнера **ФИЛИППА СТАРКА**. Информацию о Старке почерпнем из статьи о нем в справочнике «Сто дизайнеров Запада», изданном во ВНИИ технической эстетики в 1994 году.

«Филипп Старк родился в 1949 году в Париже в семье авиаконструктора. Наряду с «фамильным» интересом к технике и конструированию рано проявил художественные способности. Получил специальность дизайнера по интерьеру в престижном высшем учеб-



Ф. Старк. В.В. Стул. 1960

ном заведении – парижской Школе Н. Камондо. С 1968 года начал самостоятельную творческую деятельность, основав предприятие по производству надувных объектов. Работая в течение недолгого времени дизайнером-оформителем у П. Кардена, успевает спроектировать более 60 моделей мебели (1971). В 1977 году отправляется в двухлетнее кругосветное путешествие. Вернувшись в Париж, открывает в 1979 году дизайнерскую фирму «Старк продакт». Масштабы его проектной деятельности практически неограничены: от мелочей повседневного обихода (вроде зубной щетки) до градостроительных ансамблей. К сотрудничеству с ним стремятся влиятельные фирмы – такие как «Витра» или «Алесси». Кажется, нет области дизайна, в которой он не попробовал бы своих сил, причем с неизменным успехом.

Уже в 70-е годы Старк становится известным как дизайнер по интерьеру, оформив парижские ночные клубы «Синяя рука» (1976), «Бани-душевые» (1978). В 1982-м ему поручена работа по переоборудованию и мебелировке апартаментов президента Франции Ф. Миттерана в Елисейском дворце. В 1984-м проектирует внутреннее убранство кафе «Кост» (это одна из самых известных парижских работ Старка, за которую ему присуждена премия «Платинум сёркл» в Чикаго, 1987; стул «Кост» отмечен Первой премией на Ярмарке мебели в Нью-Йорке, 1986). В дальнейшем осуществляет крупные проекты в других странах: интерьеры ресторанов «Манин» (Токио, 1985), «Театриз» (Мадрид, 1990), отелей «Ройалтон» (1988) и «Парамаунт» (1990) в Нью-Йорке; проект «Ройалтона» удостоен премий журналов «Interior Design» (1990), «Interiors» (1991) и Американского института архитекторов (1991). Принимает участие в разработке проекта Музея Гронингер (Нидерланды).

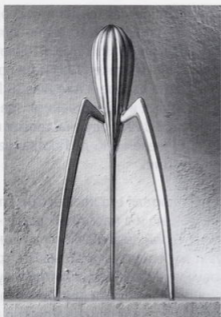
Помимо дизайна мебели для французских, итальянских, испанских, швейцарских и японских фирм и создания осветительных приборов (деятельности, напрямую связанной с оформлением интерьеров), Старк занимается проектированием зубных щеток (фирма «Флуокарил») и лодок («Бенето»), бутылок для минеральной воды («Гласье») и формы макаронных изделий («Пандзани»), кухонных приборов («Алесси») и уличных фонарей («Деко»). Он – автор дверных ручек и хрустальных ваз, столовых ножей и факела для зимних Олимпийских игр 1992 года. Работает в области выставочного дизайна (в частности, был автором экспозиции «30 лет французского дизайна. 1960–1990»

в Центре Помпиду, 1988). Как архитектор Старк прославился своими сооружениями в Японии: по его проектам построены здание «Пламя» (общественно-культурный центр и бар-ресторан, 1989) и офис «Нани-Нани» для фирмы «Рикуго» в Токио (1990), а также офис «Зеленый барон» для компании «Мэйсэй» в Осаке (1991). Он проектирует частные дома, здания промышленных предприятий в Европе и Америке. В Париже по его проекту строится «улица Старка» – ансамбль жилых и общественных зданий, занявший территорию одного из островов на Сене (1991). В 1990 году участвовал в Биеннале искусств в Венеции, наряду с архитекторами Ж. Нувелем и К. де Портзампарком представив конкурсный проект нового павильона Франции.

Популярность Старка – редкость для представителя его профессии. Список публикаций о нем – не только в специальных журналах, но и в массовой прессе – занимает десяток страниц. В сорок с небольшим лет он – герой двух объемистых монографических изданий. «Старк – суперстар», – каламбурят журналисты, обыгрывая в громких названиях статей эффектно космополитичное звучание фамилии, в котором чувствуется нечто провиденциальное. В его работах действительно есть и дерзость осознающей себя силы, и звездность озарений. Старк не претендует на теорию, но охотно выступает публично, дает интервью, формулируя ключевые идеи своих проектов. Не менее охотно он позирует фотографам – экстравагантно, театрально, откровенно рекламно. Слово рок-звезда, он создает свой имидж не без помощи «артистического» костюма: темные очки, кожаные перчатки, джинсовая куртка, берет особенного покроя. В нем видят образ поколения – поколения рок-музыкантов и лихих мотоциклистов; символ эпохи – эпохи видеоклипов, хит-парадов, массовых шоу. Старк – человек и художник своего времени. С какой бы из общепринятых мерок мы ни подошли к нынешней стадии развития западной культуры – постмодерн, неомодерн, «холодное барокко», – мы, несомненно, сможем черпать аргументы в творчестве Старка, материализующем идеи и предчувствия, которыми дышит конец века.

Доминирующие черты его дизайна – супертехнологизм, точность аналитического расчета, изобретательность, остроумие, броскость конструктивных решений, склонность к зрелищным эффектам, холодноватая ироничность. В различных произведениях он, кажется, руководствуется принципами прямо противоположными. Воплощенные во многих проектах идеи экономии материалов и энергии, минимализации вещной среды (скажем, четвертая ножка сиденья нередко убирается как «излишество») явно противоречат чрезмерной, далеко превосходящей разумные потребности, вызывающей роскоши суперинтерьеров его ресторанов и отелей, где туалеты великолепием отделки и разнеживающим комфортом соперничают с парадными залами. Соседство формальных признаков конструктивизма и функционализма с отголосками ар деко и исторического барокко говорит о солидарности Старка с эпохой, разочарованной поисками стиля, однако обладающей собственной «манерой» видеть вещи.

Объединяющим, снимающим противоречия в его творчестве является иронически-игровое начало. Старк «играет» в вещи. Это выливается то в эпатажную мистификацию, выворачивание наизнанку освященного традицией предмета с «наивной» целью доказать, что же внутри (кресло «Ричард III» – «пустышка», сохраняющая лишь фасад клубного кресла, лишённого веса в прямом и переносном смысле, нечто вроде трона Голого короля), то в подчеркнутую театрализацию, постановочно-декорационные эффекты (в «шикарных» интерьерах отелей). Это проявляется и в наигранной несерьез-



Ф. Старк. Соковыжималка. 1991
Ф. Старк. Бубу табурет. 1991

ности профессиональной позиции Старка: он охотно признается, что выбрал специальность не по своей воле и потому свободен от культа профессионализма и налагаемых им шор. Имидж *enfant terrible*, своевольного дитяти в мире дизайна, позволяет ему, словно играя в профессию, браться за осуществление самых дерзких, фантастических затей».

Высказывания Старка, его многочисленные интервью добавляют к портрету дизайнера противоречивые, но интересные характеристики.

Из выступления перед студентами архитектурного факультета Гарвардского университета, США, в марте 1998 года.

«Делайте то, что чувствуете, делайте то, что хотите. Будьте свободными, а уже потом общество вынесет свой вердикт. И делайте все это с легкостью, потому что и город, и общество способны самоочищаться: все то, что им не нравится, исчезнет. Именно поэтому вы можете совершать ошибки. Всегда идите на риск».

«Вы – студенты, и вам предстоит изобретать будущее. Поэтому по поводу всего, что я вам показал, вы должны заявить: «Все это чистейшее дерьмо. Этот человек стар и глуп, пусть отправляется в свою койку, а нам нужно уничтожить все, что он создал, и начать изобретать мир заново».

«Наша задача состоит не в том, чтобы спроектировать один стул, а в том, чтобы создать дизайн чего-то такого, что сможет помочь – позволит установить новые отношения между людьми, между людьми и изделиями. Насущная необходимость заключается в том, чтобы понять: что я могу сделать, как я могу помочь людям вступить в третье тысячелетие как в новую, чистую и приятную фазу. И первый инструмент, который для этого нужен, это политика, политика, политика, действие, политика, действие, политика. Старайтесь не думать об эзотерической эстетике. Старайтесь не думать о деньгах. Думайте о политике, о действии ради других, ради самих себя».

Фрагменты интервью, данного Старком в ноябре 1998 года.

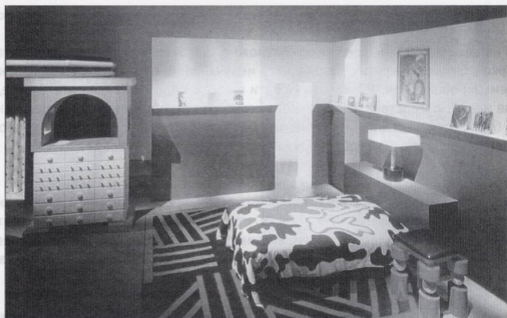
«Я не архитектор и не декоратор. Возможно, некий гиньоль, дизайнер новогодних подарков, безумный критик, питающийся мельчайшими бессознательными знаками, посылаемыми обществом. Я пытаюсь не идти в ногу с модой и предлагать свежие, подрывные идеи. Последствия законченного религиозного образования внушили мне, что надо быть достойным жизни. И помогать ближнему. Тогда я сказал себе: посмотри на внешние предметы обихода и подумай, как изобрести их заново».

«Мечта наших предков исчерпала себя. Прогресс кончился. Мы переходим в другую фазу. Сейчас нам следовало бы «вернуть ставки», сделанные нашими дедами, как сказали бы коммерсанты. Я чувствую, что сегодня есть люди, которые хотят жить иначе, современные протестанты, еретики, атеисты, те, кого я называю «непотребителями». Речь идет не о том, чтобы отречься от современного мира, сохранив его блага при себе».

Интервью опубликовано в международном ежеквартальном журнале «Мир дизайна» в 1999 году. Наконец, фрагменты более позднего интервью, данного Старком журналу «Проект international», 3, 2002.

«Мы не знаем, кто мы, потому что мы не помним, откуда мы пришли, и не представляем, куда идем. А ведь это интересные вопросы. Мы все знаем, что происходим из кристалла грязи – мы ближе к материальным вещам, чем друг к другу. Из грязи мы стали бактерией, потом рыбой, лягушкой, обезьяной, потом – сверхобезьяной. От крупницы праха до суперобезьяны – это великолепное путешествие. Но стоит представить себе, чем мы станем потом – газом, цветом, песней? Мы обязательно станем чем-нибудь другим. Потому что через несколько миллиардов лет солнце взорвется, и наш мир вместе с ним. До того, как это произойдет, нам придется сдвинуться с места. И мы сдвинемся. Мы изменимся и продолжим наше путешествие к самим себе – путешествие, которое делает нас столь интересными и, в конце концов, столь поэтичными. Мы мутанты – из крупницы праха мы превращаемся в нечто неизвестное. И я повторяю: в этой мутации красота. Как только мы осознаем нашу мутантскую сущность, сразу станет ясно, что делать дальше: надо знать о себе больше, чтобы контролировать скорость этой мутации, которую мы называем эволюцией – или прогрессом. Ей необходима стабильная скорость, без торможения, ведущего к регрессу, и без резких революционных скачков, которые приводят только к потерям – времени, крови, жизни. Я убежден, что самое важное, чем может обладать человечество, – это vision, широта взгляда, способность смотреть за границы очевидного. В этом главное преимущество интеллекта.

Я действительно очень люблю пластик. Во-первых, он создан человеческим интеллектом – нами, а не богом. Технологически он умнее и сложнее, чем любой природный материал. Это символ цивилизации. Пластик «экологически дружелюбен»: при правильной технологии и хорошем производителе он и экономичен, и безопасен. Кроме того, он позволяет произвести максимальное количество доступных предметов для людей. И как бы я без него работал, я не знаю. Металл, экологически, в какой-то мере к нему приближается, и из него тоже можно сделать массу вещей... Что я никогда не буду использовать, так это части мертвых животных. Я предпочитаю оставлять кожу на зверях, а деревья – в лесу.

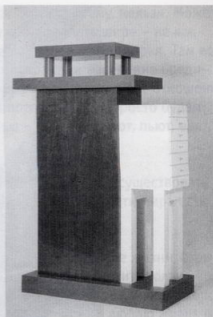


Э. Соттасс. Экспериментальный жилой интерьер, 1991

Это настоящие дизайнеры делают вещи, которые красивы и которыми удобно пользоваться. Деятели вроде меня случайно нашли себе средство выражения именно в этой области. И поскольку главное для них – говорить о чем-то помимо дизайна, то рабочая метода совсем другая: это не выражение функции в форме, но работа с семантикой, интуитивная, через бессознательное. Настоящий дизайн – это функционализм. То, что делаю я, это скорее фрейдизм. У меня есть, например, страшно неудобная соковыжималка для цитрусовых для Alessi. Она предназначена для того, чтобы «говорить о чем-то другом» – в большей степени, чем для того, чтобы «выжимать сок из цитрусовых». А выжимать сок ею интереснее, чем действительно удобной электрической. Надо понимать, что очевидная функция вещей не всегда есть их истинное предназначение.

Многоречивость Старка обнаруживает особенность нашего времени, когда архитектура и дизайн становятся во многом средством визуальной коммуникации, а акцент на материальности здания выглядит анахронизмом – попыткой докричаться до соседнего города вместо того, чтобы просто позвонить туда по телефону. На эту особенность обращает внимание С. Ситар, заместитель редактора «Проект international» Э, по поводу интервью Ф. Старка: «Старк охарактеризовал в целом свою деятельность как «пропаганду» и определил подчиненную роль собственно дизайна в такого рода практике следующим образом: «Дизайн не может говорить, но он привносит в жизнь нечто конкретное. Поэтому говорю я, а мои вещи разъясняют то, что я не могу высказать словами». «Кончится все это, – считает С. Ситар, – похоже тем, что каждый, кто захочет попробовать свои силы в проектировании, должен будет сначала стать глубоким и оригинальным мыслителем».

Эти ожидания-требования обращены прежде всего к начинающим проектировщикам, мастера же иначе и не работают. Таков и великий ЭТТОРЕ СОТТАСС.



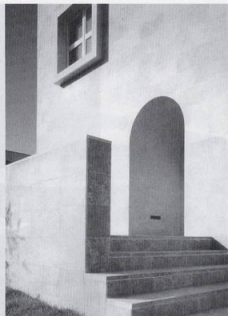
Э. Соттасс. Экспериментальная мебель. 1990

Этторе Соттасс, 1917 года рождения, – выдающийся итальянский дизайнер, олицетворяющий собой дух современности. Как никто другой, не думая о своем имидже, не опускаясь до компромиссов, он «выстреливает» свои работы за пределы того, что могут понять другие. Соттасс начинал как архитектор, в 1947 основал свою студию, с 1957 в своей работе тесно связан с фирмой «Оливетти», осуществлял архитектурные проекты фабрик, магазинов, парикмахерских; создавал автомобили, станки, компьютерные комплексы, пишущие машинки, светильники, часы, мебель для офисов, ювелирные изделия, станковые художественные объекты.

Его предпочтения: Палладио, Корбюзье, японские дзен-сады, Феллини, Ван-Гог; спагетти, футбол, американская городская культура – смесь разных этнографий. Соттасс одновременно очень индивидуален и универсален, его формы в последние годы «неправильны», странны, необычны, – но он обладает магией создания целостности. Девиз творчества Соттасса – «поиск и развитие», новое, взрыв, новые вещи, небывалое, – реализуется в работах созданной им «Соттасс-ассоциации», исповедующей идеи проекта «Мемфис», детища Соттасса 1980-х годов. «Мемфис» возник как реакция дизайнеров на засилье ортодоксально-функционального дизайна. «Мемфис» начинался как поле интуитивного стремления к объединению людей, тяготеющих к неожиданным комбинациям форм, цветовых конструкций, к разнообразным композициям. Постепенно стиль «Мемфис» распространился с дизайна мебели на архитектуру, среду в целом, его развитие было продолжено главным образом в работах «Соттасс-ассоциации».

Смысл этой работы – в обновлении чувства вещи, в формировании нового взгляда на давно знакомое, в творческой самоинициации работы в режиме непредсказуемого развития. Выставки работ «Мемфис» объездили мир, привлекая в число сторонников

Э. Соттасс: «Углубленные планы» 1988



Э. Соттасс: Вилла под Флоренцией, 1990-е гг.

стиля заказчиков, промышленников, потребителей: то, что поначалу казалось капризом извращенных эстетов, оказалось приемлемым, больше того, привлекательным не только для рафинированного хай-класса, но и для среднего, рядового потребителя. «Мемфис» соединяет авангардную эстетику с вполне приемлемыми образами традиционной вещи. Экзотика с помощью «Мемфиса» становится нормой существования.

Специалисты считают, что «Мемфис», как организация и творческое направление, соединяет в себе мощь крупной проектной фирмы типа Ф. Джонсона, возможности «хай-тека» Р. Роджерса и Р. Пиано, историцизм А. Росси и артистизм Ф. Гери.

Вслушаемся в простые глубокие истины, о которых говорит Этторе Соттасс, используя материалы журналов «Четыре комнаты», 6, 2000; «АД», 4, 2003.

«В детстве вокруг меня без конца говорили о функционализме. Меня это раздражало. Я убежден, что дизайн – и промышленный, и архитектурный – должен быть не только полезным, но и волнующим, чувственным. Именно поэтому во всех своих работах я использую яркие цвета – они будят воображение и радуют глаз».

«Я не строю символы власти – большие здания и небоскребы. Моя архитектура интимна, я работаю для людей, а не для официальных институтов. Я сделал только один большой общественный проект – интерьеры аэропорта Мальпенса в Милане. Но и там нет ощущения «власти» технологий и авиакомпаний. Я запретил использовать сталь, в здании минимум стекла. Чтобы быть современной, архитектуре не нужны ни технологические приемы, ни большие размеры. Она должна заботиться о людях, ласкать их. Проектировать нужно вокруг человека и его эмоций».

«Я предпочитаю материалы, к которым люди привыкли: кирпич, дерево, камень, керамику. С ними проще жить. Я недавно был в здании, где все было из стекла, даже пол. Я

шел, как черепаха – казалось, он подо мной разобьется. Так, по-моему, нельзя. Можете мне не верить, но я сторонник традиций. Их просто нужно понимать шире – не как приемы, а как менталитет. На меня сильно влияет традиция Средиземноморья. Там все важно: климат, ветры, цвет моря. И еще – человеческий характер: население Средиземноморья постоянно подвергалось набегам, и у них выработалось особое отношение к жизни. Они думают: «О'кей, мы не будем строить для потомков – мы просто будем жить». Они ценят каждую минуту, наслаждаются жизнью – поют, танцуют, пьют, едят, занимаются любовью».

«Я знаю только настоящее и живу им. Полагаю, что минимализм будет существовать всегда. Ведь желание чистоты и совершенства, тяга уйти от назойливости мира есть всегда. Настоящий минимализм дает такую возможность».

Между мной и минимализмом – пропасть. Он уничтожает моё ощущение жизни, отрицает мою любознательность, лишает меня счастья жизни. Я не люблю пить только воду, иногда мне хочется выпить водки, а минимализм запрещает излишества. Люблю хорошо поесть, много выпить, много путешествовать, сильно рисковать. Я люблю жизнь как очень любопытное явление».

Наш поход по мастерским выдающихся архитекторов, художников, дизайнеров должен был окунуть нас в аромат, атмосферу, фактуру, образ чувств и мыслей мастеров. Эти прикосновения, конечно же, не могут породить завершенных представлений о сегодняшнем мире проектирования архитектурно-дизайнерской среды. Этому должен помочь следующий раздел «РАЗМЫШЛЕНИЯ», предлагающий более завершенные суждения ученых, специалистов, изучающих сегодняшнее проектирование.

РАЗМЫШЛЕНИЯ

О ДИЗАЙНЕ

Создание «дизайна» — это процесс, который начинается с понимания того, что такое дизайн. Это не просто создание красивых вещей, это создание функциональных вещей, которые помогают человеку жить лучше. Дизайнер должен понимать потребности человека и создавать вещи, которые соответствуют этим потребностям. Это требует глубокого понимания человеческого поведения и психологии. Дизайнер должен уметь находить баланс между эстетикой и функциональностью, между формой и содержанием. Это сложная задача, которая требует творческого подхода и высокого уровня ответственности. Дизайнер должен быть способен на нестандартное мышление и находить новые решения для старых проблем. Это требует постоянного обучения и развития. Дизайнер должен быть способен на сотрудничество с другими специалистами и клиентами, чтобы достичь наилучших результатов. Это требует коммуникативных навыков и умения работать в команде. Дизайнер должен быть способен на критику и самокритику, чтобы постоянно улучшать свои работы. Это требует уверенности в себе и умения принимать решения. Дизайнер должен быть способен на создание вдохновляющих работ, которые вызывают интерес и восхищение. Это требует высокого уровня креативности и умения видеть красоту в простых вещах. Дизайнер должен быть способен на создание работ, которые имеют социальную и культурную ценность. Это требует понимания контекста, в котором создается работа, и умения вносить свой вклад в развитие общества. Это требует ответственности и умения работать на благо людей. Дизайнер должен быть способен на создание работ, которые являются частью культуры и искусства. Это требует высокого уровня эстетического вкуса и умения работать с цветом, формой и композицией. Это требует постоянного поиска новых идей и экспериментов. Дизайнер должен быть способен на создание работ, которые являются частью истории и культуры. Это требует понимания истории дизайна и умения использовать традиционные приемы в современном контексте. Это требует уважения к традициям и умения находить новые пути развития. Дизайнер должен быть способен на создание работ, которые являются частью жизни и культуры. Это требует умения работать с людьми и создавать атмосферу творчества и сотрудничества. Это требует умения слушать и понимать других, а также умения отстаивать свои идеи. Дизайнер должен быть способен на создание работ, которые являются частью культуры и искусства. Это требует высокого уровня эстетического вкуса и умения работать с цветом, формой и композицией. Это требует постоянного поиска новых идей и экспериментов. Дизайнер должен быть способен на создание работ, которые являются частью истории и культуры. Это требует понимания истории дизайна и умения использовать традиционные приемы в современном контексте. Это требует уважения к традициям и умения находить новые пути развития. Дизайнер должен быть способен на создание работ, которые являются частью жизни и культуры. Это требует умения работать с людьми и создавать атмосферу творчества и сотрудничества. Это требует умения слушать и понимать других, а также умения отстаивать свои идеи.

РАЗМЫШЛЕНИЯ

А можно поступить и иначе — сориентировать проекционную задачу на уничтожение «вещи как вещи», то есть на создание образа человека к естественной форме, возможно, дизайна будущего. Термин «дизайн» в буквальном смысле — он предполагает такую работу дизайнера над промышленным изделием, в результате которой серьезно и целенаправленно меняется его морфология, уменьшаются материальные затраты на его производство с одновременным повышением эргономических параметров и нейтрализацией психологически раздражающих человека факторов. Ведь как бы уничтожается и старое свое значение и нарождается видоизмененный изнутри издеицей, приближенный к структурам биологическим, а значит, более родственным для человека.

О ДИЗАЙНЕ

Начнем издалека, с вещей почти очевидных, но требующих ответа снова и снова. Вместе с участниками «круглого стола» журнала «Техническая эстетика», № 4, 1987, попробуем ответить на вопрос, что такое хороший дизайн.

Интерес обсуждений в 1980-х годах такого рода проблем в том, что это было время уже ясности мышления, но еще не утраченности стремлений к пониманию истины. Сегодня время менее определенное, хотя и освободившееся от некоторых предрассудков идеологии прошлого.

На вопрос отвечает участник «круглого стола» дизайнер ЮРИЙ НАУМОВ.

«Известно, что рождению нашей профессии способствовало развитие техники. Будучи далекой от живой природы, не имея стыковки с человеческим духом, она стала оказывать определенное психологическое воздействие на человека, причем не в последнюю очередь и своим внешним видом. Дизайн же призван помочь технике приблизиться к душе человека. В этом направлении идут и обычным путем – дизайнер привносит в технические объекты элементы стилевой пластической культуры.

А можно поступить и иначе соориентировать проектную задачу на «уничтожение» вещи как лишней, ненужной, чуждой природе, приближая, таким образом, человека к естественной среде его обитания. Это – сверхзадача дизайнера, возможно, дизайнера будущего. Термин «уничтожение», разумеется, нужно понимать не в буквальном смысле – он предполагает такую работу дизайнера над промышленным изделием, в результате которой серьезно и целенаправленно меняется его морфология, уменьшаются материальные затраты на его производство с одновременным повышением эргономических параметров и нейтрализацией психологически раздражающих человека факторов. Вещь как бы уничтожается в старом своем значении и нарождается видоизмененным изнутри изделием, приближенным к структурам биологическим, а значит, более родственным для человека.

Еще ярче идея уничтожения вещи проявляется в дизайн-программах и комплексных разработках. Здесь реализуется борьба со своеобразной «бюрократией вещизма». Ведь организация предметного мира, созданного человеком, устранение всякого излишества в ассортименте изделий – это не что иное, как «чистка», как буквальное, физическое уничтожение вещи.

Изделия, спроектированные по принципу согласованности целого и частных, утрачивают свои раздражающие факторы – человек работает с ними, не отвлекая на них свои душевные силы, сосуществует с ними мирно. И это парадоксально: красивая, удобная, полезная вещь, поначалу имеющая рыночную привлекательность, далее существует незаметно, ибо обладает способностью полностью вписаться в быт, стать функциональным естественным и, таким образом, исчезнет как назойливая индивидуальность. Создавать вещи настолько хорошие, чтобы ими можно было пользоваться так же естественно, как человек пользуется руками или ногами при ходьбе, – великое искусство! И это есть задача будущего дизайна. Лично я считаю хорошим дизайном именно такие вещи».

— Это отвечает руководитель Дизайнерской студии при Союзе дизайнеров, один из самых радикально ориентированных мастеров ДМИТРИЙ АЗРИКАН.

«Что такое хорошо спроектированная вещь? Здесь есть критерии обязательные, такие как удобство использования, технические параметры, характеризующие ее потребительский уровень, производительность, мощность, вес, долговечность и т.п. За колеблющейся неуловимой гранью находятся критерии социально-культурного плана – это и стиль, и образ, и экологические качества: энерго- и материалоемкость (тот же вес, но в другом контексте), наличие вредных выбросов, проблемы утилизации, важность которых зависит от того, насколько общество ценит сохранность окружающей среды, частота смены моделей, наконец, выраженность этих экологических и иных социокультурных ценностей и значений в образе предмета. Таких, например, как демократичность вещи, или, наоборот, ее функция показателя имущественного положения владельца, обыгрывание в дизайне вещи ее демонстративной самооценности или, наоборот, ее функции как инструмента. То есть вещь, дизайн вещи в одном социокультурном контексте может считаться хорошим, а в другом – плохим. Все зависит от того, какие значения и ценности культивируются, официально или неофициально, в данном обществе. Можно согласиться с известным теоретиком культуры, искусства и, в частности, дизайна Джилло Дорфлесом, который считает дизайн зеркалом истории и культуры.

Какие же ценности и значения культивировались в нашем обществе в последние десятилетия? Ответив на этот вопрос, мы сможем понять: адекватен наш дизайн общественным потребностям или нет, то есть хорош ли он для данного общества или плох. Затруднение будет лишь в том, что именно в последние десятилетия обнаружился разрыв между декларируемыми идеалами и ценностями и теми, которые получили реальное распространение».

Газета «Московские новости» (1986, 9 ноября) в статье «Молодость революции» об этом периоде говорит: «...набрали силу непроизводительные слои, которые паразитировали на экономической монополии государства. Образовался некий симбиоз

коррупцированной части управленческого и хозяйственного аппарата, сосредоточивший в своих руках распределение материальных благ. Свою алчность, свой аморализм, свой девиз «все дозволено» этот социальный монстр достаточно откровенно демонстрировал в качестве эталона социального поведения всему обществу, разлагая его».

Естественно, что негативные явления в нравственной сфере не могли не отразиться на вкусах и предпочтениях по отношению к предметному миру, на смещении пропорций общественного внимания к различным сферам предметности – возрастанию внимания к одним вещам, игнорированию других.

О подобном социальном явлении и подобной социальной группе, правда, из эпохи поздней бронзы, хорошо сказал венгерский писатель Лайош Мештерхази в романе «Загадка Прометея»: «Созидать эта группа уже не может, но что-то делать все-таки надо. Окружает себя максимальным числом максимально дорогих, но бесполезных предметов, испытывает вдруг потребность в таких вещах, которые не служат действительным потребностям и являются лишь символами, фетишами, социальными аксессуарами – демонстрацией власти и ранга».

Ситуация осложняется двойственностью – вслух нужно исповедовать другое, создавать видимость социальной активности, идейности, демократичности, честности. В этих условиях и развалился наш дизайн, тот, который мы имеем сегодня. Вернее – два дизайна. Один – профессиональный, существующий в виде проектов и публикаций, но отсутствующий в производстве и магазинах. Другой – массовый, его установки как будто никто не провозглашал, и теоретически его как бы и нет, но на улицах и в магазинах существует именно он.

Первый, профессиональный, дизайн ВНИИТЭ, СХКБ и ряда отраслевых групп 60–80-х годов вдохновляется идеями пионеров отечественного дизайна 20-х годов, лучшими работами прогрессивных зарубежных мастеров и светлыми идеалами нашего общества. Это хороший дизайн. Но он плохо внедряется. Причины здесь уже назывались: недостаточные технологические возможности производства, слабая заинтересованность промышленности, отсутствие экономических рычагов повышения качества, иногда слабая конструктивно-технологическая проработка проектов. Все верно. Однако главное в том, что этот дизайн противоречил вкусам тех, кто принимал решения.

Другой дизайн трудностей с внедрением не имел. Бесконечное число часов, изображавших высокую художественность, но на которых невозможно прочесть время, люстры с трехзначными цифрами цен, мебель с «креветками».

Ситуация отражалась также и в ассортименте, и в выборе объектов повышенного внимания. Например, наличие сверх всякой меры расписанного фарфора пышных барочных форм для «государственных подарков» и отсутствие дизайнерских проектов (заказов на них) простой, но удобной, подлинно художественной посуды для общепита, больниц, детских садов и т.д.

Период в целом, по крайней мере в поздней его части, был характерен тем, что дизайнеров ориентировали на проектирование в основном изделий для личного потребления в ущерб сфере производства.

И почти полностью игнорировалась социокультурная сфера, системы массового обслуживания, общественный транспорт, например.

Отношение к потребителю только как к источнику возврата средств в бюджет, бытовавшее в сфере планирования, привело к ориентации в основном на проектирование искусственно более дорогих вещей, причем образовалась устойчивая тенденция именно такого развития ассортимента практически всех видов бытовых изделий. Это обусловило тот факт, что в реальном массовом дизайне потребительских товаров и вещей-символов сочеталось технологическое несовершенство с вычурностью и помпезностью их внешнего облика. Это плохой дизайн, но это – то, что было кому-то нужно. Этот дизайн явился красноречивым отражением ряда негативных явлений и социального нездоровья предшествующих десятилетий.

Сегодня ситуация коренным образом меняется, что дает основание предполагать изменение общественной позиции по отношению к проблеме «хорошего» и «плохого» дизайна. Очевидно, по мере восстановления норм социальной справедливости и укрепления демократических начал, ценности и значения, которые составляют ядро профессиональной идеологии дизайнера, будут все более отражать реальные ценности общества.

Опыт развития дизайна последних лет не дает, к сожалению, поводов для оптимизма. Нынешняя мелкорыночная активность выплеснула на нас бездну сувенирно-графической продукции, которой не касалась рука того дизайнера, о котором говорил Д. Азрикан. И все же абсолютные ценности умного проектирования, о которых рассуждали практики дизайна, остаются актуальными, несмотря на социальные неурядицы и культурный нигилизм.

Поэтому не кажутся оторванными от жизни, от дизайна размышления о СУПРЕМАТИЗМЕ Феликса Ингольда, цитирующего **КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА**, открывшего для мира художников, формирующих пространство, горизонты, к которым вот уже семьдесят лет стремятся новые и новые их формации*.

«То, что предстает сознанию как предметное и принимается рассудком на веру как действительное, должно быть преодолено в забвении и вскрыто заново – через забвение – как «действительность по ту сторону рассудка», и до всякой иллюзорной предметности. Только забвение всякого знания и умения дает возможность вернуться назад в беспредметность не-рассудка; после того, как мир на протяжении тысячелетий объясняли «оружием» разума и меняли «оружием» техники, он, этот мир, должен теперь – наконец-то и заново! – стать доступен чувственному постижению, исходя из его собственных предпосылок (каким он является в своем становлении и, становясь, проектирует сам себя). Единственно истинное – это действительность, какой она осуществляет себя в не-разумении, в не-рассудке, как попросту «бесцельное» и «безграничное». «Человек хочет видеть природу «умной», а она не ведает ни разума, ни сознания. Ведь перед ней нет никакого объекта, который она могла бы понять, который могла бы осознать...

* Собрание Ленца Шенберга. Каталог выставки. Мюнхен, 1989.



К. Малевич. Чайник с крышкой, 1923

Человек, который хочет познать природу, эту молчащую, лишенную рассудка действительность, или хочет погрузиться в этот немой язык не-разумения, должен сам стать безразумным».

...«Речь идет о том, чтобы выработать «творческую систему», которая подключена непосредственно к природе и питается энергией от самой жизни. «В наших мастерских, – пишет Малевич, – картин больше не рисуют, там сооружаются формы жизни – не картины, а проекты становятся живыми существами». Художник – а теперь эту роль может взять на себя каждый, – становится медиумом природы, через него «природа говорит о своей собственной красе», посредством его кисти она высказывается, и в том, что она таким способом высказывает, художник – то есть каждый человек – находит сознание собственного «я». «Человечество» есть кисть, резец, молоток, который воспроизводит в вечности образ мира»...

«Супрематизм поставил себя не только вне предметного искусства, но и вне каких бы то ни было изобретений. В нем ничего невозможно изобрести или выстроить. Он свободен от всякого стремления к совершенству, которое непрерывно движет жизнь всеобщности. Супрематизм не может ничего воспринять ни от прошлого, ни от будущего, поскольку эти понятия применимы только лишь в предметно-практическом реализме сознания». «Подводя итоги, я хочу сказать вот что: всем деяниям человеческой мудрости, ее предметному образу мыслей следует противопоставить принцип беспредметности, принцип, свободный от любых предметных ограничений и границ, свободный от всякой попытки устремиться к чему-либо предметному, будь то в будущем, будь то в Боге, и связать с ними какие бы то ни было предметные упования. В обширном пространстве космических праздноствий я воздвигаю белый мир супрематической беспредметности как явленность освобожденного Ничто!»

«Белые поля Малевича суть области не только беспредметности, но и безобразности, и в качестве таковых демонстрируют присутствие отсутствия; они напоминают о забытом и заставляют творца, а за ним и зрителя, забыть то, о чем вспомнили; они представляют собой пустоту, требующую заполнения, взывают к образу, каковым они не мо-



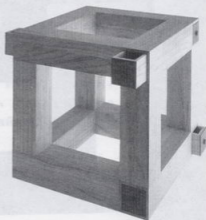
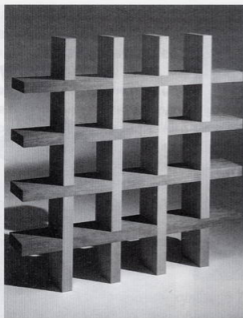
Э. Педерсен. Кабинетная мебель, 1960-е гг.

гут быть, а лишь могут непрестанно становиться; всякого, кто рассматривая их приходит к сознанию самого себя, они делают художником благодаря тому, что погруженный в них и постигая в них мир как То Самое, он забывает себя».

Супрематические откровения К. Малевича для дизайнера средних структур являются методологическим напоминанием о безграничности поля его мыследеятельности; содержанием же этого поля являются социокультурные реалии дизайнера, особенности профессиональных отношений дизайнера с материалами и технологиями. Посмотрим, как рассуждает об этом содержании дизайнер-педагог КСЕНИЯ КОНДРАТЬЕВА*:

«Известный художественный критик У. Сегерштад в статье «Скандинавский дизайн умер – да здравствует скандинавский дизайн!» пишет: «Сегодня мир интернационализируется совсем иначе, чем это было в послевоенный период, когда скандинавский дизайн развивался в основном на базе местных традиций. В настоящее время традиции как источник вдохновения частично исчерпаны. Теперь они чаще выступают в качестве средства конструирования в условиях интернационализации. И именно в этих условиях многие начинают понимать, что просто материальные потребности не могут быть абсолютной ценностью ни в жизни, и в дизайне. И если речь идет о высококачественном дизайне, то есть все основания говорить не о дизайне вообще, как о некоем усредненном «интернациональном стиле», но о датском, финском, норвежском или исландском возрождении». Финский дизайнер К. Меттоваара, сотрудница известной бельгийской фирмы «Альберт ван Хавере», считает, что никогда не было ничего чисто финского. «Мы всегда нуждаемся друг в друге. Это так естественно – учиться у других, а теперь это необходимо более, чем когда бы то ни было, ибо мы никогда не сможем успешно конкурировать, если не станем пытаться делать вещи так же хорошо или даже лучше, чем другие». «Если я даже буду бороться со своей финскостью, – признается молодой дизайнер М. Пири, – она все равно останется при

* Кондратьева К. Проблемы этнокультурной идентичности и современный дизайн. В сб. «Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды». М., 1989.

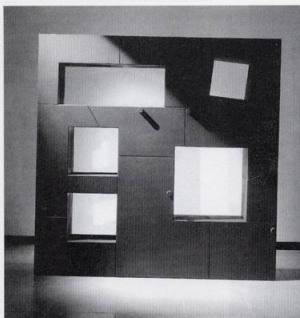


Ш. Учида. Стеллаж «День за днем», 1991
Т. Сугимура. Функциональный объект, 1980-е гг.

мне. Когда я работал в Нью-Йорке, я чувствовал, что создаю финский дизайн, только мой взгляд на то, что есть финское, стал намного шире». «В Финляндии, Японии и Италии, как и во многих других странах, поддерживается широкий культурный контекст традиционного быта народа. Важно, что это не только музеефицированные произведения искусства и народного ремесленного творчества, не только архитектурная и предметная среда, но и постоянно репродуцируемые и внедряемые в быт образцы традиционной мебели, посуды, одежды и пр. В Италии и Японии традиции ремесленного производства практически не прерывались. Что же касается Финляндии, то здесь они вводятся в культурный оборот целенаправленно и всячески культивируются. Таким образом, в едином жизненном пространстве органично сосуществуют старые (или воспроизведенные по старым образцам) и новые вещи, образуя своеобразную духовную среду, питающую поиски дизайна и влияющую на реальную жизнь людей».

«Теоретики японского дизайна вообще не различают дизайн и традиционное мастерство, для них это почти синонимы. Производство предметов потребления в рефлексии японского дизайна неразрывно связано с традиционной культурой, с обычаями, верованиями, стилем жизни японской семьи, с ландшафтными и погодными условиями и т. п. Определяя особенности японского дизайна, проф. К. Мицукуни в качестве главной его характеристики называет «микрокосмичность», объясняя ее тем, что в течение 300 лет Япония была мирным независимым единым «космосом». И в этом «космосе» японцы старались создать «тонкую самозавершенную систему красоты». Традиционная «микрокосмичность» японской художественной и ремесленной культуры нашла свое выражение в суперсовременной электронной промышленности Японии. Именно здесь в 1956 году был создан первый в мире знаменитый транзисторный приемник, а спустя пять лет и первый транзисторный телевизор.

Известный в Италии и во всем мире дизайнер Э. Соттсасс полагает, что дизайнер – это «высшего класса ремесленник–художник–философ», а дизайнерская школа – «нечто среднее между ренессансной боттегой...и античной академией (будь то платоновский «симпосион» или «Сады Эпикура»)».



А. Чибик. Шкаф-стеллаж «Креденца», Дерево, лак, 1987
А. Чибик. Письменный стол «София», Дерево, ламинат, 1986

«Возврат к традиционной модели деятельности, развитие ее в современных условиях связаны с осознанным отношением к этой деятельности, к труду дизайнера, а также к продуктам этого труда. «Работа руками, – пишет финский дизайнер Т. Виркаала, – имеет для меня почти терапевтический эффект, когда я режу или леплю из натурального материала. Это вдохновляет меня на новые эксперименты. Это ведет меня в другой мир, в тот мир, где мои глаза на кончиках пальцев чувствуют движение и модификации формы». В Японии метафизика труда признается в качестве «подлинной основы как для самооценки каждого человека, так и для его оценки с точки зрения общества». Отсюда – повышенно личностное отношение к миру предметов, вещей. «В ремесленную эпоху люди верили в рождение и смерть инструментов... Отношение к современным промышленным роботам является таким же. Они не противостоят человеку, а сосуществуют с ним и являются созданиями, у которых, как и у человека, есть рождение и смерть... Вот почему необходимо, чтобы в дизайне... выразились человеческие чувства, каким бы высокоомеханизированным не было производство», – утверждает Ё. Мицукуни.

Такие попытки специалисты трактуют как «опыт проектного мимесиса, воссоздания ценностей предания в новой исторической обстановке», иными словами – как опыт репродуцирования этнокультурной идентичности в условиях стремительного развития отчужденных форм техники.

Дизайнер Т. Сарпанева, для которого природа – источник творческого вдохновения, признается: «Год за годом, лето за летом я рассматриваю финский архипелаг, море, небеса и птиц в вышине. Я не могу отрешиться от жизни камня в воде. Камень обретает свою жизнь в любви света и воды. В этом природном мире идет подлинная работа искусства. Мне захотелось подойти к стеклу таким же путем, каким вода и свет подходят к камню, подходят с любовью, которая делает очарование вечным».

«Традиционно-ученическое отношение к природе подразумевает и традиционное отношение к материалу. Человек не должен навязывать свою волю материалу, но должен творить исходя из его структуры, пластики и возможностей, стремясь подчеркнуть присущую ему красоту, раскрыть его свойства. При этом необходимо выбрать наиболее экологичные способы обработки материала. «Есть один неписанный закон, применимый

ко всем материалам, даже к тем, которые мы склонны отвергать, – заявляет Т. Виркалла. – Дизайнер не должен никогда проявлять насилие относительно того материала, с которым он работает: правильнее будет искать гармонии с ним».

Сейчас, когда мы убедились, что качественный дизайн не может не быть этнокультурно ориентирован, не может не быть привязан к той или иной традиции, а хороший дизайнер занят поисками гармонии между природой и человеком, технологией и традицией, материалом и формой, самое время вспомнить о таком очевидном проявлении дизайнерской реальности, как концептуальный дизайн.

Как считает исследователь проектной культуры ОЛЕГ ГЕНИСАРЕТСКИЙ*,

«... в художественной и проектной культуре 70–80-х годов термины «концепция», «концепт», «концептуальность» приобрели широкое хождение и столь же широкий смысл. Здесь и концептуализм как одно из направлений живописного авангарда, с его поэтикой пластического остроумия, и художественные концепции, предворяющие начальные этапы художественного проектирования, и собственно творческие концепции как авторские самообразы творчества, и многое другое. Если же задаться типологическим вопросом о творческой сути концептуализма, то это будет прямое, открытое использование рассудка, мышления, интеллекта в создании, обращении и потреблении произведений искусства, других эстетических и культурных ценностей, включая средовые. Творчество всегда есть и было «умной стихией», но далеко не всегда эта его «разумность» заявляла о себе, так сильно отчуждаясь от других корней творчества, самоопределяясь только через одну какую-то способность души, как самоопределился концептуализм через способность суждения, интеллекта.

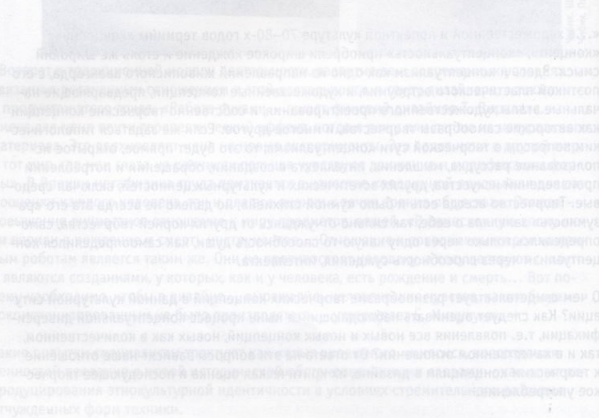
О чем свидетельствует разнообразие творческих концепций в данной культурной ситуации? Как следует оценивать наблюдающийся ныне процесс концептуальной диверсификации, т.е. появления все новых и новых концепций, новых как в количественном, так и в качественном отношении? От ответа на эти вопросы зависят наше отношение к творческим концепциям в дизайне, их критическая оценка и последующее творческое употребление.

С точки зрения социологии культуры можно на эти вопросы ответить так: увеличение разнообразия и многозначности творческих концепций свидетельствует о переходности современной культурной ситуации, о включенности ее в процесс развития, об обновлении, модернизации образа жизни, его знаковой и предметной среды, об энергетической насыщенности, «пассионарном перегреве» жизненного мира культуры. Рефлексивность, концептуальность культуры в этих условиях достигают такого градуса, что они из присущего культуре, образу жизни качества превращаются в самостоятельную тему проектной культуры, художественной жизни, критики и культурологии. О том, что сегодня мы находимся в таком именно положении, свидетельствуют периодические дискуссии о смысле художественной, литературной и прочей критики, дискуссии, в ко-

* Генисаретский О. Проектная культура и концептуализм. В сб. «Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды». М., 1987.

торых именно «умная оснастка» творчества и размышления становятся разделительной чертой разных мнений».

«Творческая концепция оповещает наблюдателей о ценностях, составляющих внутреннюю структуру личности и отвечающих за ее, личность, образожизненную целостность. Делая человека цельным, ценности сообщают его творениям достоинство личного, духовного блага. В творческой концепции проявляется основной способ бытия личности, определяющий ее целостное постоянство, способность переживать самоценность человеческой жизни – ее естественность и свободосообразность. Поэтому все видимое, представляемое и воображаемое благодаря творческому усилию художника, все оценки и толкования, которые критика дает его произведениям, творчески предопределены, говоря словами Л.Н. Толстого, его, художника, «самобытным нравственным отношением к миру», именуемым также ценностной ориентацией, творческой концепцией».



Дизайнерские решения в творчестве архитектора-дизайнера являются результатом творческой деятельности человека, направленной на создание среды обитания, отвечающей его потребностям и желаниям. В творческой концепции проявляется основной способ бытия личности, определяющий ее целостное постоянство, способность переживать самоценность человеческой жизни – ее естественность и свободосообразность. Поэтому все видимое, представляемое и воображаемое благодаря творческому усилию художника, все оценки и толкования, которые критика дает его произведениям, творчески предопределены, говоря словами Л.Н. Толстого, его, художника, «самобытным нравственным отношением к миру», именуемым также ценностной ориентацией, творческой концепцией».

О ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

Нам пора, однако, от проблем общедизайнерских, или, точнее говоря, общепроектных, переходить к проблемам архитектурного дизайна, или дизайна архитектурной среды. Послушаем, что говорит о сегодняшних аспектах взаимоотношений дизайна и архитектуры выдающийся практик и теоретик итальянского дизайна АНДРЕА БРАНЦИ*.

«В наши дни различие между архитектурой и дизайном не сводится лишь к профессиональным различиям между этими двумя отраслями человеческой деятельности, выражающимися в том, что одни проектируют дома, а другие проектируют вещи. Дело в том, что вещи приобрели такое значение, что совершенно изменили архитектурные концепции. Между этими дисциплинами существует глубокое различие в том, что касается методологии и конечного результата».

«Нашему дизайну явно недостает архитектуры, а архитектуре недостает дизайна, в силу чего их прежняя автономность и независимость выглядят серьезным недостатком. И, конечно же, речь идет не о том, какое внутреннее убранство требуется для современных жилищ или какими должны быть дома, чтобы соответствовать такому убранству: речь идет о том, чтобы сопоставить два метода проектирования, ибо – и я спешу это подчеркнуть, – когда я говорю об архитектуре и дизайне, я имею в виду не соответствующие профессии, а два способа осмысления и преобразования окружающего нас мира».

В наши дни европейская архитектура пребывает в глубоком кризисе, порожденном ошибочными установками в области проектирования, а посему из-за трудностей, с которыми архитектура сталкивается в постиндустриальном мире, соответствующие институты оказались в состоянии занять лишь оборонительную, реакционную позицию исключительно в защиту специфики архитектурного дела, не сделав при этом ни шага вперед для того, чтобы соответствовать новым историческим условиям, из которых, как это сумел сделать дизайн, архитектура смогла бы почерпнуть необычайную созидательную энергию».

* Бранци А. Вещи и дома // Домус, 1989, № 2 (русское издание).

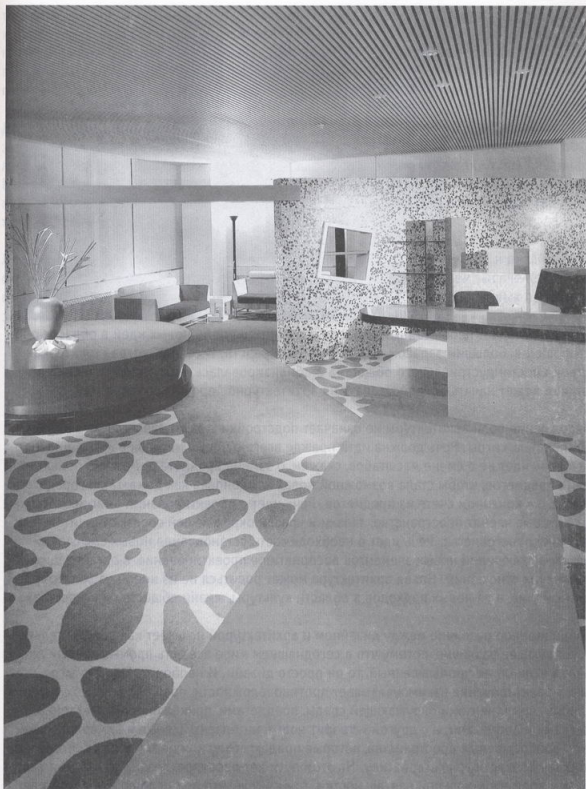
«Сегодня европейская архитектура оторвана от каких-либо интересов: у нее нет связей ни с новыми технологиями, ни с новыми запросами общества, ни с психофизиологическими потребностями заказчика, ни с новыми методами проектирования, которыми дизайн, следуя примеру мира моды и музыки, воспользовался весьма широко. С опозданием на десяток лет, в сравнении с дизайном, архитектура взялась за решение проблем, связанных с кризисом классического модернизма, но принялась за это дело самым неправильным образом. Она вообразила, что сможет преодолеть этот кризис, если форсирует физическое присутствие архитектуры в городской среде, пытаясь выдать эту дисциплину как наиболее зрелый итог исторического развития, не заметив, однако, необходимости и к тому же упустив удобный повод для возможно более полного осмысления самой себя. Не поняла архитектура и того, что ее обращение к истории ставит ее самое вне истории, противопоставляет технологии, знакам, поведенческим моделям и надеждам сегодняшнего дня.

Европейская культура не поняла того, что прогрессирующее отчуждение архитектуры в современном городе не было следствием некоей кризисной вспышки, а результатом сложного перемещения центров тяжести в механизме формирования действительности. Она не поняла, что оскудение ее языкового наследия невозможно было остановить путем ложно-иронических заимствований из исторических кодексов, что вместо этого следовало примериться к новым направлениям социальной культуры, возможно, менее благородного происхождения, но зато куда более жизненным. Отвернувшись от окружающего мира, она замкнулась в стенах высших учебных заведений, превратившись в академическую дисциплину, основанную целиком на дидактических функциях, что ведет лишь к ее самопроизводству».

«В то же время поколение, решившее ступить на долгий путь перестройки проектного дела, через дизайн избрало иную стратегию. В качестве исходной точки для движения вперед оно взяло минимальный порог действительности, систему вещей и инструментов, окружающих человека и составляющих его непосредственный и почти телесный habitat. Habitat, который почти не поддается планированию, испытывает на себе давление индустриализации и потребления, облучается непрерывными потоками информации, подтачивается чуждыми культурными веяниями. Тем не менее именно из этого «вещного ядра» возникает новая взаимосвязь между человеком и созданным им окружением. Дизайн не побоялся приложить руки к проектной деятельности малого масштаба, согласившись на проведение в течение целых двадцати лет сложного эксперимента в области лингвистики и технологии. Он практически исследовал новые качества окружающей среды, новые материалы, повседневные поведенческие модели, новые творческие пути».

«Дизайн перестал быть дисциплиной, занимающейся индустриализацией окружающих человека предметов, – он стал творцом сложной и разветвленной сценографии окружающей среды, создателем воображаемых пространств, необходимых для производственной сферы в целях собственного развития и роста».

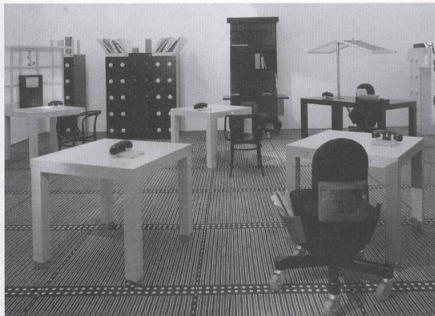
«Так что именно дизайн является сегодня режиссером градостроительного повествования, в котором человек выступает в качестве нового активного героя. Ибо речь идет еще об одном фундаментальном аспекте свершившихся перемен: ныне потребитель перестал быть наивным и задиристым «добрым дикарем», чье жизненное положение задается эргономикой. Ныне потребитель – великий актер, играющий самого себя, – мистификатор,



Э. Соттсасс, А. Чибик. Приемная магазина модной одежды «Эспри», Цюрих, 1986

любящий играть в разнообразных декорациях; персонаж, утративший все признаки поведенческой наивности; он живет в новых культурных повествованиях, нередко более свободных и более экстремистских в сравнении с теми, что ему предлагает дизайн».

«В этом новом повествовательном измерении, в этой способности строить с помощью предметов постоянные или временные перемежающиеся пространства дизайн вступает на тропу коллизий с архитектурой.



Э. Соттасс. Экспериментальный интерьер офиса, 1990-е гг.

Ныне он обладает необычайным запасом восприимчивости, новых идей в области проектирования, большим запасом выразительных средств. И сейчас, когда структурная мутация постиндустриального общества стабилизировалась, этот энергетический потенциал может начать воздействовать на архитектурное проектирование.

Возрождение роли архитектуры не означает подстройки к раз и навсегда установленным правилам игры. Речь должна идти прежде всего о новых методах работы, иначе говоря речь идет не о смене масштабов, скажем, о замене предмета домом, а о проектировании предметов, чтобы стала возможной новая компоновка как дома, так и города, состоящего в конечном счете из предметов. Речь идет о проектировании «мягких» структур, которые членят пространство, запахи и краски окружающей среды, отличительные признаки пространства. Речь идет о необходимости установления новых смысловых связей, о включении новых элементов восприятия в проектирование, в организацию человеческих отношений. Новая архитектура может родиться не из новой «архитектурной композиции», а из новых подходов в области культуры, жизни общества и искусства».

«Традиционное различие между дизайном и архитектурой исчезает как действительно существующее различие, потому что в сегодняшнем мире все есть промышленный дизайн; а если он не промышленный, то он просто дизайн. И наоборот. В том смысле, что ныне проектирование взаимоувязывает противоположности, представленные, с одной стороны, компонентами окружающей среды, предметами, прикрепленными к стенам, красками и ароматами; а с другой – творит новые интеллектуальные и символические цели, воображаемые пространства, которые придают тому или иному месту собственное лицо как конкретную альтернативу. На этом пути нет провалов, резких различий между видами профессиональной деятельности в том смысле, что дом человека представляет собой множественность знаков, совокупность языков, а не результат попыток осуществления синтеза, к чему стремится «архитектурная композиция», действуя извне».

«Чего не хватает сегодня дизайну, в частности Новому Дизайну? Прежде всего осознания того факта, что эпоха экспериментаторства завершилась, что нынешнее устройство постиндустриального общества не носит ни временного, ни антииндустриального характера. Значит, все шуточные, парадоксальные и иронические элементы имеют смысл

только в том случае, если они способны дать нам в качестве позитива новые свойства и языки, новые стандарты и повествования. Это значит, прежде всего, что ответственность, обретенная дизайном в нынешнем «вещном» обществе, требует наличия более высокого интеллектуального уровня, способности охватывать взором более широкие горизонты культуры, выходящие за пределы предметов и декораций.

Дизайн должен вырваться из рамок интеллектуальных ограничений, в которые он оказался загнанным в результате полной и весьма спорной свободы; его будущее – в области архитектуры, хотя бы потому, что будущее архитектуры немыслимо без дизайна. Вне этой гипотезы можно быть уверенным лишь в том, что дизайн и архитектура исчезнут со сцены, будучи замененными другими разрозненными процессами повествовательного творчества.

Лично меня эта крайняя по духу гипотеза не пугает, так как архитектура и дизайн есть средства, а не цель; особенно если их исчезновение станет в третьем тысячелетии предпосылкой для создания новых и более действенных средств, способных преобразить мир и привести его в соответствие с нашими желаниями».

Трансформация пространства и времени в современном городе — это процесс, который происходит в результате взаимодействия различных факторов. В частности, это взаимодействие между архитектурой и дизайном, которые являются основными элементами городской среды. Архитектура создает структуру пространства, а дизайн наполняет его содержанием. Вместе они формируют образ города, его характер и атмосферу. В современном городе эти процессы происходят постоянно и динамично, что приводит к постоянному изменению городской среды. Это изменение может быть как позитивным, так и негативным. Поэтому важно следить за тем, чтобы развитие города происходило в интересах жителей и сохраняло его историческое наследие. Архитектура и дизайн должны работать вместе, создавая комфортную и функциональную среду для жизни. Это требует от них высокой ответственности и творческого подхода. Только так можно обеспечить устойчивое развитие города и улучшить качество жизни его жителей.

Большую роль в восприятии старой городской среды играют ее архитектурные особенности. Это не только здания, но и улицы, площади, скверы. Все это создает целостный образ, который мы воспринимаем как историю и культуру. Поэтому при реставрации и развитии старой среды важно учитывать эти особенности и сохранять их. Это не значит, что нужно просто скопировать старое, а значит, нужно найти баланс между старым и новым, между традицией и современностью. Архитектура и дизайн должны работать вместе, чтобы создать среду, которая будет уважать историю, но при этом отвечать современным требованиям. Это требует от них высокой ответственности и творческого подхода. Только так можно обеспечить устойчивое развитие города и улучшить качество жизни его жителей.

О ГОРОДСКОМ ДИЗАЙНЕ

Не только дизайнерам, но и специалистам, работающим в сфере архитектуры и градостроительства, совершенно понятна необходимость существования профессии архитектора-дизайнера не только в теоретическом, но и в практическом, жизненном смысле.

Профессор, проректор МАрХИ ИЛЬЯ ЛЕЖАВА* считает, что «киоски, телефонные будки, фонари, заборы, инженерные устройства, места для игр и отдыха, пешеходные трассы, рекламные щиты требуют определенной территории, а следовательно, и решения задач взаимодействия и взаиморасположения по отношению к архитектуре, озеленению и инженерному благоустройству территории. Важность перечисленных выше проблем подчеркивает необходимость выделения давно существовавшей области деятельности городских проектировщиков в отдельную дисциплину, родственную интерьер-дизайну. Можно условно назвать ее экстерьер-дизайном.

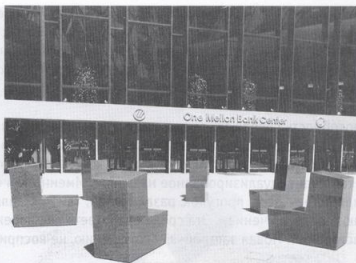
Какие задачи будет решать профессия экстерьер-дизайнера? Есть ли насущная необходимость в ее появлении?

Современное градостроительство выделяет по крайней мере три проблемы, трудно решаемые без специалистов городского дизайна.

Первая проблема связана с реконструкцией исторической городской среды. Тут, как показывает опыт, необходимо индивидуальное проектирование почти всей предметной среды, а серийные предметы требуют строжайшего отбора и расстановки в строго определенных местах. Работа должна проводиться на стыке дизайна и декоративного искусства.

Вторая проблема касается проектирования транспортно-коммуникационных узлов. В этом случае элементы архитектурной среды должны специально проектироваться для нужд определенных серийных объектов. Именно здесь необходимо дизайнерское участие в проектировании новых инженерных систем.

* Лежава И. Архитектура и городской дизайн. В сб. «Проблемы дизайна городской среды». М., 1981.



С. Бартон. Фрагмент городской среды. 1995

Третья проблема касается новых жилых районов, где сфера деятельности специалистов в области городского дизайна настолько существенна и многогранна, что ее необходимо рассмотреть более внимательно».

«В старых, создавшихся веками кварталах города культурные наслоения создают ощущение значительной предметной насыщенности. Плотные городские контакты, столь характерные для старых районов, как бы «цепляются» за эту предметную среду, придавая значимость тем или иным точкам города. Уличные часы, арка, магазин нот, вход в пассаж, витрина – эти места запоминаются, по ним идет передача горожанам маршрутной информации. В старых районах человек почти не употребляет слово «дом». «Работают» части здания: угол, арка, подъезд и др.

Новые районы воспринимаются и описываются совершенно по-другому: отсчитаешь шесть башен, потом две пятиэтажки, затем девятиэтажное здание, шестой подъезд со стороны шоссе и т.д. Исчезновение городского дизайна из жилых зон и попытка сконцентрировать его в ряде локальных мест – торговых центрах, у станций метро или гигантских кинотеатров – не дают никаких результатов. Слишком велик разрыв масштабов архитектуры и окружающей предметной среды.

Большую роль в восприятии старой городской застройки играет коллективная и индивидуальная означенность городских мест, то есть придание им той или иной оценочной характеристики. Означаются места, связанные с событиями личной жизни, с жизнью друзей, известных людей, историческими событиями и т.д. В этом очень важном для человека процессе основную роль играет городской дизайн: под этой витриной, у этих часов, ворот, забора, на этой остановке. Многократное означение и одухотворение одних и тех же мест очевидно и придает им ценные свойства: их стараются не разрушать, они входят в историю города, страны, их восстанавливают, показывают гостям и т.д. Этому процессу часто способствуют индивидуальные дизайнерские решения. Так, например, круглое окно может вызвать появление специфических маркиз, а на них, в свою очередь, появятся совершенно индивидуальные узоры или надписи. Дом становится знаменитым. Место, где он стоит, – популярным.

В новой среде почти нет индивидуальных мест. Человек идет по заснеженным аллеям, сопровождаемый непрерывной линией сугробов и так называемым озеленением; иногда на его пути попадаются гигантские, стандартные, неинформативные витрины, типовые булочные, аптеки, ателье с многометровыми вывесками. Эти места почти не означаются, а следовательно, не различаются.

Способность совершать те или иные означения мест, по всей видимости, присуща человеку от рождения. Мы наблюдаем, как тысячи людей в новых районах после работы стараются уехать, как они выражаются, «в Москву», в то место, которому можно дать такое индивидуализированное название. Именно там они стараются совершить «обряд» встреч, ссор, прогулок, развлечений; там «оставляют» свои воспоминания и надеются на будущее. Эта среда «работает» как надежный аккумулятор человеческих настроений. Новая застройка, к сожалению, не восприимчива к подобным явлениям.

Есть еще одно явление, способствующее увеличению ценностных достоинств старой застройки. Это процесс трансформации элементов дизайна в архитектуру, скульптуру или декоративно-прикладное искусство через придание элементам определенных ценностных значений. Так, фонари во многих парижских парках и на улицах перешли из разряда дизайна в разряд городских украшений, ценных скульптур; реклама фирмы «Зингер» в Петербурге стала стилевым элементом предреволюционной эпохи; урны, тумбы, решетки, мощения и прочее сохраняются как культурные и исторические реликвии. Появляются индивидуальные знаковые характеристики на зданиях, углах улиц, подъездах, площадях – «духи места», как называет их архитектор А. Скокан. Это все дает старой городской среде многоплановость, многослойность, увеличивает ее культурный и образный потенциал.

Новая среда, сделанная «за раз», лишена всего этого. Дизайн города не обрабатывал ее детали. Она стерильна, бездушна. И это не потому, что мы не хотим сделать ее лучше. Сложность старого района складывалась и отрабатывалась веками, стихийно, методом проб и ошибок. Мы пока не вполне понимаем механизм этого процесса и поэтому не можем создать что-либо подобное. Наличие специалистов в области городского дизайна поможет, возможно, сократить сроки «созревания» предметной среды новых районов и целенаправленно «вырастить» их, не уступив в качестве старым городским кварталам.

Новые времена изменили облик центральных улиц города, наполнив их беспорядочной рекламой, яркими и разнообразными вывесками, интересно оформленными витринами, однако не изменили сути того, о чем говорит профессор Лежава.

Этим мыслям вторит теоретик и практик архитектуры и дизайна ЕВГЕНИЙ АСС*: «Что нас беспокоит в конечном счете? Городской ландшафт, жизнь в городе, образ города – то есть проблемы целого. Не существует собственно проблемы дизайна, оторванной от этого целого, существуют лишь некоторые проблемы города, которые можно решать средствами дизайна. И эти проблемы, как правило, конкретны, контекстуальны. Поэтому даже разработка серийных элементов оборудования для городской среды требует особого чутья, понимания масштабных, стилевых, пластических закономерностей различных типов городских пространств, их функциональных особенностей, тонкого

* Асс Е. Дизайн в контексте городской среды. В сб. «Проблемы дизайна городской среды». М., 1981.



К. Олденбург. Городской объект. Барселона, 1992

восприятия жизненных процессов и ситуаций, складывающихся в них. В этом смысле архитектурность – необходимое качество городского дизайна. Дизайн должен входить в город не как случайный попутчик архитектуры, а как полноправный ее партнер в процессе формирования городской среды. Городской дизайн, понимаемый как творческая деятельность, направленная на технологическое и эстетическое обеспечение жизненных процессов и освоение открытых пространств в городе, является необходимым звеном в единой цепи проектной деятельности по созданию художественно осмысленной городской среды. Ни отделение дизайна от традиционных форм деятельности, ни тем более противопоставление его им, а только тесное сотрудничество со всеми градоформирующими дисциплинами позволит приблизиться к этой цели».

«Развивающиеся сегодня представления о городской среде как сложном единстве пространственной морфологии, функциональной организации города и жизненных процессов, протекающих в нем, принципиально отличаются от установок канонического градостроительства и его истории.

Понимание диалектической связи между окружением, представляющим собой неодоушленный набор физических реальностей, и человеческим поведением, в процессе которого происходит освоение этого окружения, заставляет говорить о среде как об обживаемом окружении. Предметом исследования городской среды в силу этого становятся не шедевры архитектуры, а повседневная жизнь города в соответствии с ее пространственной организацией. Для такого исследования существенны все формы взаимодействия человека с городским пространством – от возвышенного целенаправленного созерцания и переживания его пространственной драматургии до полной незаинтересованности в окружении, механического, бессознательного его освоения».

«Городская среда в целом предстает как откровенная оппозиция высокому стилю. В соответствии с ансамблевым градостроительством и архитектурой средовой подход можно рассматривать как особый вид жанрового искусства, искусства возвышения обиденного».

«Стратегия городского дизайна, скорее, должна формулироваться как контролируемый беспорядок, чем как абсолютная упорядоченность».

Размышляя о дизайне городской среды в контексте проектной культуры, культуролог ОЛЕГ ГЕНИСАРЕТСКИЙ* обращает внимание на то, что предметная среда, являющаяся объектом дизайнерского проектирования и исследования, является частью городской среды и помогает нам взглянуть в СТРУКТУРУ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ. О.Генисаретский выделяет пять слоев взаимосвязи городской и предметной среды: 1. включенная в структуру поселения природная среда; 2. вписанный в ландшафт градостроительный, планировочный слой поселения; 3. территориально-организованные сети или скопления зданий, малых архитектурных форм; 4. собственно предметная среда; 5. об-разный – экспрессивный и символический – слой среды, с которым дизайн и архитектура имеют дело как с профессиональной для себя реальностью. Итак, обратимся к тексту исследователя.

«Включенная в структуру поселения природная среда: ландшафт с его пространственными, геологическими и даже геокосмическими особенностями, составляющими неповторимость данной местности, вместе с водной и воздушной средой, также играющей немаловажную роль в совокупном природном облике поселения, вместе с обитающими здесь животными и растительным миром. Разумеется, речь идет об освоенной, как-то приспособленной для обитания природе, причем характер ее освоения – природосообразность/несообразность обитания – составляет важное качество экологической и, одновременно, проектной культуры общества.

Для современной проектной культуры в высшей мере характерна установка на возможно более полное и деликатное освоение природной среды, на сопричастное, отождествляющее отношение к ее данностям, воспринимаемым как блага. Можно даже гово-

* Генисаретский О. Дизайн, городская среда и проектная культура. В сб. «Дизайн и город». М., 1988.

речь об экологическом диалекте проектной культуры в отличие от технологического, системно-рационального диалекта, которому свойственно равнодушие и даже неприязнь ко всему первоприродному.

Эта установка проектной культуры, хотя она и относится к слою природной среды, казалось бы, далеко отстающему от интересующего дизайнера предметного мира, имеет к дизайну наипрямое отношение. Природе каждой местности, каждого этнокультурного региона присущи свои вещные архетипы, своя особая пространственность (разного масштаба: от равнинности, пересеченности до клеточной структуры произрастающих здесь плодов), она поставляет для предметного творчества автохтонные материалы, изделия из которых в предметной среде поселения свидетельствуют об органической связи ее с природной; каждой местности – от природы – свойственна неповторимая радужность, цветовая палитра ее объектов и состояний, в согласии с которой, как полагал К.С. Петров-Водкин, протекает художественное освоение мира».

«Для некоторых национальных традиций дизайнера его природосообразность аксиоматична и, что на наш взгляд особенно важно, сочетаема с фундаментальным чувством свободы».

«Прогуливаясь, катаясь на лодке или яхте, взбираясь на горы и обозревая формы природы, человек сознает, что значит чувствовать себя свободным», – пишет в обоснование «финского» чувства формы Г. Перианен. В вопросе отношения к природе «Финляндия занимает особое место среди индустриально развитых стран... – продолжает он. – Мы могли бы действовать более решительно в науке, искусстве и в промышленности, не будь мы лидерами в поиске решения экологических проблем, и получать от этого как экономические, так и культурные выгоды, но при этом нам пришлось бы поступиться нашими уверенностями и идентичностью».

Японский дизайн также рождается, по свидетельству М. Есиды, «как резонанс между открытиями и наблюдениями человека за природой и его тонким чувством восприятия и реагирования»; ощущение глубокой одушевленности ведущего мира, уходящее корнями в древность и природу, «сохраняется без изменений в нынешней культуре индустриального общества. В ремесленную эпоху люди верили в рождение и смерть инструментов. ...Такое одушевление инструмента и машины побуждает человека жить в союзе с ними. Вот почему необходимо, чтобы в дизайне продукции выражались человеческие чувства, каким бы высокомеханизированным не было производство».

«Планировочный слой среды напрямую определяет пространственно-временную динамику городской жизни, связанную с физическим перемещением человека и материальных ресурсов. Перемещаясь изо дня в день в пространстве поселения, человек пересекает границы несхожих по местоположению и назначению планировочных зон, его маршруты пролегают через различные визуально воспринимаемые архитектурно-планировочные ситуации, в некоторых из них он посещает учреждения обслуживания, места работы или жительства, какие-то отмеченные места в среде, осуществляя в них целевую деятельность или поведение иного рода. Повседневное чередование событий перемещения и состояний пребывания – ритмическая основа поселенческой жизни, ее временная канва. Чувство ритма, а вслед за ним и рефлексивно более развитые формы время – сознания являются средством восприятия среды, в частности ее структурных, гармонических качеств. Мы имеем в виду ритм не только как качество пространствен-



Ж. Нувель, Фонд Картье, Париж, 1994
Х. Хара, Небесный город, Осака, 1993

ной композиции среды, но и как нечто большее – как качество образа, стиля жизни. «Ритм, – говорил А. Белый, – нечто организующее, где часть берется в соотношении к целому... ощущение себя в целом», в целом жизни и среды, но ощущение, данное в каждый текущий момент, в каждом местопребывании; это – «динамическая сила культуры», которая сама есть «выражение ритма», «если ритм – музыка, то культура – текст этой музыки».

Ритмичность, порожденная перемещениями в пространстве города и усваиваемая через схему тела, чувство ритма, рефлектируемое времясознанием, оказывают огромное воздействие на общий строй жизни. Плохо упорядоченная среда приводит к аритмии средового поведения, дезорганизуя его во внешне наблюдаемом и во внутреннем плане. «Хорошо спланированный и функциональный город, – пишет Г. Перианен, – вызывает чувство единения с ним и восхищения перед достижениями человечества. А ...плохая, вырожденная социально дезорганизованная городская и производственная среда вызывает чувство тревоги, страха, агрессии, отклонения в «поведении и развитии, безразличие».

В такой среде и целое жизни распадается на не связанные единым образом части. Этот экогенный эффект был рассмотрен еще П.А. Флоренским в лекциях, читанных во ВХУТЕМАСе: жизнь, замечает он, «распадается тут на отдельные куски, преемствующие друг другу лишь по смежности, но не выходящие из единого целостного времени биографии как развертывающей внутреннее многообразие и ритм личности». И следом: «Расслабленное городской сутолокой сознание привыкает к ...пассивности и охватывает лишь небольшие куски времени от толчка до другого. Эти отрезки времени обычно не простираются даже на один день. И далее, при сильной усталости, при издерганности, неврастении и т.д. эти отрезки сокращаются, пока, наконец, не сводятся ко времени единичного впечатления. Тогда сознание уже не имеет опоры для сравнения его с другим, т.е. не имеет почвы для мысли. Такое состояние, как известно, близко к бессознательности.

Ритмическая канва повседневного существования, разнообразие и полнота переживаемых в ритме перемещений и пребываний событий составляют одну из профессиональных тем средового проектирования, равно и архитектурного, и дизайнерского. Предпо-

лагается, что каждая средовая ситуация, любое занятие в ней способны быть местом и временем, в которых может состояться контакт с той или иной данностью жизни, культуры, развернуться содержательное ценностное переживание».

«Дизайн, сохраняющий за собой миссию очеловечивания, гуманизации жизни через придание среде опережающих функциональных, эстетических и экологических качеств, приобретает еще одну важную роль. Ведь не в том же, право, состоит гуманизация жизни, чтобы были удовлетворены все и всяческие потребности, причем преимущественно материального плана. Во-первых, потребности потребностям рознь. «Многовековая культурная традиция различала потребности тела, души и духа, и это различие... не потеряло своего значения и по сей день. Более того, задача воспитания гармонически развитой личности неизбежно ставит проблему оптимального соотношения потребностей разного уровня*. Во-вторых, установка только на удовлетворение потребностей, пусть и самых возвышенных, если она не дополнена суммой установок другого рода – например, на самореализацию достигнутой человеком духовной развитости, на полное применение его явных способностей и раскрытие резервных творческих потенций, на служение долгу или воплощение родовых, этнокультурных и общечеловеческих ценностей и т.д. – неминуемо приводит к потребительству и весьма своеобразному эстетству. Дизайн должен быть не только сервисным проектированием, – во всяком случае, не столько сервисным, выполняющим чьи-то заказы и удовлетворяющим чьи-то потребности; он может и должен быть проектированием ценностным, ориентированным на реализацию достаточно высоких, устойчивых и авторитетных ценностных ориентиров».

«В пространственно-предметной среде поселения есть эффекты, связанные с близкодействием – непосредственным телесно-двигательным, зрительным и слуховым, осязательным и обонятельным контактом человека с окружением, а есть эффекты, связанные с далекодействием, хотя реализоваться они могут теми же перечисленными способностями. И те, и другие имеют прямое отношение к процессам формообразования. Так, П.А. Флоренский с далекодействием связывал графические, композиционные качества среды, а с близкодействием – живописные, колористические и конструкционные ее качества».

«Разумеется, зрительными качествами обладают все предыдущие средовые слои, но в образном слое они интегрируются в одну видимую, представляемую и воображаемую стихию. Кроме того, здесь визуально-иконические качества среды становятся намеренно достигаемыми, проектируемыми. Некоторые проектные решения предпринимаются исключительно для того, чтобы придать среде искомые образные характеристики. В конце 60-х – начале 30-х годов сложилась концепция визуальной культуры, которая стремилась едиными принципами охватить все зрительно воспринимаемые аспекты среды, все разнообразия дизайнерской продукции (включая промышленные изделия, промграфику и визуальные коммуникации), далее сюда добавились компьютерная графика и все разновидности видеоарта. В качестве теоретической основы визуальной культуры и визуального дизайна стали осознаться психологические концепции визуального мышления, когнитивная психология, оперирующая обобщенными «информационными ландшафтами», «когнитивными картами», и традиционная искусствоведческая иконология, понятийный аппарат которой с классического искусства был распростра-

* Антонов М. Ускорение: возможности и преграды // Наш современник, 1986, № 7. С. 3–20.

нен на все виды современного, включая средовые. В отечественном дизайноведении была предпринята попытка применить эти концепции не только к предметной среде, но и к процессам и структурам образа жизни.

Значение этих попыток для проектной культуры можно видеть в том, что интерпретация средовых реалий в терминах визуальной культуры или иконологии делает нелишней их заведомую эстетическую, а тем более художественно-эстетическую интерпретацию. Нет нужды образность средовых объектов оценивать непременно по критериям, выработанным для рассмотрения произведений искусства, а средовые ценности сводить исключительно к эстетическим. В условиях, когда образ жизни и культура последовательно экологизируются, когда все и любые условия и условности жизнедеятельности могут быть истолкованы как своего рода среда, вряд ли целесообразно исходить из заведомого разграничения обыденных, художественных и эстетических ценностей. Чем совершенней образ жизни, чем адекватнее его ценностному строю предметно обустроенная его среда, чем определеннее чувствуется и понимается духовная взаимосвязь их, тем энергичнее конвертируется образность жизни, среды и искусства.

На практике этот процесс реализуется двояко: с одной стороны, от единого ствола искусства постоянно отпочковываются все новые экоморфные, художественные течения, а с другой – предметная среда постепенно насыщается произведениями изобразительного искусства как станкового, так и прикладного характера. Вместе с тем начинают проступать контуры того, что можно было бы назвать собственно средовым искусством, по объему понятия совпадающим с визуальной культурой. На почве этих художественных и художественно-проектных процессов вполне объяснимы попытки некоторых искусствоведов распространить понятие среды на собственно искусствоведческие процессы.

Образный слой среды соприкасается также с реальностью проектной культуры дизайна, поскольку предметно воплощенные проектные образы входят в нее на равных правах с теми, что существуют исключительно в проектах или творческих концепциях.

Оглядываясь на то, что было сказано обо всех предыдущих слоях среды, нетрудно видеть, что сама возможность средового подхода, его основной, идейно-ценностный строй безусловно связаны с образным завершением среды. Средовой подход, как на базовую способность, опирается на способность воспринимать, представлять, воображать, мыслить единичные образы и сложные, устроенные «из образов же иконические пространства».

«Ориентационно и мотивационно первичен для человека его жизненный мир в целом, вместе с удерживаемыми в нем ценностями, благами, а не отдельный предмет или ситуация. Фрагменты жизненного мира, возбуждающие и направляющие деятельность, могут иметь различный семиотический статус: они могут быть конкретными, чувственно воспринимаемыми элементами природной, планировочной, «сооруженческой» или предметной среды, а могут быть отвлеченными, умопостигаемыми элементами культуры, образа жизни; могут быть естественными, первородными или спроектированными и затем созданными; принадлежать ко внешнему или внутреннему миру человека. Но во всех случаях для средового проектирования будет важна определенность, представленность в образах среды/культуры тех реалий жизненного мира личности, которые своей символической насыщенностью и энергетической заряженностью возбуждают ценностные переживания».

«Собственным объектом дизайна с точки зрения описанной онтологической схемы взаимосвязи городской и предметной среды является все-таки предметная среда. Но это среда, корнями уходящая во все предшествующие ей слои, а ветвями – в образный слой, который, в свою очередь, связывает ее с бесконечно богатым миром изобразительного искусства, визуальных коммуникаций, с ценностями духовной культуры.

Для современной проектной культуры в высшей мере характерно осознание тесной взаимосвязи предметной и всех других сред, представленных в данной схеме. Эта взаимосвязь не может быть определена догматически, раз и навсегда, поскольку граница между различными слоями ее подвижна, исторически конкретна. Дизайн вынужден постоянно уточнять, где центр, а где периферия его творческой проблематики. И это не досада, а радость, поскольку только так и можно, имея дело с косным веществом предметного мира, сохранять творческую бодрость и готовность проектно реагировать на процессы, протекающие в окружающем нас мире».

Дизайн, будучи одним из звеньев, связывающих различные области социально-экономической и культурной деятельности, не может не соотноситься себя с нарастающим процессом их экологизации. В противном случае он рискует нарушить очень существенные связи между объектами материальной культуры и окружающей средой. Дизайн должен быть способен к созданию и содержанию экологически устойчивых систем, способных к саморегуляции и саморазвитию. Это означает, что дизайн должен быть способен к созданию и содержанию систем, способных к саморегуляции и саморазвитию. Это означает, что дизайн должен быть способен к созданию и содержанию систем, способных к саморегуляции и саморазвитию.

«Вневременная ориентация в дизайне выражается в том, что люди в состоянии дизайна не приживают свой естественный жизненный ритм к ритму окружающей среды. Этот аспект как бы изначально не связан с задачей дизайна, не формирует ее. Жизнь человека над миром, а не под ним, – это не мир, а мир над миром. Жизнь человека над миром, а не под ним, – это не мир, а мир над миром.

Дизайн – это не мир, а мир над миром. Жизнь человека над миром, а не под ним, – это не мир, а мир над миром. Жизнь человека над миром, а не под ним, – это не мир, а мир над миром. Жизнь человека над миром, а не под ним, – это не мир, а мир над миром.

некоторые из них являются частью экологического сознания, а некоторые являются частью экологического поведения. Экологическое сознание – это осознание человеком своей ответственности за окружающую среду, а экологическое поведение – это реализация этой ответственности. Экологическое сознание и экологическое поведение – это две стороны одной медали. Без экологического сознания невозможно экологическое поведение, а без экологического поведения невозможно экологическое сознание.

Внимание к экологическим проблемам возникло в дизайне не сегодня, да и не вчера, однако лишь сейчас экологическая ориентация проектирования предметного окружения становится доминирующей в дизайне. Правда, в большей степени в сфере сознания, меньше – на практике. Материалы «круглого стола», проведенного в феврале 1988 года в редакции журнала «Техническая эстетика», собравшего теоретиков и практиков дизайна, архитекторов, социологов, искусствоведов, педагогов дизайна, обнажают экологические проблемы дизайна своего времени*.

ОБ ЭКОЛОГИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Внимание к экологическим проблемам возникло в дизайне не сегодня, да и не вчера, однако лишь сейчас экологическая ориентация проектирования предметного окружения становится доминирующей в дизайне. Правда, в большей степени в сфере сознания, меньше – на практике. Материалы «круглого стола», проведенного в феврале 1988 года в редакции журнала «Техническая эстетика», собравшего теоретиков и практиков дизайна, архитекторов, социологов, искусствоведов, педагогов дизайна, обнажают экологические проблемы дизайна своего времени*.

О. ГЕНИСАРЕТСКИЙ, культуролог.

«Уже сложилось особое экологическое сознание – с характерными для него установками, ценностями, образным строем. Назовем некоторые его аксиоматические качества.

Это, во-первых, внимание к воспроизводственным, сберегающим, охранительным отношениям. Наша культура, движимая в течение нескольких столетий пафосом созидания и преобразования, открытия и изобретения нового, не акцентировала задач воссоздания утрачиваемого – хранить и спасать не было ее ведущими функциями. Ныне ситуация в корне иная: пережив опыт возможности гибели человечества, породившей и питавшей его природы, а также культуры, мы отчетливо видим, что если создание предметного грозит гибелью данного (природных ресурсов, здоровья, культуры), то его следует или сохранить, или же воспроизвести. Во-вторых, экологическому сознанию свойственна установка на причастность, восприятие себя как части изучаемого или проектируемого целого, отождествление с ним, а не отстранение от него. Такой поворот сознания очень важен для нас сегодня: ведь системный подход, возобладавший в науке, проектировании, культуре в 60-е годы, ориентировал прежде всего на рефлексивный выход из системы, на свободу от ее ценностей, а уже затем на изучение и проектирование ее. Для экологического, средового подхода, напротив, характерно

* Экологический дизайн: поиски, результаты // Техническая эстетика, 1988. № 5.

стремление ценностно войти в каждую научно или проектно осваиваемую ситуацию; мы в ней участвуем и берем на себя ответственность за ее судьбу. И, наконец, в-третьих, экологическое движение за сохранение первой природы смыкается сегодня с культурно-экологическим, традиционалистским движением, главная забота которого – сбережение ценностей унаследованной культуры, традиций образа жизни и связанной с ним предметной среды. Ранее названные сохранение и участие – не самоцель, они важны лишь как условия культурной идентичности образа жизни, подлинности бытия человека».

Е. БИЗУКОВА, эколог.

«...сегодня у нас есть единственный выход – экологизировать все сферы и уровни жизнедеятельности и сознания, пересмотреть ценностные ориентации и содержание всех видов деятельности, прямо или косвенно связанных с вмешательством в природу. Дизайн, будучи одним из звеньев, связывающим различные области социально-экономической и культурной деятельности, не может не соотносить себя с нарастающим процессом их экологизации. В противном случае он рискует нарушить очень существенные связи с ними».

«В дизайне существует тенденция рассматривать вещь как воплощение проекта, а не проект как условие создания вещи. Это выражается в смещении акцента с вещи на проект (крайнее проявление – концептуальный, пропедевтический, выставочный дизайн) и отражает некоторый дисбаланс моментов концептуальности и воплощенности. Отсюда – большое внимание к теоретико-методическим проблемам и некоторая безучастность к жизни реальной вещи. Такая ситуация приводит к тому, что именно проект (а не вещь, не среда) рассматривают в качестве смысла деятельности дизайнера».

«Вневременная ориентация в дизайне выражается в том, что вещь в сознании дизайнера не проживает свой естественный жизненный цикл до конца, до распада, до гибели. Этот аспект как бы изначально не связан с задачами дизайнера, не формулируется. Жизнь вещи обычно ограничивается периодом ее эксплуатации и ремонта, возможность ее второй или третьей жизни или реутилизации предусматривается редко».

Дизайнер ориентирован на постоянное обновление проектных решений, на неиссякаемый поток новых и новых проектов. Стремление к инновационности часто становится самоцелью и превалирует над стремлением создать «вечное», мудрое изделие».

Ю. ШАТИН, лингвист.

«Значительная часть проблем, которые сегодня ставит экология, отпала бы, например, при налаживании безотходного производства и потребления. Два десятка лет назад Т. Мальдонадо в книге «Надежды проектирования» писал, что вещь проще изготовить, чем уничтожить. Даже раздробленная до молекул, она, тем не менее, пополняет мировую свалку отходов. Поэтому, принимаясь за проект очередного изделия, объекта, комплекса, дизайнеру стоило бы исследовать поведение вещи в реальных условиях, хотя бы вчерне представить себе весь процесс ее «бытия». Вопрос реутилизации отживших свое вещей и материалов – один из сложных и животрепещущих, ибо выбрасывая отслужившее здание мы хороним не только материал, но и овековеченный труд, материализованную идею».

Мне кажется, что дизайнеры должны с максимальной ответственностью подходить и к выбору материалов для проектируемых ими изделий. В частности, именно дизайнер мог бы, скажем, поставить преграду катастрофическому засилью полимерных материалов. Упаковка, корпуса электрических и электронных приборов, одежда, мебель, декоративно-отделочные материалы, спортивно-туристский инвентарь, детали автомобилей и мотоциклов – все это делается из пластмассы, которую повторно использовать нельзя».

«Интересно, что пластмассы, еще совсем недавно считавшиеся «материалом будущего», сегодня принимаются в этом качестве далеко не безоговорочно. За рубежом в наиболее серьезных исследовательских программах, затрагивающих вопросы техники, технологии и – не в последнюю очередь – дизайна, материалами завтрашнего дня называются стекло, металл и керамика. Керамику армируют титановыми или хромовыми волокнами, и она теряет самое неприятное свое качество – хрупкость. Аморфные металлы, получаемые методом сверхбыстрого охлаждения, становятся изотропными, сверхпластичные сплавы по своим технологическим возможностям превосходят пластмассы. Что же касается стекла, то его вообще можно считать лучшим из материалов, изобретенных человеком. Из стекла делают почти все – от оптики до строительных конструкций и реутилизации дорожных покрытий. И самое главное – все эти материалы легко поддаются реутилизации».

«Если учесть, что целая армия дизайнеров и графиков отдает свои силы и время конструированию и оформлению заведомо выбрасываемых тотчас после приобретения товара объектов, то приходится признать, что дизайн вносит весьма весомый вклад не в решение, а в усложнение экологических проблем».

«Поиски заменителей фреона – дело химиков, но дизайнеры, немало потрудившиеся для увеличения сбыта аэрозольных баллонов, могли бы предложить им какую-либо альтернативу, может быть, спроектировать не менее удобные и красивые пульверизаторы. Или средствами дизайна и рекламы повернуть симпатии потребителей к традиционным формам использования косметики, красок, лаков. Эта задача – одна из самых насущных».

«Дизайн – творческая деятельность, а творчество, как высший уровень познания, немислимо без предварительного накопления и освоения самой разносторонней информации. В идеале дизайнер должен знать «все», быть самым эрудированным и культурным человеком нашего времени, знать его болезни и потребности. Иначе дело дизайнера представляется безнадежным».

Е. ЛЮБОМИРОВА, историк.

«...экологическое образование дизайнеров не может быть просто включено в учебный процесс как еще один, пусть даже необходимый предмет, но может и должно быть представлено как метод, способ решения всех задач и проблем профессионального воспитания, который даст возможность подойти к их решению именно с этой, особой, экологической точки зрения, то есть речь, прежде всего, должна идти о выработке специального мировоззрения, мироощущения, на основе которого и в связи с которым будут строиться профессиональные навыки будущего дизайнера».



П. Цунтор. Дом Труог. Швейцария, 1994

«Окружающему миру «следует учиться, как учатся читать и писать» – эти слова можно выбрать девизом для постановки задачи организации экологического образования в дизайне».

И. ПРИВАЛОВА, аспирантка.

«Творческие концепции и проектные решения экологического дизайна (Германия) по их направленности можно подразделить на следующие основные группы:

1. экономически экологичные решения дизайна, то есть такие, которые подчеркивают экономичность продукции с точки зрения интересов охраны окружающей среды (на производство продукта должен затрачиваться минимум ценного сырья и топлива; продукты должны использоваться максимально долго; предпочтительны продукты многократного использования; желательно, чтобы моральный и технический износ совпадали во времени);
2. технологически экологичные решения, ориентированные на безвредную и безотходную технологию производства; желательно также использование исключительно тех технологий и материалов, которые допускают максимально полное, «бесследное» уничтожение продукта после его использования;
3. компенсационные решения дизайна, утверждающие идею в экологически регенерирующей функции дизайна; продукты дизайна этого типа предназначены специально для восстановления нарушенного человеком экологического равновесия.

Особое направление внутри экологического дизайна представляют концепции коммуникативно-экологического проектирования и экологической эстетики. Здесь утверждаются принципы психологической и эстетической гармонии, регулирование взаимоотношений между дизайнером и потребителем средствами эстетики. Поиски новой эстетики, соответствующей экологическому восприятию, ведутся в немецком дизайне уже несколько лет. И хотя единой эстетической системы они пока не дали, выработанные творческие принципы весьма примечательны:



Мастерская-таф. Дом в селе Ошевенское. Архангельская обл., 2002

- экологические материалы нужно делать еще и чувственно воспринимаемыми (благодаря чувственной привлекательности компенсируется низкий потребительский уровень дешевого материала);
- изделия должны благоприятно воздействовать на психологическое состояние человека, передавая ему ощущение покоя, невозмутимости, и настраивать потребителя «антиэкспансионистски»;
- экологические изделия могут и не быть морально сверхчистыми. В то время как конструкции изделий ориентированы на долгое использование, своим оформлением они должны развивать, доставлять потребителю положительные эмоции (здесь отчасти дается теоретическое обоснование возникновения в профессиональной дизайнерской практике сознательного китча);
- изделия должны не задавать человеку нормы поведения, а предоставлять ему возможности творчества, самовыражения в предмете, способствуя его естественному развитию;
- изделия могут не только приносить пользу непосредственно собственными экологическими характеристиками, но и выступать как стимуляторы экологического сознания.

Один из участников «круглого стола», ГАЛИНА КУРЬЕРОВА, раскрывает свои представления о проблеме в статье, посвященной экологической ориентации дизайна Западной Европы, связывая ее с кризисом традиционной для европейского дизайна «сильной» установки проектного сознания*.

«В последние годы при обсуждении специфики современного этапа развития дизайна все чаще становится центральной тема образа жизни. Тема, извечная и неизменно актуальная для дизайна, рассматривается сегодня как специфически современная проблема дизайнерского проектирования. Такая постановка вопроса может быть истолкована двояко. Во-первых, как признание новизны ряда характеристик, определяющих

* Курьерова Г. Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы.

В сб. «Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды». М., 1987.

образ жизни на современном этапе. Во-вторых, в том смысле, что в самом дизайне произошло изменение сложившегося ранее отношения к образу жизни как объекту проектного осмысления. В принципе эти толкования взаимодополнительны, внимание к образу жизни, как и к объекту, и образожизненная проектная установка усиливают друг друга. А при их сближении происходит концептуальная перестройка дизайна – изменяется принятое в нем понимание проектирования.

Обращение к теме образа жизни в дизайне Западной Европы (в том числе и в Италии, на материале дизайна которой написана данная статья) уже привело к формированию такой концепции взаимосвязи образа жизни, предметной среды и проектной культуры, ядром которой стала концептуальная «самокритика проектирования». Последняя выступает, во-первых, как критика модернизма или, в современной терминологии, как критика «сильной» проектности («сильной» картины мира и «сильной» установки проектного сознания) и, во-вторых, как попытка сформулировать понятие альтернативной, постмодернистской «слабой проектности».

«Полюс сильной» проектности, до недавнего времени отождествляющейся с проектированием как таковым, воплощает активную, реконструктивно-преобразовательную, в пределе – «демиургическую» установку проектного сознания, опирающуюся на ту или иную «большую» аксиоматическую целостную систему интерпретации мира. «В традиции модернизма, – пишет французский философ Ж.-Ф. Лиотар, – представление об отношении человека к материалу его деятельности носит картезианский характер: это отношение завоевателя и повелителя природы. Свободная человеческая воля меняет свои цели существу, заставляет его следовать им, преодолевает естественный характер его развития. Она определяет эти цели посредством языка, который позволяет сформулировать замысел как возможность (проект) и наложить его на реальность (материал)».

Таким образом проектирование, наряду с наукой и техникой, полагается главным орудием прогресса цивилизации, орудием превращения неподконтрольного мира естественных, спонтанно складывающихся, избылиующих случайностями, неопределенностью и алогизмом явлений природных, психологических, социокультурных в мир контролируемый, программируемый, мир рациональных «оптимальных» отношений. При этом проектирование выполняет и специфические функции: оно сопрягает более или менее отвлеченные результаты познания с конкретными формами жизни, то есть моделирует сущностный, истинный, «прогрессивный» способ, «метод» жизни посредством организации среды жизнедеятельности, ориентируясь при этом, поскольку речь идет о художественном проектировании, на абсолютную форму (метаязык), где красота выступает как совершенство.

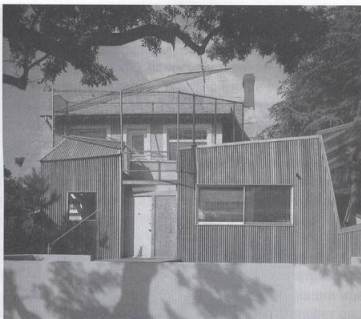
Полюс «слабой» проектности воплощает рефлексивное, «гипотетическое», в потенции – охранительное (экологическое) отношение к миру и жизни. Главная «генотипическая» черта слабой проектности – неаксиоматичность, вероятностный характер оснований. Как пишет видный итальянский эстетик К. Магрис: «Постмодернизм есть конец модернизма, «антимодернизм» в том смысле, что он знаменует конец больших аксиом, сильных систем, больших целостных философских интерпретаций мира... осознание и выражение отхода культуры от предшествующих целостных систем, каковыми бы они ни были. То есть это типичное явление переходного периода, для которого характерно стремительное умножение самых различных направлений развития, поис-

ковый разброс при неопределенности общей тенденции. /.../ Вполне естественно, что в этой ситуации выдвигается категория «слабости», провозглашаются «деиерархизация» и принцип антиавторитарности, происходит отказ от сколь-нибудь окончательных ценностных суждений, утверждаются слабые, минимальные ценности, преимущество которых в толерантности, а ограниченность – в отсутствии четкости и определенности».

«Утверждаются полисистемная, полицентричная и в конечном итоге антисистемная картина мира, представления о множестве равноценных проектных методов и языков проектирования («радикальный эклектизм», «диалектное проектирование», «эмпиризм»), о принципиальной конкретности любого проектного замысла, в известном смысле исключающей возможность его операционализации (характерна попытка заменить понятие метода понятием процедуры), сугубая расплывчатость института проектирования, нечеткость его границ, неопределенность объекта проектирования, исключающая возможность его моделирования (в противовес категории модели все чаще выдвигается понятие «образ» как главное орудие отражения амбивалентного замысла о нем).

В современной западной литературе существует множество самых разнообразных суждений о характере соотношения этих двух установок. Одни расценивают постмодернизм как своего рода эксцесс, ложный ход, частное и, в принципе, ошибочное и вредное направление, неспособное, впрочем, подорвать основы «сильной» установки. Другие рассматривают постмодернизм как выражение общего кризиса западной культуры, в том числе проектной, отдавая ему должное за трезвость взгляда на общее безнадежное положение вещей. Третьи усматривают в постмодернистской ситуации предпосылки принципиально новой проектной культуры, альтернативной модернизму, так называемый неомодернизм (не в смысле возрождения модернизма, а в смысле нового выхода на «нулевой уровень»). Именно в ареале этого взгляда генерируются ведущие позитивные конструктивные концепции, оформляются новые проектные течения и направления, происходит своеобразное усиление «слабого» сознания. Наконец, согласно четвертой точке зрения, тесно связанной с предыдущей, постмодернизм являет собой актуализацию и сублимацию проектной традиции, не менее прочно, чем модернизм, укорененной в проектной культуре Запада, но до сих пор развивавшейся как бы в тени последнего в форме «культурных меньшинств». Причем традиция эта расценивается как гораздо более реалистичная и плодотворная, более того, как единственно реальная традиция проектирования и действительная форма существования проектной культуры, тогда как «доктрина модернизма» рассматривается как ложная идеологическая форма реального проектирования, имеющая, впрочем, несомненную ценность с точки зрения истории идей».

«То, что происходит вокруг нас и с нами, вовсе не есть результат ошибок постмодернистов, регионалистов, амбиенталистов, – утверждает видный итальянский эстетик Д. Формаджо. – Есть что-то, что стоит над нами и не зависит от нашей воли и знания. Происходит какое-то изменение общего пути, о котором мы не подозревали прежде и не могли его предугадать. /.../ Прежде конфликты цивилизации были конфликтами между той или иной формой и тем или иным типом жизни. Сейчас – общий конфликт между всей формой и всей жизнью. Он затрагивает уже не только социум, мораль, семью. Все и вся втянуто в этот конфликт. Все, что только-только обрело форму, тут же распадается под натиском жизни, но и сама жизнь всякий раз,



Ф. Герн. Дом мастера. Лос-Анджелес, США, 1979

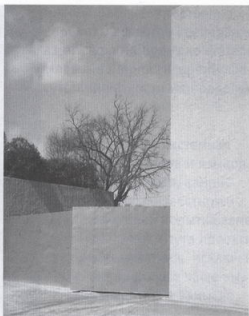
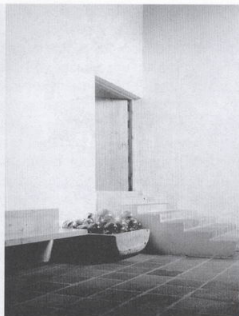
когда собирается сделать рывок, попадает тут же в сети формы. Это очень странная и любопытная ситуация, и, может быть, ни одна культура еще не переживала ее столь драматично».

«В сфере дизайна эта ситуация выражается в атаках на академизированную и окошечную к тому времени концепцию «истинного дизайна»*.

Множественность критериев, их разноуровневость и разнопорядковость, обилие научных теорий и направлений, растущая гипотетичность научных утверждений и относительность научных «истин» – все это взрывает моноцентризм службы проектирования, опирающейся на объективное научное знание. Тем самым создаются условия для сложения «слабой системы» проектирования с ее принципом множественности и взаимной терпимости проектных направлений с принципом «частичного» проектирования. С другой стороны, представление о сугубой конкретности истины ставит на место системно организованного глобального объекта дизайна полицентрическую, поливалентную картину мира, множество объектов, сущностей, реальностей, типов отношений между объектами, микро- и макросистемами».

«Экологическое сознание возникает из сознания опасности и в качестве такового предполагает, по крайней мере, два обязательных компонента: трезвый и честный взгляд на вещи (способность отказаться от иллюзий) и надежду. Утрата первого превращает экологическое проектирование в очередную прекраснотдушную утопию, утрата второго – парализует проектирование, подчиняя его неизбежному ходу событий».

* В 1972 году, выступая на Международном конгрессе промдизайна в Милане, П.Беттини, одна из наиболее ярких фигур итальянской дизайнерской педагогики, отмечал, что установка на универсальные абсолютные критерии все чаще приводит к игре в слова, подмене реальных проектных проблем ложными. «Популярное в профессиональной среде словосочетание «дизайн в его истинном значении», – отмечал он, – предполагает, что существует некое метафизическое, онтологическое значение, адекватное сущности, природе дизайна. Я же считаю, что нет и не может быть никакого истинного значения, но только конвенциональные значения, относительно которых достигнуто согласие между более или менее широким кругом заинтересованных лиц».



Л. Барраган. Жилые дома в Мехико-Сити, 1948, 1967

«...слабое» проектирование как бы исключает возможность его репрезентации в виде логически оформленной общей мысли о предмете, полагая, что любая логическая формализация, любая умозрительная конструкция, тем более если они претендуют на общезначимость и окончательность, скорее мешают, чем помогают приблизиться к пониманию предмета. Представление об образе жизни в «слабом» проектировании предельно конкретно, непосредственно, и главным инструментом его проектного осмысления полагается не моделирование, которое само по себе есть акт формализации, отвлечения от непосредственного знания, но образное мышление, образотворчество. Вообще для «слабого» проектирования характерно противопоставление опытного знания отвлеченному теоретизированию, «перцепта» как содержательно насыщенного чувственного образа – «концепту» как рационально-логическому моделированию. «Ориентироваться на «перцепт» – значит больше доверять своим чувствам, эмоциям, интуиции, естественным побуждениям и движениям души. Дизайн как «перцепт» содержит возможность смягчить жесткие и остеклевшие матрицы, лежащие в основе нашей деятельности, а значит, и нашего общества».

Таким образом проектная реконструкция образа жизни опирается не на метод «очищения» от всего случайного и привходящего, что было свойственно «сильному» проектированию, но на метод обнаружения все новых прямых и косвенных связей жизни с самыми разными сферами реальности, выстраивания все новых ассоциативных рядов. В этом смысле образ жизни для «слабого» проектирования есть носитель качества интегральности. Он стягивает на себя, фокусирует и преломляет многообразнейшие «сообщения» и импульсы, идущие из настоящего и прошлого («культурно-генетический код»). Поэтому круг интересов «слабого» проектирования поистине бесконечен. В синхронном срезе оно стремится охватить весь феноменальный мир, обнаруживая, казалось бы, самые невероятные источники влияния на формирование современного образа жизни. В плане диахронном оно обращено к широчайшей историко-культурной реальности в поисках архетипов, корней и аналогов современных образожизненных ценностей».

«Слабое» проектирование стремится остановить бесконечную гонку за будущим, характерную для модернистской культуры, пытается преодолеть манию (или комплекс) авангардизма и концентрируется на настоящем, стремясь проектировать в настоящем и для настоящего».

«Слабая» реконструкция мира и среды обитания имеет точкой отсчета не «космос» и не «хаос», но человеческое тело, поскольку именно сенсорные данные индивида в отсутствие общезначимых мировидческих референциальных моделей оказываются чуть ли не единственной безусловной реальностью, а непосредственное чувство, переживания – главным инструментом самоидентификации. В равной мере проектный акт в гораздо большей степени «перцептивен», чем «концептуален». Так, например, проекты современного итальянского «нового дизайна» есть в большинстве своем результатом непосредственного полисенсорного переживания «темы», а не умозрительных выкладок по поводу «проблемы». Сам процесс формообразования зачастую напоминает архаический «мускульный» тип формирования вещей и среды. Характерны в этом смысле популярность такого понятия, как «новое ремесло», а также практика «первичного дизайна», опирающегося на концепцию «тактильной/полисенсорной культуры».

Видный итальянский эстетик Д. Формаджо, рассуждая о стратегии проектирования в условиях «отсутствия парадигмы» и множественности «реальностей», усматривает единственный выход в «тотальном сенсорном опыте» современной модификации идеи междисциплинарности. «Всю многосложность предлагающей реальности, – пишет он, – невозможно охватить концептуально, но лишь корпорально, стимулируя и тренируя «ловкость тела». Только это еще может нас спасти: та самая ловкость, которая в прежние времена, когда еще не было никакого проектирования, позволяла лучше строить и точнее стрелять из лука. /.../

Лишь отталкиваясь от телесности, мы сможем обновиться, так как все обновления в истории имели корни в телесности. В тот день, когда эти корни высохнут и по ним перестанут поступать жизненные соки, перестанут существовать и архитектура, и искусство, и даже философия, во всяком случае, как свидетельство человеческого бытия».

Принципы лабиринта и корпоральности позволяют метафорически представлять стратегию диффузного проектирования как «путь в лабиринте ошупью». Несомненным достоинством этой стратегии являются ее реалистичность и честность. Что же касается ее продуктивности и «результативности», то здесь уместно привести слова Г.-Г. Гадимера: «Когда молодежь спрашивает меня, как я могу жить в таком мире, я всегда прибегаю к аналогии игры на органе. Хороший органист играет на маленьком органе так, как если бы он был большой. Плохой органист играет на величайшем в мире органе так, как если бы он был слишком мал. Мы должны учиться искусной игре на маленьких органах. Я верю, что в этом будущее культуры, мировой культуры. Я верю, что саморазрушение вовсе не неизбежно, и мы можем рассчитывать еще на очень долгий период».

Время не оставляет выбора: виртуозная игра на «маленьком органе» становится залогом самосохранения человека и сохранения культуры. Представляется, что «слабое» проектирование есть своеобразная «школа» такой игры».

О ДИЗАЙНЕ СЕГОДНЯ

Продолжая разговор об особенностях развития сегодняшнего дизайна, во многом будем опираться на авторитет Г. Курьеровой, специалиста по новейшему итальянскому, европейскому дизайну. В своей диссертации, посвященной проектно-поисковым концепциям второй половины XX века, она пишет*.

«Тенденции демассовизации и деиерархизации социокультуры («горизонтальное общество» как совокупность множества равноценных субкультур) ставят под сомнение принцип жесткой типизации и рациональной унификации потребностей, характерный для классического промышленного дизайна. С другой стороны, гибкость роботизированного производства (варьирующаяся серия) и новое конструктивно-технологическое содержание технически сложных изделий последнего поколения (миниатюризация), а также возрождение как экономически эффективного малого, в том числе полуремесленного и ремесленного производства, снимают многие технологические и производственные ограничения на формообразование в дизайне, делают экономически и производственно оправданным свободное формотворчество.

Одновременно эти новые степени свободы дизайнерского проектирования сопряжены с ужесточением культурно-экологического (в том числе культурно-антропологического) императива. Ширящаяся экспансия техносферы, уподобляющейся в своей неподконтрольности человеку квазиприродной стихии, ставит под угрозу человеческие качества культуры и предполагает выработку особой – компенсаторной – стратегии дизайна».

«Наиболее характерные для современной проектной культуры типы реакции на планетарный диктат технауки, рождающиеся на фоне и вследствие кризиса модернистского техноцентризма: эсхатологический пессимизм, радикальный техницизм, эскапизм (уход от проблемы) и, наконец, позиция экологически ответственного и одновременно реалистичного проектирования. Эта последняя позиция, ведущая в итальянском «Новом дизайне», расценивается как наиболее конструктивная: анализируются формирующиеся в ее рамках представления о характере взаимоотношений техносферы и антро-

* Курьерова Г. Итальянская модель дизайна: Автореф. дис. канд. архит. М., 1990.

посферы на современном этапе, о принципиальной возможности проектного воздействия на техносферу и об оптимальных формах такого воздействия, в качестве которых Новым дизайном постулируются принципы диффузного (акупунктурного) проектирования (микровоздействия максимально широким фронтом).

Императив культурно-антропологического выживания человечества под натиском агрессивно внеантропологичной техносферы связывается в «Новом дизайне» со способностью человека обживать искусственную среду обитания и претворяется в проектную категорию обитаемости. Задача повышения качества обитаемости среды прямо сопрягается с задачей возрождения и активизации культурно-символических, метафорических пластов средового поведения, способных противостоять сугубо информативным машинным языкам, навязывающим свои квазикаультурные стереотипы.

«Отказ от иерархической оценки культурных процессов, постулат принципиальной мозаичности и многомерности культуры позволяет представителям «Нового дизайна» увидеть современную жилую среду (модель ситуации обитания в планетарном масштабе) как поле противоречий, где каждое измерение и тенденция требуют проектного осмысления и выявления его собственного социокультурного содержания. Систематизация и истолкование разных фигур средового поведения – от суперсовременных (беспрецедентных) до предельно архаичных – получают концептуальное завершение в диагностической проектно-культурологической концепции «неопримитивизма», согласно которой современный этап культурной эволюции являет собой новый цикл инкультурации и очеловечивания тотально технизированной «второй природы», типологически созначный опыту освоения «первой природы» первобытным человеком.

Концепция «неопримитивизма» задает мировоззренческий культурфилософский горизонт собственно проектно-творческого уровня «Нового дизайна», конкретных концепций формо- и средообразования, где идея неопримитивизма с наибольшей убедительностью претворена в проектом направлении «хай-тач» (тактильного, полисенсорного дизайна).

Понятие «хай-тач», одновременно отрицающее и развивающее широко распространенное понятие «хай-тек», указывает на решающую роль, которая отводится сенсорному каналу в диалоге антропосферы и современной техносферы, отличительной чертой которой, в отличие от эпохи механики, является растущая «имматериальность» (бестелесность). С одной стороны, чувства и ощущения, не «искаженные» логической обработкой, полагаются наиболее адекватным и полноценным каналом познания современной свертехнизированной искусственной среды, с другой – специальная проработка тактильного, в широком смысле, качества среды, его суггестия («новая телесность») мыслятся как один из наиболее продуктивных путей ее гуманизации средствами дизайна».

Еще более конкретные представления о чертах нового дизайна предлагает нам немецкий дизайнер О. Зудров, рассказавший о «Новом немецком дизайне» на семинаре в Москве в ноябре 1986 года.

«В чем суть концепции «Нового дизайна»? Как известно, современное промышленное изделие массового производства должно удовлетворять потребностям если не всех,

то многих. Однако существует поговорка: на всех не угодишь! Здесь становится видимым противоречие между массовым характером производимых товаров и неповторимостью ситуации их индивидуального использования. Именно это противоречие является отправной точкой критики, которой подвергается функционализм и его рациональность.

«Новый немецкий дизайн» стихийно создает новые эстетические феномены. Эти эксперименты возникают спонтанно, без коммерческих заказов, и находят воплощение в единственных, уникальных авторских экземплярах, что до сих пор было обычным явлением только в сфере искусства.

Некоторые существенные принципы «Нового дизайна».

Первый: повторное использование промышленных изделий массового производства.

Пример – кресло «отдых потребителя». Это передвижная корзинка для покупок, применяемая в Германии повсюду в магазинах самообслуживания. Путем вырезов и изменения формы передней части она переделана в своего рода кресло.

С помощью названия объекта дизайнер сигнализирует о том, что как бы выступает в качестве художника. Иронический оттенок названия и комментарий к нему свидетельствуют о том, что дизайнер, как и художник, своим произведением указывает на нечто, скрывающееся за пределами нашего сознания. Его намерение состоит не в повышении комфорта для сидящего, а в желании изменить его сознание. Такой подход лежит не в традиции серьезного проектирования, стремящегося к «хорошей форме». Это такой метод, который не использует функционального анализа, образующего цепочку логических и причинных выводов. Желание с помощью минимального собственного усилия добиться по возможности большего эффекта является здесь очевидным.

Второй принцип: использование неординарных материалов.

Здесь демонстративно применяются материалы, к которым не предъявляются какие-либо эстетические претензии и которые необычны для мебели. Эстетическое освоение необычных материалов раскрывает их своеобразную привлекательность.

Мебельный корпус делается из пластмассовых изоляционных плит, кресло имеет мягкую обивку из ротационных щеток, которые применяются на автоматических мойках автомобилей. Использование ржавчины в дизайне мебели для жилых помещений является выражением протеста против гладкости, вышности, высокой стоимости и искусственности промышленного «облагораживания» наружной поверхности.

Третий принцип: повторное использование утиль-сырья, или утилизация отходов.

«Я считаю, что в будущем нам придется все интенсивнее заниматься вопросами цикличности сырья без всеобъемлющего изменения формы. Вместе с каждым изделием, которое мы выбрасываем на свалку, мы хороним не только стоимость материала, но и идеи дизайнера и вложенный в изделия труд. Почему устаревшая дизайнерская идея не может зримо продолжаться жить в идее нового изделия, если такая возмож-

ность существует? При «утилизации отходов» дизайнер добивается индивидуализации через уважительное отношение к внешним формам использованных потребительских ценностей.

Четвертый принцип: учет проблем экологии, угроза истощения запасов древесины и вымирания лесов.

Пятый принцип: наглядность изготовления.

Шестой: геометризация и диссоциация формы.

Идея состоит в том, чтобы выполнить части одного предмета в соответствии с их технической и эргономической функцией, но независимо друг от друга, изолировать их как элементы целого и при этом упростить геометрически. Части формально не соответствуют друг другу, а резко отличаются.

Седьмой принцип: сокращение средств.

Изделия не должны выглядеть «перепроектированными» и слишком дифференцированными. Они должны быть простыми, спартанскими, может быть даже грубыми и примитивными.

Стулья А.Маске и Г.Майера из Берлина, названные «Плюс? Нет, спасибо!», последовательно претворяют идею антироскошности, пренебрегая всяким комфортом, в стали и бетоне. «Катапультируемое сиденье Г. Вальденбурга сделано из стального листа и сохраняет цвет материала. Подушка выполнена из пенопласта, используемого обычно в упаковке.

Восьмой принцип: мебель является носителем символов.

Это попытка соединить духовную ценность символа с утилитарной ценностью мебели. Тем самым сознательно игнорируется обычная граница между объектом искусства и объектом потребительским.

Несколько тезисов, выражающих программу «Нового дизайна»:

- унифицированная массовая продукция не имеет будущего, она должна смениться или – по крайней мере – дополниться индивидуальными вариантами дизайнерских решений;
- традиционный функционализм не действует как аксиома дизайна;
- форма тоже является основой дизайнерского решения, функция может следовать за формой. Содержание является формой;
- в индивидуальном наслаждении предметами потребления кроется смысл жизни;
- предметы используются не только с технической или эргономической точки зрения, но, прежде всего, чувственно и духовно;
- во всех материалах – будь-то натуральные материалы, полуфабрикаты или отходы – скрыты большие возможности, которые до сих пор не используются.

Требования, предъявляемые людьми к промышленной продукции, невероятно возросли. Они хотят видеть в этих изделиях не только «полезных идиотов», но и стимуляторов жизни. Такие категории, как «польза», «потребительская ценность» и «функция», мы

должны заново пересмотреть с точки зрения духовно-эстетических способов потребления. История идей дизайна – это история открытия новых способов и качество потребления. Наша задача – воплотить их в дизайнерском решении».

«Новый дизайн» – свидетельство подъема и оживления творческих сил в сфере проектной деятельности. Это отнюдь не отход от достижений традиционного дизайна, это открытие новых его возможностей, преодоление его функционально-методической успокоенности и стилистического единообразия, существующего, несмотря на определенные региональные различия».

Как полагает Г. Курьерова*:

«Концепция «Нового дизайна», возникшая в 80-е годы в Италии, с самого начала рассматривалась ее сторонниками не просто как очередная попытка выхода из профессионального кризиса (связываемого ими с продолжительным господством идей функционализма, технологического детерминизма и сциентизма), но как активное утверждение позитивной альтернативы. То есть с самого начала «Новый дизайн» мыслился его адептами в качестве принципиального нового явления, пришедшего на смену классическому «индастриэл дизайну». По их словам, речь в данном случае идет не просто о модификации предшествующих идейно-художественных и проектных установок, но именно о новом понимании дизайна и даже о наступлении своего рода «новой эры» в истории дизайна и проектной культуры в целом, характеризующейся утверждением нового профессионального сознания, нового языка, новых форм и способов производства и потребления, а также нового типа связей между этими сферами.

Специалисты выделяют ряд этапов в развитии «Нового дизайна». В начале его теоретические положения, отмечают они, носили еще весьма общий характер и разделялись довольно узким кругом творческих объединений, среди которых ведущую роль играли группы «Мемфис» и «Алхимия» (возглавляемые, соответственно, известными деятелями итальянского дизайна Э. Соттсассом и А. Мендини). На совместных выставках этих групп и была сформулирована идея «Нового интернационального стиля» (стиль «Мемфис»), явившегося формообразующим ядром «Нового дизайна».

«Внимание к проблеме нового профессионального сознания и нового проектного языка придает «Новому дизайну» масштабность и «радикальность действительно переломного явления в истории дизайна», выводит его за рамки узкостилевого направления, позволяет его идеологам выдвинуть собственную модель осмысливаемой действительности на уровне контекста, предмета и объекта дизайнерского проектирования.

По мнению специалистов, именно гносеологическая ориентация «Нового дизайна», повышенный интерес его сторонников к рефлексии относительно целей, критериев, методов проектного творчества как такового, то есть к фундаментальным основаниям профессии, характерен для нового проектного мышления. Эта ориентация, полагают они, глубоко закономерна и определяется самим содержа-

* Курьерова Г. Современные тенденции в сфере зарубежной проектно-дизайнерской деятельности. В сб. «Культура и искусство за рубежом». М., 1987.

нием «кризиса» 70-х годов, вызванного крайностями тотального футурологического проектирования, обнаружившего свою неэффективность и даже опасность для культуры».

«Наиболее яркой чертой итальянской проектной культуры является, по мнению специалистов, ее последовательная антидогматическая направленность, желание ее представителей развеять многочисленные исторические «мифы» об эволюции дизайна, о приоритетной значимости того или иного периода в его развитии. Это касается в первую очередь мифа о значении «Современного движения», согласно постулатам которого оно является якобы некоей метаисторической категорией, то есть чем-то целостным, прогрессивным и определяющим в плане развития профессии».

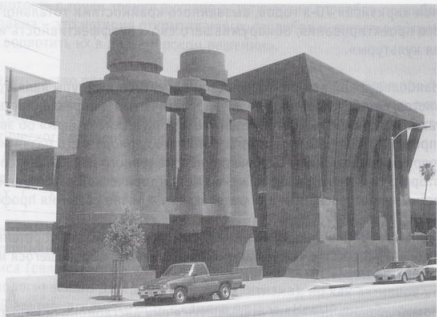
«Один из лидеров «новой волны» Э. Соттсасс сравнивает обретенное чувство свободы от догм и запретов с «ощущением мореплавателя, вырвавшегося из замкнутой гавани в открытое море».

«Новый дизайн» приемлет открывшуюся ему дисгармоничность, гетерогенность, антисистемность мира как естественное его существование, которое дизайнеры должны не преодолевать, навязывая ему умозрительные законы и схемы, но с которым должны считаться, соответственно пересматривая свои методы, оставив на время разговоры о должном, истинном, хорошем и плохом, прогрессивном и ретроградном, авангардном и консервативном».

«Новый тип профессионального сознания предполагает иное понимание релятивности любых концептуальных построений. Иными словами, идеология «Нового дизайнера» допускает вероятность «неполноты и даже ошибочности» своих концептуальных построений, мыслит себя как одну из разнообразных теоретических возможностей современного проектирования. Эта идеология максимально открыта к развитию, совершенствованию, трансформации, толерантна по отношению к различным концепциям. Один из ведущих идеологов «Нового дизайнера» А. Бранци утверждает, что в основе нового проектирования лежит «возможность и даже обязательность конфронтации и взаимосвязи с другими концепциями. Причем фундаментом этой взаимной толерантности является четкое осознание частичности и неполноты любого концептуального построения». Сам «Новый дизайн» видится как контаминация, взаимодействие и сосуществование многих частных концепций многих методов и многих «дизайнов»...

«Новый дизайн» самоопределяется «через отрицание всех и всяческих ограничений и запретов, законов и нормативов, ставящих границы проектному поиску».

«Сегодня, когда уже достигнуто количественное насыщение потребления продукцией массового спроса, стал возможным переход от массового крупносерийного производства к производству продукции малыми сериями «уникумов», что оказывается вполне под силу современному роботизированному производству. При этом стратегию производства определяет маркетинг, рынок, устанавливая определенную непосредственную связь с потребителем, четко выявляя реальные потребности, их масштаб, регулируя производство, используя для этой цели современные информационные системы. Если раньше сначала производили, транспортировали, хранили, а потом старались продать, то теперь, фигурально выражаясь, сначала надо продавать, а потом производить».



Ф. Герн. Рекламное агентство. Лос-Анджелес, США, 1991

«В отличие от иерархической модели социальной структуры, доминировавшей в предшествующий период, современное общество рассматривается как динамичное, дискретное, «горизонтальное», не имеющее единого центра. Оно представляется теоретикам в виде многочисленных «автономных» и равноправных потребительских или «семантических субкультур со своими нормами вкуса, культурными образцами и ритуалами*».

«Новый дизайн с его установкой на свободу формообразования, личностную поэтику, с его склонностью к подчеркнутой алогичности и произвольности проектного языка, откровенным провозглашением эклектики в качестве ведущего эстетического принципа, охотным обращением к кичу – ориентацией на скоротечную моду, вниманием к саморекламному образу вещи, – отождествляются нередко с произвольной стилистической игрой, преследующей единственную цель – «оригинальность», если не оригинальничание, любыми средствами. Однако представители «Нового дизайна» указывают на поверхностность такой его трактовки. Они утверждают, что нежелание рассматривать лозунг «современного движения» – «форма следует функции» – в качестве исчерпывающего ценностного эстетического и этического критерия «истинного дизайна» и «хорошей формы» – не беспринципность или отказ от ценностного взгляда, а позиция, предусматривающая создание более содержательной и адекватной современной ситуации системы, эстетических критериев и ценностей «нового проектирования».

«Само прагматическое освоение и преобразование природы, развивавшееся до недавнего времени по схеме «потребность – изыскание возможностей», сегодня работает по перевернутой схеме: безграничные возможности новейшей технологии (умножение

* «Попытка выявления таких субкультур была предпринята, в частности, итальянской социологической службой Демоскопия. Согласно ее рекомендации материал передвижной выставки итальянского дизайна в США («Итальянская революция», 1982–1983) был распределен по следующим разделам (каждый из которых представлен в виде жилого интерьера): архаисты, консерваторы, «современные потребители», «безродные» («отщепенцы»), прогрессисты, неопуритане. Представители «Нового дизайна» включают сюда еще одну – «эмерджентную» – группу.



М. Грейвз. Отель в Диснейленде. Флорида, США, 1980-е гг.

которых уже есть спонтанный процесс ее самовоспроизводства) – изыскание потребностей. Эта единая проектная установка развивается в рамках двух основных ответвлений «Нового дизайна». Одно из них – «первичный дизайн» («софт-дизайн») – сосредотачивает основное внимание на вопросах качества среды. Здесь разрабатываются методы проектирования климатического, светового, цветового, акустического, ароматического, тактильного режима среды. Одна из ведущих концепций «первичного дизайна» – концепция «тактильной культуры» (культуры «хай-тач»), или полисенсорной среды, регулируемой человеком. Здесь же разрабатываются вопросы освоения новой видеотехники. Эксперименты в этой области стимулировали в последние годы возрождение интереса к проектированию конторской среды. Второе ответвление «Нового дизайна» (которое условно можно назвать «дизайном вещи») – «новое ремесло». Оно сосредотачивается на разработке стиля, формы, образа, освоении и введении в культуру новых и возрождении забытых технологий и материалов. Здесь же разрабатываются вопросы новой организации производства, маркетинга, дизайн-менеджмента, рекламы, контактов с потребителем в условиях полицентрического рынка.

Фактически «Новый дизайн» берет на себя задачу своеобразной реанимации и стимулирования культуросозидающей деятельности как «естественной и сугубо человеческой».

Для того чтобы лучше почувствовать конкретное содержание дизайна, развивающегося в русле «Нового», с помощью той же Г. Курьеровой*, заглянем за кулисы итальянского дизайна мебели.

«Наличие множества зачастую противоречивых тенденций выдающийся итальянский дизайнер Ла Пьетра рассматривает как свидетельство сближения проектной стратегии со стратегией моды. Он указывает на распространение принципа «сезонного» решения предметов мебели, переносащего в дизайн характерное для моды острое чувство течения времени, отмечает практику представления мебельными фирмами новых моделей

* Курьерова Г. Мебель Италии. Обзор в сб. «Художественное конструирование за рубежом» // М., 1987. № 4.

в коллекциях, предназначенных на 30–40% не для массового производства, но для выявления тех новых линий, на которые фирма предполагает опираться в своей продукции, варьируя их в более приемлемых с точки зрения производства и коммерции формах. Это предполагает заостренность формальной идеи на всех уровнях проектирования, акцентированность образа, что вовсе не обязательно сопряжено с изобретением конструктивного или функционального плана. Все шире утверждается чисто стайлинговый, «косметический» подход, а проектные решения наполняются духом эфемерности и скоротечности.

В такой ориентированности дизайна мебели на моду Ла Пьетра усматривает залог пластичности и гибкости современной системы проектирования. Именно способность быстро и непосредственно реагировать на движение культурных смыслов, чуждость жестким, априорным установкам позволили моде, по его мнению, одной из первых уловить и выразить характерный для современности процесс появления множества субкультур, раскрыть динамику культуры не только во времени, но и в пространстве, акцентировать идею индивидуального стиля. В этой связи он подчеркивает способность современной моды вызывать у потребителя активное отношение соучастия, сотворчества, к которому всегда стремился дизайн и возможности которого сам же тормозил излишней жесткостью своих решений или морализаторскими запретами на все, что отклонялось от выстраиваемого идеала.

Рассматривая под этим углом зрения ситуацию, сложившуюся в дизайне мебели середины 80-х годов, Ла Пьетра заключает:

«Сейчас дизайнер стремится создать огромное количество дифференцированных вещей, четко ориентированных на различные социальные группы, найти средства выражения индивидуальных различий». Характерно, что сам Ла Пьетра создает в эти годы коллекцию, состоящую из наборов мягкой мебели, выполненных в разных стилях: «хай-тек» – обнаженная металлическая конструкция из модульных элементов; постмодерн – дерево, кожа, медь, ненавязчивая ассоциация с «ар деко» 30-х годов; неомодерн («Мемфис») – экстравагантная игра цветом, материалами, формой; неотрадиционализм – сдержанная импозантность образного решения и др.

Вместе с тем, несмотря на эклектичность, неуловимость стержневых ценностей дизайна мебели рассматриваемого периода, прагматически ориентированный взгляд способен обнаружить в этом хаосе тенденции более или менее определенную структуру.

Обобщая результаты опросов, можно выявить ряд закономерностей, характеризующих современный дизайн мебели со стилистической, типологической и технологической сторон. Во-первых и предприниматели, и критики единодушно отмечают процесс сближения дизайна мебели европейских стран (девиз Салона-84 звучал: «Сделано в Европе»), что выражается в повсеместном распространении «итальянского стиля», а также в заметном повышении среднего уровня производства, сокращении разрыва между фирмами-лидерами и остальной массой предпринимателей. Во-вторых, в плане стилистики и типологии можно отметить утверждение трех, более или менее автономных, ведущих концепций мебели.

Первая базируется на идее коммерциализации стиля «Мемфис» и, шире, авангарда, вывода последнего за рамки сугубо элитарного потребления. В формально-стилистическом и типологическом плане это направление представляет собой умеренный вариант авангардных проектов недавнего прошлого, который сохраняет, однако, их главные типологи-

ческие черты: особый интерес к раскованной колористике, приверженность к многоцветной лакировке поверхностей корпусной мебели, к нетрадиционным сочетаниям материалов, стремление разрушить жесткость и однообразие модульных программ мебели, преимущественное внимание к автономному, внегарнитурному предмету мебели и т.п.

Вторая концепция – неорационализм. Это направление всегда было актуальным в итальянском производстве мебели. Однако в отличие от предшествующих лет его сегодняшнее своеобразие состоит в широком интересе представителей профессионального дизайна, в т.ч. и авангардного, к ремесленной культуре мебельщиков итальянской провинции в стремлении найти точки ее схода с инновационным потенциалом проектирования. Наконец, третье направление (наибольший резонанс получившее за пределами Италии) можно определить как неофункционализм, или «новая строгость». В его рамках, с одной стороны, продолжается конструктивное и технологическое совершенствование системно-комбинаторных принципов оборудования жилища (модульные программы), с другой – обостряется интерес к функциональному изобретательству, к «служебным» аспектам мебели, что выражается в стремлении максимально расширить функциональные возможности традиционных типов мебели, особенно мягкой (разработка различных механизмов, регулирующих угол наклона спинки, высоту сиденья, позволяющих изменять функции изделия и др.)».

«Основная формообразующая тенденция в итальянском дизайне мебели последних 80-х годов: от систем «тотального» оборудования к отдельному предмету мебели, от преимущественно инструментального взгляда на мебель – к поэтически-образному, от пуризма – к декоративности. Вместе с тем движение во взглядах происходило не как радикальная смена одной концепции другой, но как изменение степени влияния той или иной концепции или как внутренняя модификация каждой из них. Сегодня антисистемный взгляд на оборудование жилища не исключает, но даже предполагает существование в превращенной форме своего антипода».

«Особый случай представляют разработки Э. Соттсасса. В двух своих последних системах (мебель для жилых помещений) – Charter и Novanova, – элементы которых с равным успехом могут выступать и как отдельные предметы мебели, и во взаимных комбинациях, Соттсасс стремится, не отступая от модульного комбинаторного принципа, снять унылое впечатление, которое присуще модульным системам, более того, внести в них ощущение антисистемности, спровоцировать своеобразный эффект хаоса, случайности комбинаций, сохраняя и даже расширяя при этом функциональные достоинства модульной комбинаторики. Очевидно, что такие системы (а Соттсасс кладет в их основу наиболее сложный тип модуля – объемный) предполагают изощренность и небанальность комбинаторного мышления».

Рассмотренные модели характеризуют еще одно направление в современном дизайне мебели, а именно повышенное внимание к материалам. Эти поиски преследуют как функционально-технологические цели, так и стилистические. Что касается первого, то здесь существенный вклад принадлежит фирмам по производству кухонного оборудования. Наряду с традиционными материалами, такими как ДСП, дерево, натуральные ламинаты, гранит, мрамор, применяются новейшие типы слоистых пластиков (в т.ч. стеклопластики), устойчивых к механическим повреждениям, химическим реагентам, атмосферному влиянию, огню, гидро- и теплостойкие лаковые покрытия и т.п.



3. Масс. Здание компании «Гэри групп» Лос-Анджелес, США, 1990

Одновременно все большее внимание уделяется декоративным качествам материалов, этот аспект становится ведущим в мебели для жилых интерьеров.

Благодаря работам группы «Мемфис» широкое распространение получило сочетание самых разнообразных материалов – дерева, пластмасс, металла, стекла, мрамора, гранита и т.п. С именем Соттсасса связано возрождение пластмассы, которая рассматривается, благодаря многообразию типов пластмасс, синтетических смол и т.п., как материал, обладающий неограниченными колористическими возможностями, а также способностью давать необычные декоративные эффекты. Сам Соттсасс в последние годы создал целый ряд пластиковых ламинатов с оригинальным декоративным рисунком текстурного типа. Популярность пластмассы породила стремление обрабатывать под нее даже дерево и металл. В этом же стилистическом ключе можно рассматривать и подчеркнутую ненатуральную колористическую гамму мебели, выполненной в стиле «Мемфис».

То, что предстает в массовом производстве как модная стилистика, в творчестве самого Соттсасса и группы «Мемфис» содержит глубокий концептуальный смысл, раскрывающийся в акцентировке искусственности предметного мира, созданного человеком, и выливающийся в попытку реконструировать и интерпретировать этот мир второй природы как аналог первой, трактуемый, однако, как артефакт.

Другое смысловое поле, заключенное в отмеченной эстетике материалов, связано с акцентировкой категории «поверхность» в новейших поисках итальянского дизайна: повышенное внимание к отделочным материалам в дизайне мебели, к декоративным и обивочным тканям и т.п. Выше уже указывалось на сближение современного дизайна мебели с модой и косметикой, а следовательно, если продолжить эту параллель, с одеждой, маской, оболочкой, которые воспринимаются как носители семантической культурной информации. Среди наиболее очевидных смысловых уровней здесь следует отметить следующие: мысль об изменчивости и эфемерности культуры; понимание ее как символической оболочки на внекультурном, прагматическом остове жизнедеятельности (отсюда трактовка декора как своего рода символического покрывала, брошенного на любую вещь вне зависимости от ее назначения); наконец, идея «тактильности» культурной оболочки материального мира как чуткой мембраны, реагирующей на любое прикосновение».



Кооп Химельблау. Музей в Гронингене, Нидерланды, 1994

«Особую область составляет проектирование новых типов декоративных и обивочных тканей. Эксперименты такого рода итальянских дизайнеров Д. Сантакьяры, Д. Пуппы и модельера Ч. Руджери непосредственно связаны с «тактильной» трактовкой поверхности. Сантакьяра отмечает, что использование в текстильной промышленности новейших технологий, разработанных в других отраслях, позволяет получать столь удивительные декоративные эффекты, что они, в силу своей необычности, как бы перекрывают пути к пониманию породившего их структурного или технологического принципа и сообщают вещи своего рода магическую ауру. В качестве примера он приводит экспериментальные ткани с жидкими кристаллами, меняющие свой рисунок при прикосновении, с оптическим волокном, дающим эффект мультипликации, движения декоративного мотива, оптический нейлон, «термические» ткани-полупроводники, ткани с затканными в полотно галогенными лампами и т.п.»

Тенденции «освобождения» от «правильного», «хорошего» дизайнера, наметившиеся в 80–90-е годы XX века, сегодня становятся чуть ли не доминирующими. Акценты в дизайне переносятся с функциональности, удобства, эргономики на знаковую, коммуникацию, использование дизайна как средства выражения тех или иных концепций, идеологий, интуиций, чувств – вспомни интервью Ф. Старка из раздела «Мастерские». Вообще-то адекватно понимать то, что происходит в дизайне сегодня, находясь в этом потоке, невозможно. Нам с вами остается вслушиваться в то, о чем говорят те, кто размышляет. Вслушаемся в размышления ФРЕДЕРИКА МИГЕЙРУ («Мир дизайна», 1999, № 3), терминологически связанные с архитектурой, а в смысловом отношении выходящие в мир дизайна в целом.

«Как можно быть архитектором в то время, когда архитектурное ремесло столкнулось с катастрофическим сужением поля своей деятельности? Как сохранить ценность компетенции архитектора в то время, когда технические знания превратились во множество опосредований, частных специализаций, которые не подчиняются логике проекта или сводят на нет всякое своеобразие архитектурного творчества? Конститутивные временные параметры проекта, анализ ситуации, предварительное исследование, составление программы, концепция, инженерная разработка, выбор материалов, расчет расходов перешли под контроль оптимизационной полиции, которая в любой момент предоставляет заранее разработанные решения, продаваемые, подобно любой другой услуге, инженерными и дизайнерскими агентствами. Архитектор попал в смертельную ловушку, в которой постоянное ограничение его практики стереотипными решениями и согласованное разделение полномочий оставляют ему роль, от которой он в конечном счете всегда отказывается. Не оказывается ли он всего лишь разработчиком концепции, пустым наполнением термина, который сочли слишком самостоятельным и который производит бледное впечатление по сравнению с важностью, придаваемой строителям, для которых имеет значение лишь функциональность и рентабельность сооружения?»

«Зарождающаяся архитектура – это архитектура множественная, плюралистская, полиморфная, она скрещивает дискурсы, практики, техники. Это архитектура перформативная, которая предоставляет себя промышленному миру как неистощимый кладезь материалов и процедур, обратиться к которому необходимо, чтобы вдохнуть новую жизнь в наши отношения с безгранично расширяющейся городской средой. Для архитекторов, которые находятся сегодня на пути к признанию, приемы перестали с необходимостью следовать из обычаев, оказалась опрокинута вся совокупность иерархий, которые предполагались устаревшим пониманием профессии. Архитектура обнажена, она уходит от своего позитивистского пафоса, но ее по-прежнему манит сдержанность, вдохновение минимализма, минимум архитектуры. Используя дешевые материалы и оптимизированные рабочие схемы, она дает прямые, конкретные, определенные ответы и отвергает какой бы то ни было стиль, любую генерализацию практики».

БАРТ ПОТТСМА вторит Фредерику Мигейру на следующих страницах того же издания, цитируя РОМЕРА ВАН ТООМА.



С. Холл. Центр искусства и архитектуры. Нью-Йорк, 1994

«Развитие нашей цивилизации уже не основывается на рефлексии в терминах хорошего и плохого. Категории порядка Или/Или – к примеру, Восток/Запад или право/лево вышли из употребления.

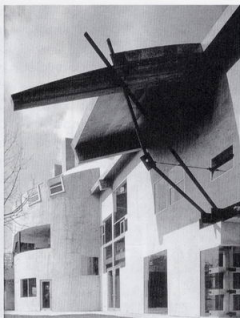
Прежде господствующими критериями были критерии дифференциации, специализации, понятности и предсказуемости; теперь мы говорим о достоинстве симультанности, о мультикультурном обществе, о неуверенности, отчужденности, хаосе, теориях, сетях, узловых центрах и точках, интерактивности, гибридной двукости, парадоксах, шизофрении, текучем пространстве, киборгах и т.д. Общество И – это огромная ризома, которая характеризуется либидозными соитиями и бесконечными случайностями, провоцируемыми новыми технологическими возможностями».

«Новая рыночная демократия подчиняет себе всех, но в особенности архитекторов и градостроителей. Область, в которой им суждено работать, становится все более сложной, хаотичной и нестабильной. Процесс архитектурного или градостроительного творчества, ведущий к осуществлению проекта, подразумевает очень большое число участников. Некоторые из них – клиент и его представители, местные власти, градостроитель, различные технические консультанты, предприниматели и субпдрядчики – могут сидеть с архитекторами за одним столом. Другие протагонисты действуют в тени и появляются в самые неожиданные моменты в надежде застать архитекторов на месте преступления. Это могут быть местные жители или будущие служащие клиента, представители общественных организаций, журналисты, местные депутаты или еще кто-нибудь, связанный со строительством прямо или косвенно».

Один из лидеров современной архитектуры голландец РЕМ КООЛХААС, выступая в 2003 году с лекцией в Москве, характеризует архитектуру сегодня.

«Я считаю, что за последние двадцать лет возникла новая архитектура, новое направление, которое, однако, не имеет писаных манифестов, как в 20–30-х годах. Архитекту-

Слева: Пильсбасан в аэромоделизме. Фото: Юлиан Дани



Э. Мосс. Дом. Лос-Анжелес, США, 1993
Р. Колхаас. Большой дворец, Лиль, Франция, 1994

ра сегодня – это почти всегда зрелище. Оно всегда протяжено, вытянуто и богато декорировано. Его невозможно запомнить, собственно, оно спроектировано так, чтобы быть незапоминающимся.

Другое важное качество: поскольку оно бесконечно и вечно, части такого здания постоянно умирают и постоянно возрождаются. Без конца что-то сносится, а что-то возводится на его месте, реконструируется... В архитектуре нашего времени есть недостаток значимости. Все временно: временные перегородки, временное оборудование. Таким образом архитектура превращается в кожу – материалы дешевеют, стены становятся все более тонкими. Нет разницы между казино в Лас-Вегасе и Музеем в Бильбао Фрэнка Гери – даже мастера вынуждены работать в этом странном пространстве, сформированном экономическими условиями, концентрируясь на этой коже. Архитектор становится все больше похож на скульптора».

ФРЕДЕРИК НИЛЬСОН («Мир дизайна», 1999, № 1) предлагает нам более осязаемые толкования той же проблематики.

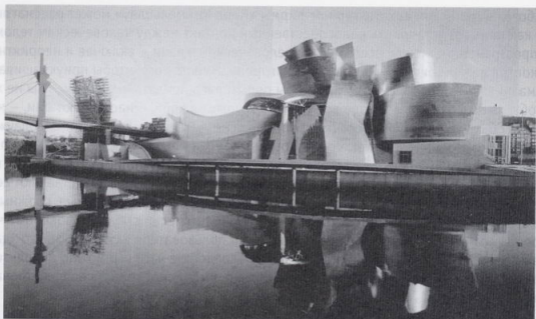
«Человеческое тело было важным референтным и исходным пунктом для классической архитектуры и ее пропорций – к этой традиции принадлежал даже Корбюзье; но современная архитектура лишена этих символических и универсальных значений. В современной архитектуре с ее усложненными геометрическими формами, примером чего является Фрэнк Гери, человеческий глаз приобретает огромную важность как посредник для передачи непосредственного тривиального опыта. Формальный язык приводит к возникновению многих иллюзий и противоречий в перспективе, что препятствует формированию интеллектуального образа здания обычным способом. Если нет никаких прямых углов, то кажется, что ничто не сходится в одной точке и не существует ничего, характерного для центральной перспективы, которая так долго определяла наше понимание пространства. Вместо ясно очерченного пространства мы получаем пространство амбивалентное, полное неясности, где наблюдатель вынужден постоянно задаваться вопросом о том, что же он видит, и где ответ оказывается не однозначным, а меняется со временем.

Работа австрийской архитектурной фирмы «Кооп Химмельблау» может рассматриваться как попытка установить непосредственный контакт между человеческим телом и пространством, между всем опытом человеческой жизни – включая и неприятный – и контрастами и ритмами современного города. Вместо того, чтобы приукрашивать или замалчивать эти проблемы, архитекторы попытались придать им форму. «Мы не хотим, чтобы из архитектуры исчезло все то, что тревожит людей, – настаивают они, – мы хотим, чтобы в архитектуре этого было больше, а не меньше». «Кооп Химмельблау» исследует подсознание архитектуры, чтобы вывести на передний план скрытые и подавленные внутренние силы. Такое ограничение требует огромной отдачи энергии, которую они предпочитают вкладывать в свои творения. Их проекты представляют собой не простые геометрические формы, а выглядят скорее как разломанные, сложные и переплетающиеся куски, приобретающие почти биологически структурированные черты. Кроме того, они стремятся нарушить стереотип пользователя за счет того, что здание не имеет предписанных целей или функций, вследствие чего его можно использовать по собственному желанию. Архитектура должна иметь способность воздействовать на нас или глубоко нас волновать.

Бернар Чуми определил архитектуру «как приятное, а иногда яростное противостояние пространства и деятельности». Чуми критикует модернизм и всю архитектурную традицию за то, что они игнорируют все те стороны жизни, которые кажутся неудобными и неприятными, хотя именно эти стороны и составляют большую и важную часть нашей жизни. В метафизической традиции в целом такие понятия, как непостоянство бытия, неуверенность и смерть, подавлялись в разных формах ради того, чтобы попытаться создать рациональный и уверенный образ мира. Чуми пытается критиковать модернистское увлечение чистотой, что, по его мнению, было связано со страхом человечества перед распадающимися и гниющими телами. Отношение к смерти было терпимым только в том случае, когда оставались одни белые кости. Он пишет, что если архитекторам не удастся достигнуть своего идеала «здорового и мужественного, активного и функционального, этического и счастливого» в людях и зданиях, то они, по меньшей мере, могут ощущать уверенность, взирая на белые развалины Парфенона. По мнению Чуми, архитекторы в целом не слишком проявляют интерес к тем аспектам жизни, которые напоминают о смерти: признаки распада, которые время оставляет на зданиях, могут считаться симптомами упадка, а следовательно они несовместимы с идеологией модернизма. При этом он настаивает, что «Вилла Савой» работы Корбюзье была особенно волнующей, когда незадолго до капитального ремонта облицовочная плитка осыпалась с ее бетонных стен.

Если на пуританизм модернистского движения часто обращалось внимание, то почти никто не замечал, что оно отказывалось признавать поток времени. А это, наряду с исключением некоторых форм непостоянства, отстранило архитектуру от реальности. С окончанием высокого модернизма архитекторы попытались выйти за границы условности при помощи пространственного опыта, чтобы привнести в архитектуру ощущение действительности. Выход за эти границы нарушает принятые понятия, в некотором роде трансцендентальные, и за счет сумбурности, неуверенности и, возможно, даже дискомфорта способствует новому утверждению чувственного мира.

В работах Рема Коолхааса, равно как и Жана Нувеля, чувственность проявляется в том, как они трактуют пространство и используемые материалы. Используемый Коолхаасом принцип соотнесения целых помещений с нашими телами и применение им материа-



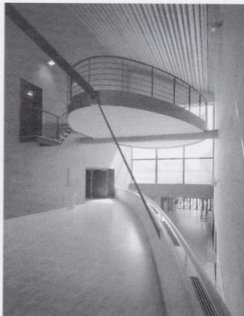
ф. Гери. Музей Гугенхайм, Бильбао, Испания, 1997

лов, которые нередко являются банальными, но производят эффект непринужденности и близости в их новом контексте, или же использование Нувелем отражающих материалов и цветного освещения как раз усиливают чувство реальности и устремлений нашего времени, придавая нашим переживаниям почти эротические полутона».

«Постмодернизм изменил наш взгляд на историю. Она больше не воспринимается как линейное передвижение ко все более высоким уровням. Представление о том, что история была объединяющей линией, означало, что существует заданная перспектива, из которой можно наблюдать исторический прогресс. Эта позиция подверглась радикальному пересмотру, и теперь мы мыслим в категориях существования нескольких разных историй, которые предстают перед нами с разных точек зрения.

А из этого следует, что значения никогда не могут быть недвусмысленными, но имеют отношение к ограниченному контексту, который сам по себе никогда не бывает незабываемым или окончательным. Мы все существуем в нескольких разных контекстах, в контекстуальных пространствах — культурных, этнических, социальных, политических, которые являются носителями значений. Эти значения формируются где-то между хаосом действительности и абсолютным порядком идеального мира и постоянно меняются в зависимости от контекста.

Некоторые архитекторы работают с новой формой контекстуализма. Они используют нетрадиционные методы, чтобы попытаться придать архитектуре, местам и пространствам новую, более глубокую значимость. Даниэль Либеסקинд отталкивается от воспоминаний, традиций и событий, которые важны для развития определенного места. Материализуя и видоизменяя эти воспоминания, он пытается обогатить опыт архитектуры и придать большую глубину ее значимости в качестве культурного фактора. Исходной точкой для Либеסקинда является идея о том, что все наше сегодняшнее восприятие реальности многочисленными нитями привязано к прошлому. И эти нити можно увидеть как зримые следы в архитектуре и в организации помещений, но к этому не следует стремиться. Либеסקинд настаивает, что не нужно придавать слишком много внимания физическому пространству, как, по его мнению, поступают многие архитекторы. Физическое пространство — это не архитектурное пространство. Совершенно очевидно, что



Р. Коолхаас. Национальный театр танца. Нидерланды, 1984

архитектура состоит не из стекла и стали, – пусть даже эти материалы в ней используются, – но включает еще нечто более важное. Либескинд оригинальным образом использует воспоминания и традиции, а также такие элементы, как произведения искусства, музыкальные произведения, научные открытия – все то, что способствовало формированию нашей современной культуры. А это означает, что история и традиция имеют отношение не к эстетике, формализму или к отбору подходящих форм, а к нашему жизненному опыту, являются чем-то пережитым и продолжающим жить ныне. По его мнению, архитектура и дизайн городов должны учитывать опыт на многих разных уровнях, а не модели и шаблоны. Архитектура – это не только то, что можно увидеть визуально. Она запечатлевает воспоминания и чувства и, следовательно, должна быть способной справляться даже с таким опытом, который неприемлем и неуютен. Эстетическая роль архитектуры состоит в том, чтобы вовлекать людей, но также быть частью того, что является иным, альтернативным, отклоняющимся от принятых норм».

«Архитектура всегда зависит от внешних факторов, и архитекторы должны знать, что происходит за пределами интересующих их узких сфер. Следовательно, быть современным означает проявлять чуткость к любому явлению, которое оказывается рядом, и открытость к восприятию новых ощущений, способных привести к возникновению новой архитектуры, отвечающей нашему времени».

Итак, «пройдя по мастерским» архитекторов, художников, дизайнеров, прислушавшись к соображениям о характере их отношений с миром, со средой, с пространством, познакомившись с тем, что думают исследователи их творчества, попытаемся в третьем разделе нашей книги взглянуть на этот материал еще и с позиции тех, кому все же недостает прямой речи, кому не хватает решимости самому сделать необходимые выводы или кому хочется соотнести свои соображения с рожденными в иной голове.

а) процесс формирования градостроительной структуры



б) типичная структура городов, возникшая в XIX в.

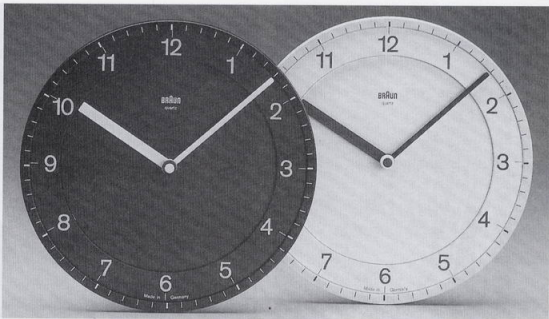
TECHNIQUE OF EDUCATIONAL CREATIVITY

Важнейшим элементом творческого процесса является творческое воображение. Оно позволяет архитектору видеть в своем воображении то, что еще не существует в реальности. Творческое воображение — это способность человека создавать в своем сознании образы, которые не имеют материального носителя. Оно является основой для создания новых идей и решений. В архитектуре творческое воображение проявляется в создании новых форм, пространств и композиций. Оно позволяет архитектору выйти за рамки традиционных канонов и создать нечто новое и оригинальное. Творческое воображение — это не просто фантазия, а способность видеть возможности там, где другие видят только ограничения. Оно является ключом к созданию истинно творческой архитектуры.

ОСНОВАНИЯ

В современной архитектуре все активнее выступают на первый план вопросы создания художественно полноценных среды, интерьера, детали. Однако недостает пока специалистов, умеющих всерьез решать эти вопросы. Сегодня сильна еще «традиция» считать, что дело архитектора — создать архитектурную оболочку, а заполняют ее, то есть создают среду, дизайнеры, мебельщики, декораторы, художники-монументалисты. После создания кафедры «Дизайн архитектурной среды», МАрХИ пытается изменить такое положение. Кафедра стремится готовить специалистов широкого профиля, владеющих арсеналом архитектурной профессии, но при том еще и прикоснувшихся к тонкостям проектирования архитектурной среды, интерьера, архитектурной детали. Сотрудники кафедры работают с ощущением возможности приближения к традиционной для архитектора способности самому организовывать архитектурное пространство вплоть до камин, люстры, гобелена, дверной ручки. Для этого они пытаются вместе со студентами видеть объект учебного проектирования изнутри — от образа жизни, от структуры организуемого пространства.

Такой подход к учебному проектированию открывает целый ряд новых проблем, с которыми можно и не столкнуться, проектируя традиционно от внешнего образа, от фасада. К примеру, малоэтажный поселковый жилой дом. Мы обнаруживаем, что необходимо учитывать не только географические, климатические условия вообще, но и особенности загородной жизни: работу на улице (грязь на обуви, сырая одежда), необходимость кладовых для продуктов и вещей, необходимость домашних мастерских, наличие домашних животных (собак, кошек, не говоря уже о поросятах и курах). Все это, безусловно, должно отражаться в структуре построения дома. Далее на характер жили-

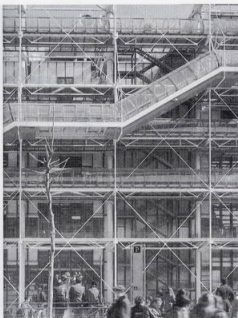


Д.Рамс. Продукция фирмы «Браун», 1987

ща влияет не только количество человек в семье (чем обычно оте удовлетворяются), но и тип семьи – молодожены либо велико-возрастная семья, семья с детьми-дошкольниками либо взрослыми детьми. Тогда задача проектирования оказывается не в том только, чтобы запланировать помещения для членов семьи, но и учесть образ жизни семьи полевода или механизатора, работника управления или культуры: необходимость работы в домашней мастерской, на участке или за письменным столом; необходимость реализации двигательной активности детей и т.д. А за образом жизни просматривается и определенная система художественных предпочтений, не позволяющая проектировщику не замечать эту реальность, хотя и не отменяющая естественной возможности реализации авторской субъективности, правда соотносенной с художественными предпочтениями потребителя. Подобного же внимательного отношения к человеку, к его образу существования, к его собственным художественным ориентирам, к особенностям художественной культуры времени и региона требует каждая проектная тема, решаемая в манере проектирования изнутри.

Такой подход не может быть обеспечен теми приблизительными сведениями о человеке, об архитектурной эстетике, о художественной реальности, которые содержатся в изданиях по архитектурному проектированию. Но главное – нет инструмента, способов оперирования этими знаниями, представлениями, умениями.

Есть, однако, область проектной деятельности, в которой в значительной степени накоплены соответствующие знания и опыт проектного оперирования ими. Это – дизайнерское проектирование.



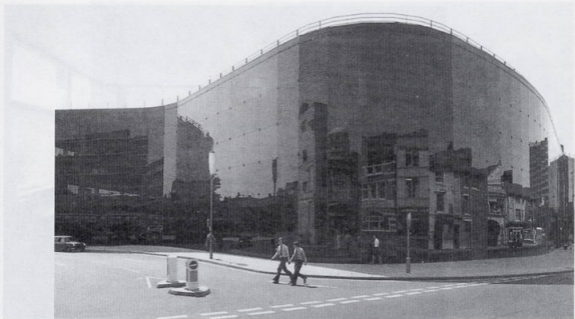
Р. Плано, Р. Роджерс. Центр Бобур. Париж, 1977
Э. Сваринен, Аэропорт им. Кеннеди. Нью-Йорк, 1962

Сам по себе дизайн, как мы видим по предыдущим разделам книги, весьма многообразен. В пунктирном обозначении — это дизайн, функционирующий как звено в производственно-технологической цепочке, в большей степени оперирующий инженерно-производственными понятиями; дизайн, решающий задачи привлечения покупателя, изучающий рынок, пользующийся средствами эргономики, методами социологии. Дизайн художественного толка, личный дизайн во многом использует методы интуитивного, художественного творчества, пользуется достижениями изобразительного искусства. Реальный дизайн нередко чудесным образом соединяет в себе инженерные, социологические и художнические представления.

Есть в дизайнерском мышлении общее, что объединяет самые разные проявления дизайна — от узко-коммерческого до художественно-критического. Это **СОЧЕТАНИЕ ВЫСОКОЙ СТЕПЕНИ РАЦИОНАЛЬНОСТИ, ОСМЫСЛЕННОСТИ, СИСТЕМНОСТИ ТВОРЧЕСТВА С ОСНОВАТЕЛЬНОСТЬЮ, ГЛУБИНОЙ ПРОНИКНОВЕНИЯ В СОДЕРЖАНИЕ КОНКРЕТНЫХ УСЛОВИЙ РЕШЕНИЯ ПРОЕКТНЫХ ЗАДАЧ.**

Повышенная аналитичность дизайнерского творчества связана с теми сверхзадачами, которые ставят себе дизайнеры. Вспомним Дж. Нельсона: дизайн — особый вид искусства, превращающий в явления культуры вещи человеческого обихода, но именно поэтому выходящий за рамки искусства в области экономики, политики, науки, пытается мыслить категориями природы и общества.

Обширность задач требует повышенной **ДИСЦИПЛИНЫ МЫШЛЕНИЯ**, точности анализов, сопоставлений, системности работы с обширной информацией. Новизна задач, решаемых дизайнером, не позволяет «выезжать» на прошлых знаниях и приблизитель-



Н. Фостер. Офис компании W. F. O. Иглевик, Англия, 1975

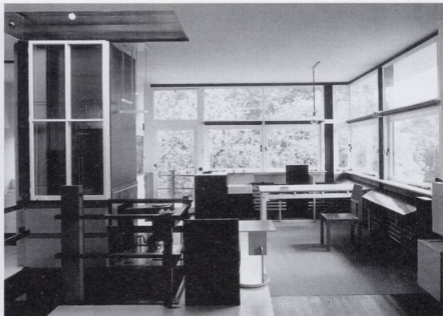
ных представлениях, требует постоянной переориентации сознания, постоянной осмысленности действий. Нередко эта тенденция приводила к появлению концепций дизайна, строящихся исключительно на расчете, на строжайшем учете всего комплекса возможных факторов и условий проектирования, вплоть до почти не поддающихся строгому контролю художественных характеристик. Такова была Ульмская школа дизайна (ФРГ) в 50-60-х годах, руководимая Т. Мальдонадо, в которой преподавали и учились такие выдающиеся дизайнеры, как Отт Айхер, проектировщик фирменного стиля Мюнхенской Олимпиады 1972 года, или Дитер Раис, заложивший основы дизайна фирмы «Браун», во многом влиявшего на тенденции развития европейского дизайна 60-х годов.

Конечно же в своих крайних проявлениях «мания табличности» выглядела почти карикатурно, приводя к сухим, неэмоциональным, «вычисленным», якобы интернациональным решениям, лишенным признаков национального или субъективно-дизайнерского своеобразия.

Но дизайн характерен не этими крайностями. Высочайшая осмысленность проекта в лучших образцах помножена на тонкую художественную интуицию, но интуицию, работающую на материале серьезных, многоплановых анализов, предлагающую основательно подготовленный экспромт.

«СИСТЕМНАЯ СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ» ДИЗАЙНЕРСКОГО МЫШЛЕНИЯ базируется на нескольких специфических основаниях.

ПЕРВОЕ — дизайнер, в отличие от архитектора, делает вещи, которые должны пользоваться непосредственным покупательским спросом. Поэтому он не может удовлетвориться прибли-

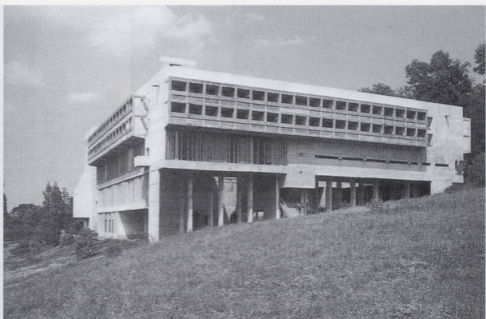


Г. Ритвелд. Дом в Утрехте, 1924

...зительным портретом будущего потребителя, чем нередко
...удовлетворяется архитектор, а должен достаточно точно
...представлять себе не только социальные характеристики, на-
...циональные, культурные, профессиональные, возрастные, по-
...ловые особенности, но и характеристики психические, лично-
...стные ценности и предпочтения потенциального владельца ра-
...диоприемника или настольной лампы, кресла или чайного
...сервиза.

Анализ человеческих особенностей потребителя и проектной
ситуации приводит к методике проектирования не столько
вещей, сколько потребительских эффектов, когда проектиру-
ется не просто светильник, а определенный характер осве-
щения, не кресло, а определенный комфорт или деловое на-
строение. Заказчик, например, предлагает спроектировать
книжную полку, дизайнер же обнаруживает, что нужна не
полка неизвестного адресата, а система простых сборно-
разборных емкостей универсального назначения для учащейся
молодежи, либо, напротив, солидное стационарное, дорого-
стоящее изделие, дополняющее интерьер домашнего кабинета,
либо что-то еще, но непременно предусматривающее своего
потребителя, определенную среду функционирования. Разу-
меется, что подобным выводам предшествует серьезная анали-
тическая работа. Принятая в результате предпроектного
анализа направленность проектирования предопределяет
в дальнейшем характер компоновки, выбор материалов, спо-
собы их обработки, стилистические, художественные приемы
формообразования.

ВТОРОЕ ОСНОВАНИЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ ДИЗАЙНЕРСКОГО МЫШЛЕНИЯ за-
ключается в серьезном внимании к художественным проблемам
формообразования. Они образуют три группы вопросов.



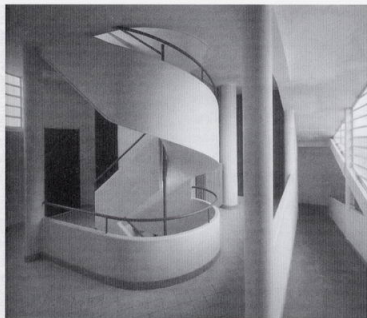
Корбюзье. Монастырь Сент-Мари-де-ла-Туретт. Лион, Франция, 1959

Первая – это вопросы художественных предпочтений потребителей: у каждой группы потребителей – возрастной, половой, профессиональной – собственные вкусы, предпочтения, художественные нормы. Их исследуют психологи, социологи, а дизайнеры их сознательно используют.

Вторая – вопросы собственных художественных предпочтений проектировщика. Часто они не совпадают с первыми, а в практической работе так или иначе переплетаются. Это заставляет дизайнера осмысливать свой художественный мир, осознанно работать на пересечении художественных ценностей собственных и заказчика, потребителя, а также учитывать художественные веяния времени. Художественный дух, аромат времени, особенности художественного видения и решения жизненных и проектных проблем требуют от дизайнера специального внимания и образуют третью группу вопросов художественной ориентации. Все это заставляет дизайнера также внимательно относиться к вопросам формообразования, как и к вопросам функциональным, техническим.

ТРЕТЬИМ ОСНОВАНИЕМ СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ является необходимость сочетания формообразования вещи с особенностями конкретных, зачастую изоциренных технологий – литья или штамповки, вакуум-формования или гальванической обработки. Необходимость получения определенных художественных эффектов заставляет, серьезно изучив производственные особенности, изменить замысел навстречу возможностям технологии, развивая гибкость формообразующего мышления дизайнера.

Постоянная работа с конкретными и самыми разнообразными материалами – металлом, деревом, пластмассами, тканями, способными приобретать самые разные структурные и визуальные характе-



Корбюзье. Вилла «Савойе» под Парижем, 1931

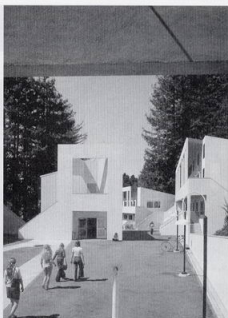
К. Танге. Информационный центр в Кобу, Япония, 1966

ристики; непосредственный контакт с материалами выполнения изделия будит, формирует у дизайнера мир тактильных, зрительных, пластических эмоций, ощущений, мало знакомых архитектору. Может быть, лишь в работе над интерьером у архитектора возникает реальная потребность всерьез задумываться над пластическими свойствами применяемых конструкционных и отделочных материалов; для дизайнера это повседневная необходимость.

Все это вместе взятое дает дизайнеру широкую палитру приемов формообразования, позволяющих создавать грамотные, удобные, привлекательные вещи, выходящие, однако, за рамки распространенной в архитектурном проектировании стереотипной равновесной триады (удобство – польза – красота), слишком часто приводящей к нивелирующе-невывразительным решениям, когда внешний облик сооружений постоянно отражает одну и ту же каркасно-панельную конструктивную систему.

Речь идет о нередко используемой в дизайне возможности акцентирования в приемах образования формы вещи тех или иных особенностей ее возникновения и существования. Это может быть, например, ориентация на характерные особенности потребителя; дизайн для подростков, учитывающий, например, их стремление к внешней выразительности, яркости, экстравагантности формы вещи; дизайн для туристов, акцентирующий удобство, легкость, быстроту сборки-разборки предметов походного обихода.

Это может быть формообразование, подчеркивающее рациональность устройства вещи – акцентированные струбины, соединительные элементы в универсальном светильнике для работы; выделенные монтажные ручки в трансформирующейся мебели. Возможно обыгрывание в форме вещи принципа компоновки ее из

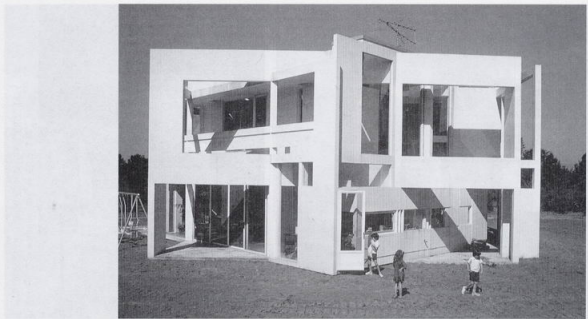


Р. Мейер. Дом в Конниксвилле, США, 1967
 Ч. Мур. Креслдж-колледж. Калифорния, США, 1974

отдельных блоков, подчеркивание ее конструктивной организации либо характерных свойств образующих ее материалов – их пластичности или упругости, фактуры и цвета. Наконец, актуальным в дизайне является «принесение» всего вышеупомянутого «в жертву» приносимой художественной идее, базирующейся на той или иной геометрии – жесткой, ортогональной, оперирующей прямыми либо острыми углами; или мягкой, органической, использующей плавные или экспрессивные кривые. Работа в определенной геометрической стилистике позволяет создавать вещи, рождающие ту или иную атмосферу среды, которую они образуют – деловую или романтическую, созерцательную или энергичную.

Специального внимания заслуживает особенность деятельности и мышления дизайнера, связанная с технологической обусловленностью творчества. В сущности, дизайн в целом является продуктом развитой технологии. Додизайнерский период есть эпоха ручного или кустарного производства вещей, рождавшая эстетику индивидуального, неповторимо рукотворного облика изделий. Варианты формы или декора вещи возникали естественным следствием неиндустриальной технологии. Современная архитектура в своем стремлении к созданию уникальных сооружений по-прежнему являет немало примеров подобной строительной технологии: Капелла Роншан Корбюзье, Сиднейская опера Утзона, аэровокзалы Сааринена. Впрочем, еще показательнее в этом отношении массовая архитектура с ее земляными, штукатурными, малярными работами.

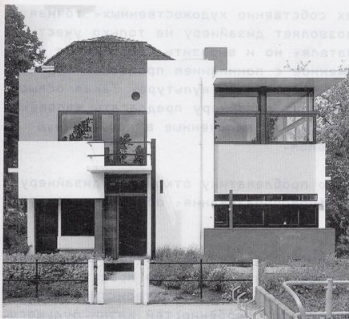
Есть, однако, и иные сооружения, примеры архитектурного дизайна, такие как сооружения Мис ван дер Роэ, буквально обожествлявшего технологию, как Культурный центр им. Ж. Помпиду архитекторов Роджерса и Пиано в Париже, собранный из стан-



П. Айзенман. Миллер-хауз. Коннектикут, США, 1970

дартных элементов подобно тому, как собирается на конвейере автомобиль, радиоприемник или часы, сооружения Фостера, Нувеля. Архитектурный дизайн сознательно следует технологическим закономерностям и специально подчеркивает, эстетизирует их, — чего не было в основном в нашем индустриальном домостроении: технология современная — эстетика традиционная. Граница между традиционной архитектурой и архитектурным дизайном проходит по технологии, точнее, по индустриальной эстетике, по специфическому художественному сознанию.

Практика унифицирования, тиражирования формирует специфическое художественное мышление человека эпохи научно-технической революции. Если доиндустриальный художник ценил нестандартность облика вещи, строящегося на иррациональных, неметрических пропорциональных отношениях, то современный художник видит и ценит острую красоту повторов, прямых углов, больших нерасчлененных плоскостей, простых геометризированных объемов, ясных ритмов ограждающих поверхностей, рождаемых современной технологией. Целый ряд крупнейших художников недавнего прошлого строили концепции творчества на подобной индустриальной эстетике. Голландский художник Пит Мондриан, оперируя простейшими членениями плоскости и элементарными сочетаниями цвета, приоткрывал тайны значимости пластических первооснов. Его коллега Геррит Ритвелд воплощал эти тайны в архитектуре и дизайне. Венгр Виктор Вазарели, создавая серии композиций из повторяющихся геометрических элементов (квадратов, ромбов, кругов, треугольников и их производных), открывал богатейшие пластические возможности комбинаторной эстетики. Американец Александр Колдер поэтизировал сварные, клепаные конструкции, создавая нетрадиционную мобильную скульптуру. Это лишь немногие из тех, кто в искусстве находит язык выражения индустриально-художественного мироощуще-



Г. Ритвелд. Дом в Утрехте, 1924
А. Росси. Кренаторий в Мордовии, 1984

ния, рождая индустриальную эстетику, вдохновляя архитектурный, дизайнерский авангард первой половины прошлого века. За последние десятилетия индустриальная эстетика обрела весьма изощренные формы: пройдя через время активной пластики монастыря де ля Туретт, построек Чандигарха Корбюзье и сооружений К. Танге, возвращается к утонченным реминисценциям в стиле Мондриана, кубизма Хуана Гри или раннего Ле Корбюзье, демонстрируя необычайную пластичность, казалось, исчерпавших себя простых геометрий (например, в работах архитекторов Чарльза Мура, Ричарда Мейера, Майкла Грейвза, Питера Айзенмана и др.).

Собственно дизайнерская практика почти повсеместно в тех или иных формах демонстрирует свою приверженность художественно-технологической ориентации проектного мышления. Проявляется это в подчеркнутых членениях корпуса пишущей машинки «оливетти», обнаруживающих принцип сборки ее элементов; в «нарочитой» обнаженности: «молний», замков, элементов крепления обивки стульев к каркасу; в обнаженных, однако достаточно безопасных источниках света в бытовых светильниках; в обыгрываемых, подчеркиваемых узлах соединения элементов самой различной мебели. Произведения архитектуры в жанре архитектурного дизайна характерны подобными приемами формообразования: акцентированием функциональных, технологических, эксплуатационных особенностей сооружения.

Мы видим, что для дизайна в целом, для дизайнерского способа мышления характерна повышенная осмысленность действий в вопросах функциональных, требующих углубленных знаний о человеке, о потребителе дизайнерской продукции; в вопросах производственно-технологических, непосредственно связанных с процессами образования формы, решения художественного

облика вещи; в вопросах собственно художественных, точная ориентация в которых позволяет дизайнеру не только учесть желания будущего покупателя, но и выразить собственное понимание красоты, сопряженное с пониманием процессов, происходящих в современной художественной культуре. Такая осмысленность творчества позволяет дизайнеру предлагать человеку предметы не просто полезные, но включенные в современную культуру, в культуру в целом.

Углубленность в проектную проблематику открывает дизайнеру веер новых возможностей формообразования, обогащая его художественную палитру.

Таким образом, тактика дизайнерского проектирования предлагает нам, подсказывает эффективную идеологию проектирования архитектурной среды от человека с его характеристиками, от функционального процесса, от особенностей жизни будущего объекта к архитектурно-дизайнерскому оформлению этих процессов внутри и снаружи.

В. Смирнов. Архитектура и дизайн. 1988.

ПРОЕКЦИИ

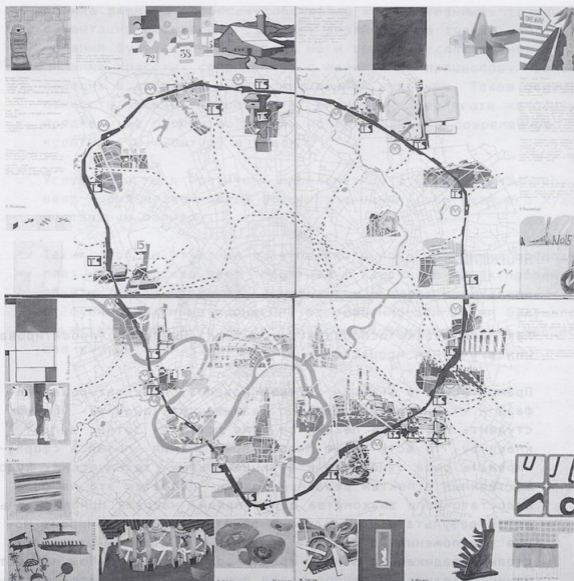
Как практически используется опыт дизайнерского проектирования в учебном процессе?

Прежде всего в учебном проекте появляется акцентированная фаза – стадия предпроектного размышления, анализа. Обычно студент, прослушав лекцию по теме проекта, тотчас делает клаузуру, то есть самые первые предложения, пытаясь сформулировать свое отношение к функциональным, техническим, художественным аспектам решаемой задачи. Делается это на фоне недостаточного знакомства с проблемой, наспех, приблизительно. В результате на следующее занятие студент приносит новые предложения, а по мере углубления в тему вынужден постоянно радикально менять предлагаемое целое. Либо, искусственно сохраняя некоторое время предложенное вначале, студент приходит к внутренней необходимости радикально перестраиваться, но времени на переориентацию уже нет. Типична ситуация, когда студент неделями пребывает в состоянии поиска идеи, не формируя активно замысел, а ожидая, когда его посетит вдохновение.

Мы пытаемся не спешить с рождением проектной идеи, но приближать ее появление определенными шагами ей навстречу.

Один из приемов такого движения заключается в расчленении проектной задачи на отдельные аспекты и осмыслении каждого из них отдельно, но углубленно. Работа, предшествующая появлению эскиза-идеи, строится как развернутая клаузура, приводящая к осмысленному появлению проектного замысла.

Такая манера работы попутно решает две очень важных, на наш взгляд, задачи. Расчлняя сложную проблему на ряд промежуточных, мы создаем ВОЗМОЖНОСТЬ РЕШЕНИЯ КАЖДОЙ ИЗ НИХ НА ЗА-



Г. Лёвкина. Музей современного искусства на кольцевой ж/д в Москве. Дипломный проект, 1992

НЯТИИ, формируя навык систематической работы и давая студенту психологически ценный опыт завершения решения локальных задач, снимая естественную робость перед трудностями нерасчленимых комплексных проблем. Это во-первых, а во-вторых, вся система подводящих к рождению идеи упражнений построена на апелляции к художественной стороне натуры студента, направлена на пробуждение в нем художественных пластов личности.

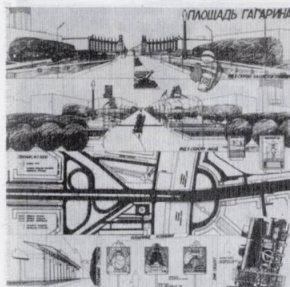
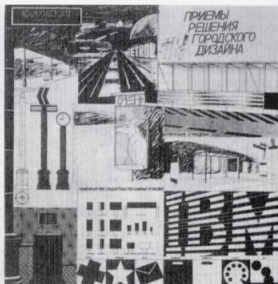
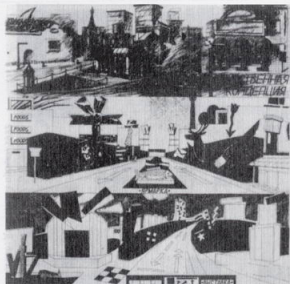
Практически это выглядит следующим образом. На четвертом курсе делается проект общественного здания, например, городской гостиницы. После знакомства с программой проектирования студент работает над определением СТРУКТУРЫ ВНУТРЕННЕГО ПРОСТРАНСТВА, апеллируя к собственным эмоционально-художественным ощущениям. Эта задача расчленяется на ряд более локальных. Первая – РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА внутреннего пространства, построенная на сгущениях и разрежениях, сужениях и расширениях, ритмах простых и сложных, острых и смягченных, закономерных и неожиданных. Вторая



Г. Давкина. Музей современного искусства на кольцевой ж/д в Москве. Дипломный проект, 1992

Задача — ЦВЕТОВАЯ СТРУКТУРА, построенная на материале ритмической структуры, обнаруживающая предпочтения колористики простой или сложной, спектральной или смешанной, сплошной или фрагментарной, функциональной или свободной. Результатом в первом и втором случаях является законченная плоскостная композиция в произвольной технике и материалах. Третья задача — создание МАКЕТА-СКУЛЬПТУРЫ, условной модели внутреннего пространства, реализация цвето-ритмической структуры.

Следующий блок упражнений связан с определением СТРУКТУРЫ ОБЪЕМА гостиницы, связанной с качествами окружающей среды. Это, во-первых, анализ окружающей среды, определение ее ритмических, колористических, пространственных качеств; во-вторых, композиция на тему собственного видения объемного образа гостиницы в городе вне определенной ситуации, с целью активного вовлечения в работу авторской субъективности, сегодняшних архитектурных предпо-

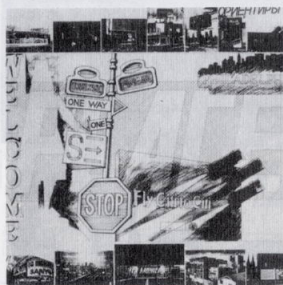
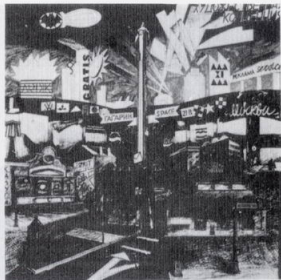


К. Гладкий. Реконструкция Ленинского проспекта в Москве. Дипломный проект, 1993

чтений. В-третьих, – условный макет, показывающий структуру объема в определенном окружении с учетом анализа окружающей среды и представления о внутренней структуре гостиницы.

Затем на занятиях идет работа над компоновкой блока общественных помещений гостиницы с попыткой реализации идеи цвето-ритмической структуры внутреннего пространства; компоновка жилых помещений. Прделанная работа приводит к внутренне мотивированному проектному решению, является объективным критерием восприятия и оценки проекта.

Подобные анализы, лишь более развернутые и основательные, мы прделываем и при дипломном проектировании. Наиболее существенные предпосылки проектного замысла мы начинаем выносить специальным блоком на дипломные доски. Пытаемся то же прделывать и на курсовом проектировании. Опыт показывает, что экспертам ГЭК в условиях дефицита времени легче воспри-

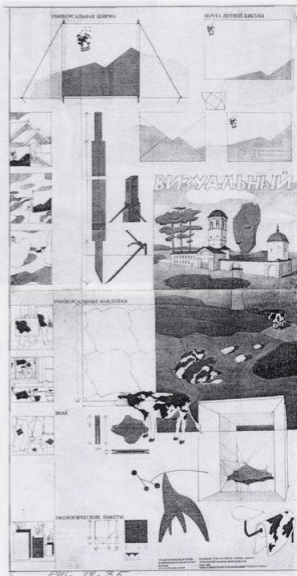


К. Гладкий. Реконструкция Ленинского проспекта в Москве. Дипломный проект, 1993

нмать проект, в котором мотивированы принципы формообразования, а студенту становится легче защищать свой проект, опираясь на предпосылки.

Каждая новая проектная тема требует своих особых упражнений, постановки специфических промежуточных задач, поэтому нас нет раз и навсегда устоявшихся методик, приемов – они уточняются, находятся в процессе проектирования, и опыт дизайнерского проектирования в этой работе невозможно переоценить.

Сегодняшний интерес культуры к проблемам организации среды существования человека, к городской среде, к улицам, площадям, рекреациям, жилым районам города, к пограничным с жилой средой производственным образованиям, проблемам, которые не решаются в русле архитектурной деятельности, приводит к необходимости говорить о профессии, реально существующей, но до последнего времени не имевшей статуса специальности.



Речь идет о профессии архитектора-дизайнера, специалиста в области искусства проектирования предметной среды – профессии, базирующейся на глубочайших традициях культуры архитектурного проектирования, формирующей собственный аспект внимания и деятельности, лежащей на стыке таких областей художественного творчества как архитектура, дизайн, искусство организации среды. Средовая ориентация деятельности архитектора-дизайнера предельно широка, касается самых различных областей материально-художественной культуры – промышленного дизайна, прикладного, оформительского искусства, искусства экспозиции, театра, кино, непосредственно формирующих окружающую нас предметно-визуальную реальность.

Речь идет о необходимости формирования СЕГОДНЯШНЕГО ХУДОЖНИКА СРЕДЫ, нового проектировщика, не обладающего традиционным консерватизмом архитектора; не обладающего ограниченностью индустриального дизайнера, но сильным его проникновением

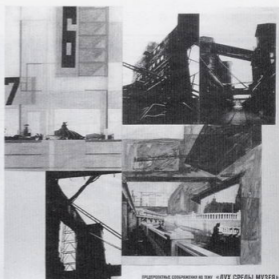
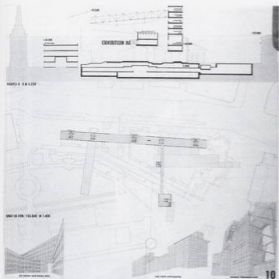


Е. Гаругина. Музей СССР на Манежной площади. Дипломная работа, 2000

технологии, экономики, организации архитектурно-дизайнерского производства, материаловедения, тектоники организации формы.

Полгода работы в этом направлении дало возможность студентам третьего курса первого набора кафедры «Дизайн среды» в 1989 году в сорокаминутных сочинениях на тему «Профессия архитектор-дизайнер – что это?» сформулировать следующее:

- «Время ставит новые и новые задачи, их нельзя решать прежними методами, необходимы поиски новых путей. Синтез архитектуры и дизайна является выражением назревшей необходимости» (*О. Куликов*);
- «Архитектор-дизайнер тот, кто не только создает архитектуру, но и оформляет среду, пространство «архитектурными средствами» (*Л. Самарцева*);
- «...то есть организует архитектурное пространство и предметный мир» (*О. Куликов*);
- «Он синтетический специалист, работающий на стыке сфер деятельности архитектора, художника, социолога, конструктора» (*Е. Коваль*);
- «... обладающий нестандартным мышлением» (*Д. Коротких*);
- «Архитектор-дизайнер – свободный, насколько это возможно, человек. Человек-личность, здорово чувствующий цвет, форму, пространство, остро чувствующий современность. Раскрепощенный, умеющий работать с различными материалами. Архитектор-дизайнер должен, в отличие от художника, уметь обосновать «почему», «зачем» (*Ю. Кулева*);
- «Архитектор-дизайнер должен не беспредметно создавать проекты, не представляя их реального осуществления, а закладывать в проект неперемнную возможность реализации» (*Е. Коваль*);
- «Архитектор-дизайнер немного психолог, немного поэт и немного человек каменного века, который впервые смотрит на огонь и проводит первую линию на стенах пещеры» (*М. Альбанова*);



Е. Гаргулина. Музей СССР на Манежной площади. Дипломная работа, 2000

«Человек, занятый искусством, способный создавать такой предмет, среду, который вызывает ощущение того, что это «так и было здесь всегда», т.е. работающий по подобию природы – это и есть архитектор-дизайнер» (М. Соколова);

– «Архитектор-дизайнер – художник нашего времени» (А.Усачев);

– «Бытие (!) архитектора-дизайнера – поиск, но не отвлеченная игра ума, питаемая тщеславием, а открытие другим многогранности мира вокруг нас, его естественной красоты и неповторимости. В конечном счете это «научение» нас жизни в этом мире» (В. Кузьмин);

– «...Чем занимается он? Понемногу

Все он освоил – рисунок и дрогу,

Все он умеет – пилить и строгать,

Стены домов кое-как украшать.

Он занимается малою формой

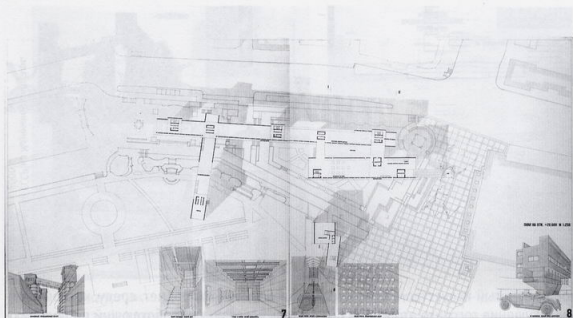
Так, для души, иногда – для проформы,

Он исковеркал Старый Арбат!

Так про него иногда говорят».

(О. Федоров)

Если от более или менее общих характеристик двинуться дальше, вглубь, то внимательному глазу в многообразии современной предметно-художественной реальности открывается и нечто общее. Но общность эта лежит не в уровне конкретных предметных реализаций, а в уровне самых общих пластических характеристик нынешней профессиональной культуры, связанных со стилем современного профессионального мышления. Не затрагивая всерьез структуры профессионального мышления, можно заметить, что присущие ему сегодня ретроспективность, раскрепощенный историзм, игра с различным (часто одновременно) историческим материалом, доходящая до поэтизации старомодности, повседневности, вневсильности, естественно приводят к реализациям, на которые легко навешиваются уничтожающие



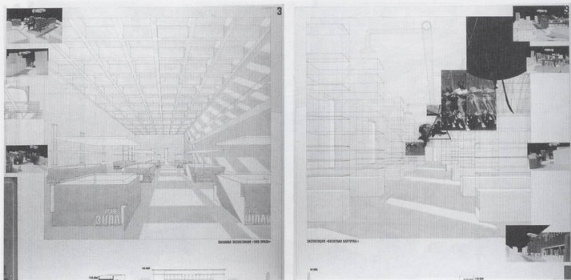
Е. Гаргулина. Музей СССР на Манежной площади. Дипломная работа, 2000

или возвышающие ярлыки ретроспекции, стилизации, эклектики. За «ретро-ширмой» зачастую не усматриваются пластические характеристики профессионального языка, присущие сегодняшнему мышлению проектировщика, характеристики, называемые нами «актуальной визуальностью».

Традиционные для проектной культуры структурная определенность, законченность реализуемого художественного принципа, понятность, тектоничность формообразования сегодня дополняются спонтанностью, непредсказуемостью, незаконченностью, открытостью, эскизностью пластических решений.

Подобный пластический строй – следствие антифункционалистических тенденций: вместо профессиональной однобокости, профессионального пуризма – стремление к живой среде, к диалогу с потребителем, к окружению, лишенному блеска, герметичности и неприступности новодела; вместо эстетического функционализма, когда функция, конструкция, материал однозначно определяют форму, – эстетика эскизности, непосредственности, нечаянности.

Далеко не все, создаваемое сегодня в архитектуре и дизайне, можно называть современным, то есть обнаруживающим признаки специфически сегодняшнего пластического сознания. Сегодняшнее – не синоним современного. Сегодняшняя популярность проектных ретроспекций не делает их автоматически современными. Декоративизма, неофункционализма, неоклассики, необарокко, эклектики, традиционности или архитектуры контекста еще недостаточно – важно, чтобы это создавалось руками, мыслью, чувством проектировщика, руководствующегося актуальными визуальными-пластическими представлениями, важно, чтобы приемы делания обнаруживали сегодняшний день.



Е. Гаругина. Музей СССР на Манежной площади. Дипломная работа, 2000

выразимого, общепонятного и субъективного, остросовременного и исторического, традиционного.

Теоретически эти представления были сформулированы еще в 1966 году Р. Вентури, а практически реализованы во множестве архитектурных построек, дизайнерских изделий, произведений изобразительного искусства, в том числе и задолго до опубликования его книги «Сложности и противоречия в архитектуре». И вряд ли можно рассчитывать на возвращение к академизму законченности, определенности, абсолютных гармоний, потому что работа «на границе» рождает «пограничные реализации». Сегодня это приращение сознания, в которое постоянно вливаются новые ценности, расшатывая простодушное сознание «современного» архитектора, непрерывно усложняя его.

Итак, по каким же конкретным пластическим характеристикам можно узнать вещь современную?

Во-первых, по «прямолинейности», эскизности, спонтанности пластических решений, приводящих к неожиданности, парадоксу. Мотивы пластической немотивированности, «естественной случайности» являются органическим эмоциональным вкладом проектировщика в сознательно выстроенную определенность, «случайность» возникает вместе со структурой вещи. Принципиальная незавершенность моделировки формы, дополняющая умную ее организованность, эскизность решений, проявляется в отсутствии заботы об абсолютной чистоте линий, силуэта, объема, в обращении к безыскусным качествам поверхности, к бесхитрому колориту.

Во-вторых, по артикулированности, демонстрации приема формообразования — принципа компоновки или конструктивного при-



САЙТ. Торговый центр «Бест». Хьюстон, США, 1975

ема, характера геометрии формы, либо ее колористического строя. Даже функция может выступать темой создания образа функциональной вещи, серьезность решения которой подается через флер рефлексивности – своего рода полемика с будущим потребителем и самоирония.

В-третьих, по традиционному интересу к простым первоосновным формам, ритмам, сочетаниям цветов, к ясным линиям, силуэтам, простым объемам, которые строятся на основе куба, цилиндра, пирамиды, шара, дополняемому интересом к естественной многослойности, неисчерпаемости впечатлений, производимых вещью.

Наконец, в-четвертых, современную вещь можно узнать по интересу проектировщика к «абсолютным пластическим ценностям», к ценностям нестареющей традиционной предметности, очищенной от затертости, возникшей в результате долгого употребления, и ее смысловым первоосновам. Отсюда интерес к натуральным материалам и рукотворным способам их обработки.

Объемное, подвижное, диалогичное художественное сознание рождает своеобразную профессиональную этику. Если традиционно архитектор, вообще художник стремится выразить определенное, устоявшееся свое, то сегодняшний проектировщик стремится использовать всякую возможность для того, чтобы не повторяясь выйти за пределы своих сегодняшних профессиональных представлений. «Выходы» осуществляются на почве включения в конкретную ситуацию, в контекст проектной задачи через тесную связь с потребителем, заказчиком, через использование мотивов исторических, этнографических, региональных, через привнесенную извне образность, метафору, через интерес к самодеятельному, обыденному, непрофессиональному и многое другое.



Л. Кролл. Общежитие медицинского факультета. Брюссель, Бельгия, 1976

Следующий существенный этический принцип заключается в стремлении к простоте решения, равной простоте жизни; отсюда нелюбовь к традиционным, ясным планировочным, объемным, фасадным схемам и завершенным формам.

Нетрадиционная профессиональная этика рождает новую эстетику, которую можно пытаться не только воспринимать чувствами, но и характеризовать словом.

К сказанному выше о принципиальной дополнительной, умной организованности формы «естественной спонтанностью», непредсказуемостью, эскизностью решения, необходимо добавить, что эскизность становится не характеристикой качества делания, а самостоятельной пластической ценностью, одной из определяющих сегодняшнюю эстетику.

С эскизностью граничит повышенная концептуальность творчества, когда становится важнее сделать заявку на идею, чем показать ее реализованной. Проект оказывается возможно описать словами. Подобное происходит и в изобразительном искусстве, когда дело доходит до написания текстов вместо холстов, когда важнее не форма, а мысль, новация. Правда, и в этом случае возникают специфические проблемы формы, которые нередко решаются весьма выразительно.

Гуманистическая проектная этика возвращает в лоно эстетических художественные ценности массовой культуры, позволяет высоко оценивать тихую красоту обыденности, привлекательность камерности, малого масштаба, скромных рядовых объектов. Привлекательными становятся не блеск новизны, а некоторая потертость, подобно поношенному любимому пиджаку, который, конечно, гораздо уютнее новой вещи. Дело доходит до предна-

меренной руинированности построек (предлагаемых, например, группой САЙТ или П. Кроллем), уже в процессе проектирования преодолевающих трудности адаптации, вживания.

Вообще сегодняшняя художественная культура активно обнаруживает ценности непрофессионального, самостоятельного творчества – непосредственность, непринужденность, освобожденность от профессиональных догм. Открывает художественные достоинства «анонимных» инженерно-технических объектов – придорожных сооружений, водонапорных башен, газгольдеров, находя в них правду делания, энергию чувствования, отсутствие утомляющего маньеризма.

Отсюда – вновь и вновь открываемая красота простых первоосновных форм: квадрата, куба, цилиндра и их острых сочетаний, красота вечных архитектурных мотивов – портала, фронтона, группы опор, стен, проемов, ступеней, архитектурной «эмблематики» (капеллированная колонна, облом, капитель, сандрик, люкарна).

Если пытаться одной формулой определить сегодняшнюю эстетику, то можно сказать, что она открыта, акомпозиционна, сродни свободной пластике супрематических композиций К. Малевича, в отличие от ясного геометризма П. Мондриана.

Соединение воспринимаемой художественной реальности со структурой субъективности рождает понятие граничности, помогающее объяснить постоянный интерес к ограничивающей предметности – горизонту, соединению, сопряжению, стыку; к переходным пограничным состояниям – началу, встрече, утру, вечеру; к двусмысленным объектам – стене без объема, забору, балюстраде, заколоченному окну, неоткрывающейся двери, предметам, вынесенным из интерьера на улицу. Здесь же стремление соединять в натюрморте, пейзаже дыхание реальности с рефлексивностью приема произ произведения; в проекте – соединять контекстуальность размышлений о проблеме с необходимостью самовыражения; в педагогической работе – абсолютную осмысленность условий решения учебной задачи сочетать со стихийностью, интуитивностью собственно творческого акта.

Работа на границе чувства и мысли, эмоции и абстракции, реального и концептуального, общепонятного и субъективного вновь указывает на повышенную ценность эскизности, незавершенности, своего рода «небрежности» пластических характеристик проектных решений и проектной графики, актуальных на фоне засилия решений манерных, салонных, «зализанных», несущих непременно черты нарочитой новизны. Эстетика граничности раскрывает привлекательность решений нарочито необнаруживающих авторское «я»; напротив, почти анонимных, «поживших»,

«потертых», нарочито банальных, противопоставленных слишком распространенному в художественной среде стремлению непременно «наследить», оставить после себя вечный памятник своей активности.

Сознательное оперирование средствами «актуальной визуалистики», «эстетики граничности» может помочь в достижении цели, решении актуальных проблем (не надуманных, не тех, что тешат профессиональное сознание проектировщика), решении на уровне требований сегодняшней художественной культуры с учетом своеобразия нашей социокультурной и производственной реальности.

Рис. 1. С. С. Савельев

РЕЗЮМЕ

Заканчивая раздел «Методика учебного творчества», предлагаю вниманию читателя текст, подготовленный в неслучайном 2000 году совместно с архитектором-педагогом Татьяной Шулика.

ЧЕМУ И КАК МЫ БУДЕМ УЧИТЬ ЗАВТРА

Мы имели возможность опубликовать свои соображения о том, «чему и как мы учим сегодня» (Архитектурный вестник, 1997, № 5 (37) тех, кто приобретает специальность «архитектор-дизайнер» на кафедре «Дизайн архитектурной среды» Московского архитектурного института. Очень кратко напомним, о чем шла речь.

«Наш путь – в методологической непредвзятости, в готовности искать каждый раз те методы работы, которые соответствуют особенностям задания, этапу работы, характеру учащихся, настроению педагогов, профессиональным пристрастиям момента, дополненных постоянной готовностью осознавать, демонстрировать участникам процесс развития мысли или действия. Назовем наш подход методом синкретически-рефлексирующим, соединяющим непрерывный анализ, расчлененность задач с доверием интуиции, целостному художественному чувству. Учебная проектная работа разворачивается вокруг двух ключевых блоков проблем – Духа Места (контекста ситуации) и Духа Времени (языка XXI века). Блоки гранично соединяют объективное и субъективное общее и индивидуальные традиции и современность, известное и открываемое. Ключевые блоки растут на корнях Архетипических ценностей художественной культуры XX века. Это ценности функционализма, конструктивизма, ценности организации материи искусства XX века».

Сегодня мы хотим взглянуть на проблему «ЧЕМУ И КАК» несколько шире. Сначала о главном – о главном противоречии профессии архитектора-дизайнера: с одной стороны, он должен быть носителем «вечных ценностей», проводником истин, посредником между необходимым и возможным, свободным от «яканья», неумеренных амбиций,

с другой – уметь зарабатывать на жизнь в определенных социально-культурных условиях. Сегодня доминирует второе. Результат: архитектурная среда уродуется, возводятся многочисленные продукты суеты, угодничества, дилетантизма. Поэтому если «вчера», в условиях серости массового строительства, нужно было учить мастерству создания немногих уникальных построек определенной типологии (а учебная программа архитектурных вузов еще и сегодня во многом строится на «протаскивании» студента через ряд самодостаточных типологических проектов), то сегодня необходимо перенести акценты на умение работать со средой. Это щадящее сберегающее, возвращающее среде достоинство проектирование.

Но средовое проектирование – это не только работа в средовом контекста, но и в контексте осмысливаемого социума, в контексте понимаемой культуры, в контексте почувствованного духа времени. Поэтому пора в очередной раз возвращать профессию в область АРХИ, видеть в проектировщике Строителя, Философа, Мудреца, способного видеть Город Будущего, а не только блуждать в городских закоулках под руководством безумного заказчика, а проблему зарабатывания на жизнь решать в рамках морально допустимых для Профессионала пределов.

Учить подобным глубинам всерьез, как нам представляется, можно лишь в режиме НЕПРЕРЫВНОЙ ПРОПЕДЕВТИКИ, то есть непрерывного раскрытия, анализа смыслов, сохранения, структуры того, с чем сталкивается студент. Пропедевтики очень разной, привязанной к проекту, к разным его этапам, – не только пропедевтики общего развития, но и пропедевтики освоения темы проектирования, пропедевтики освоения средовой ситуации, пропедевтики освоения ситуации социокультурной, пропедевтики освоения духа времени и открытия в себе художника.

ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ ПОСТРОЕНИЯ ШКОЛЫ

Цель: не столько обучение ремеслу, сколько формирование живого сознания – искреннего светлого, неконъюнктурного, истового, стремящегося к поискам истины вместо непрерывного самоутверждения, вместо обучения созданию новых «шедевров» – работы по освобождению от заблуждений, обучение проектированию щадящему, сберегающему, возвращающему достоинство среде нашего существования.

Содержание обучения:

1. расщепляющие анализы нелепых реальностей;
2. размышления об истинных ценностях;
3. погружение в свойства окружающего мира: познаю душу материи, узнаю закономерности сосуществования кусков материи, предмети; понимаю сущность, вижу и изображаю сущностные качества, особенности предметов; «оставляю следы», осваиваю графические материалы в виде линий, пятен, их сочетаний; «вижу фактуры», изображаю материально-фактурные ипостаси предметов; «вижу светотень»; «развиваю чувство стиля», ставлю предметные постановки в духе того или иного мастера, моделирую их в макете, изображаю графически, использую постановки для решения задач проекта.

ПРИЕМЛЕМАЯ ФОРМУЛА ОБРАЗОВАНИЯ СЕГОДНЯ

Жизнь школы пунктирна – две недели только чтение–слушание фундаментальных социальных, культурно-исторических, художественных циклов, затем – две недели полного погружения в проектирование, включающее развитие навыков изобразительной грамоты. Учебные группы на каждые две недели работы организуются вновь на конкурсной основе под проблемные заявки ведущих педагогов.

Работа заканчивается общей выставкой, отчетами, обсуждением. Такая организация дела позволяет добиваться высокой эффективности через сосредоточение как проектирования, так и внеучебной работы, радикальная смена занятий восстанавливает психику, контакты с разными мастерами дают студенту множественный опыт, развивают навыки соревнования, интенсивного творчества, навыки защиты своих идей. Двухнедельная пауза между проектами дает возможность педагогу несуетно готовить следующую учебную проектное предложение.

ФОРМА ОБУЧЕНИЯ ЗАВТРА

ТЕАТР, синкретическая среда, связывающая учащегося со временем его жизни, позволяющая испытать себя в контрастных ролях актера, сценариста, декоратора, режиссера, менеджера, стилиста, визуального коммуникатора, инженера-изобретателя, архитектора сценического представления, дизайнера зрелища.

Содержание представлений, освобождающих от профессионально-художественной невоспитанности: сценические реакции на пошлости, тривиальности, пафос, банальности окружающей нас профактивности. Театр, зрелище делают профессионалы – выпускники школы, учащиеся работают в Учебной студии Театра.

Язык представлений – ирония, пародия, насмешки, издевки, крик души. Работа выпускников в ТЕАТРЕ не лишает их возможности работать в сфере архитектурно-дизайнерской практики, в то же время является здоровым полем деятельности тех, кто склонен к философски-критической активности.

ОЩУЩАЕМ СХОДСТВА МАСТЕРСКОЙ–СТУДИИ–ТЕАТРА

- со средневековой мастерской: каждый участвует в общей работе соответственно своим умениями; каждый реализует свой, доступный ему уровень;
- с академией художеств: обращение к традициям, учебная работа в определенном стиле, характере, в «маске» мастера или времени, эпохи;
- с Баухаузом: универсальность образования, учебные прикосновения к разным проектным материям: к архитектуре, дизайну, экспозиции, графическому дизайну, станковому искусству, сценографии, режиссуре;
- с Вхутемасом: соединение учебы, работы и жизни, попытки искусства жизнестроения;
- с МАрХИ: серьезное знакомство с сопутствующими проекту материями.

ВИДИМЫЕ ОТЛИЧИЯ

Подготовка не специалиста (узкого или широкого), а чувствующей, думающей, знающей натуры («куска природы»), целью существования которой является не реализация

своей драгоценной индивидуальности, а развитие в себе способности чувствовать характер ситуации, дух времени для осуществления функции ПОСРЕДНИКА между решаемой задачей и реальной ситуацией, не лишаящей права критически оценивать содержание задачи.

Мы хотим привить любовь к работе, которая рождает уверенность в своих силах, радость каждого жеста, чувство полноценности жизни. Мы хотим дать возможность учащемуся почувствовать красоту жизни, полюбить многообразные ценности созданного человеком и его творцом, ценность всякого воплощения.

Мы хотим приобщить к навыкам экологического существования, которое не вносит в мир деструкции.

Мы хотим научить не столько пользоваться знанием человеческих слабостей, сколько опираться на человеческие достоинства.

Мы пытаемся научить пользоваться мыслью, словом, проектом не для увековечивания чего-либо, а как инструментом для освобождения из тисков привычки, банальности, пошлости.

Сегодня мы вынуждены заниматься осмыслением и формулированием того или иного сами и учить этому, но только для того, чтобы завтра обходиться без этих формулировок, доверяя чувству и опираясь на интуицию.

Содержание обучения:

1. сформировать у обучающихся понимание роли архитектора-дизайнера в современном обществе;
2. сформировать у обучающихся понимание роли архитектора-дизайнера в современном обществе;
3. сформировать у обучающихся понимание роли архитектора-дизайнера в современном обществе;

Целью курса является формирование у обучающихся понимания роли архитектора-дизайнера в современном обществе, а также развитие их творческих способностей и навыков работы с информацией.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, наши очерки по проблемам сегодняшней реальности профессии архитектора-дизайнера завершены. Остается добавить, что, конечно же, изложена лишь одна из возможных компоновок обсуждаемой проблематики. Кажется, что ее право на существование бесспорно. И все же сошлемся, по традиции, на авторитеты.

Майкл Кросби в статье каталога выставки «Дизайн США», 1989 год, «Подготовка архитекторов в Америке»

«Сегодняшние американские архитектурные школы не придерживаются единой точки зрения на то, какой должна быть архитектура. Возможны самые разные архитектурные решения, каждое из которых диктуется местными традициями, личным творческим подходом, теоретическими изысканиями».

«В мире невероятного архитектурного многообразия, где, казалось бы, все друг друга исключает, непременно должна быть почва для обсуждения и сравнения всех этих подходов. Это и есть задача архитектурных школ».

THE APPENDIX

Когда рукопись книги была почти закончена, ее автору, решившему разобрать архивные накопления, попала на глаза рукопись большой статьи, подготовленной более тридцати лет назад во время работы над диссертацией. Называлась статья «Художественное проектирование и среда человеческого существования. Между архитектурой и искусством». Чтение старого текста показалось интересным, а отредактированный, он хорошо дополняет основное содержание книги. Текст интересен не только крупными вневременными наблюдениями, но и возможностью перенестись во времена, проблематику, язык, атмосферу «развитого социалистического общества» с его не только идеалами, надеждами, пред-рассудками, но и крупными временно утраченными сегодня вневременными гуманитарными ценностями и истин.

THE APPENDIX

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ И СРЕДА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ Между архитектурой и искусством

1970–1972

Художественное конструирование за десять лет своего официально оформленного существования у нас в стране проделало значительный путь развития. От «украшения» промышленного продукта, от «эстетизации» производственной среды оно переходит к постановке и решению иного рода задач, претендуя на создание комплексного окружения человека, предметной среды человеческого существования, на формирование у людей через предметное окружение определенных культурных ценностей, на создание с помощью новой предметной среды нового человека. Художественное конструирование, ориентированное на задачи такого рода и приобретающее специфический характер, называют сегодня художественным проектированием, иначе – артдизайном, подчеркивая этим специфический художественно-культурный подход к проектированию среды.

Культурная ориентация художественного проектирования рождает для последнего массу новых сложнейших проблем, связанных с проектированием среды человеческого существования, вызывает к жизни тяжелые противоречия идеала и реализации, задачи и решения, проекта и действительности. Нашей целью является показ характерных особенностей художественного проектирования, связанных с решением задачи создания предметной среды существования. Круг затрагиваемых вопросов – от области функционирования и объекта проектирования до внутренних профессиональных особенностей художественного проектирования. Эти особенности будут раскрыты через анализ такой области художественного творчества, во многом чрезвычайно близкой художественному проектированию, как архитектурные фантазии; через анализ характеристик сегодняшней среды и сегодняшнего человека в его культурном многообразии; через анализ объекта художественного проектирования в его движении через сферу проектировочной деятельности в его жизни в сфере употребления. Сверхзадачей статьи является попытка показать, что художественное проектирование, при всей его ориентации на вполне конкретные вопросы формирования предметной среды, вместе с тем, как, по-видимому, и всякая художественная деятельность, вносит существенный вклад в развитие содержания человеческой культуры, особенно в ее визуальные, предметные характеристики.

Сейчас в дизайне чрезвычайно актуальной становится озабоченность проблемами окружающей среды, предметного мира, гармонизации среды. Мысль о необходимости создания целостной, гармоничной предметной среды, о необходимости преодоления

«хаоса форм современного мира» овладевает сознанием проектировщиков среды. Факт несоответствия сегодняшнего мира с человеческими представлениями об идеалах его организации фиксируется специалистами и потребителями. Констатируется, что мир не только хаотичен, но убог, не столько сложен, сколько примитивно организован, беспокоит граничащая с хаосом одномерная упорядоченность, являющаяся следствием некомпетентных проектных попыток создать порядок. Дизайн оказывается ответственным за сложившуюся ситуацию. При этом разумеется, что представления об организации предметной среды художника-конструктора существенно отличаются от такого рода представлений западного проектировщика.

Очевидно, что проблемы эти возникли не вдруг, не сегодня, но лишь сегодня, в эпоху обособляющего проектирования, социального и научно-технического прогресса, сложнейших проектно-конструкторских решений проблемы создания гармоничной предметной среды выступают особенно остро. То, что исторически достигалось, казалось бы, «само по себе», то есть соответствие организованности предметного мира с образом жизни человека разного исторического времени, сегодня требует специального вмешательства. Кажется, откуда взяться неорганизованной, дисгармоничной предметной среде, ведь традиционное архитектурное проектирование, как правило, являло собой целостную художественно-практическую деятельность по созданию среды человеческого существования; архитектурное творчество живо, во многом, работами таких «композиторов среды», как Леонардо, Микеланджело, Альберти, Гауди, Шехтель, Ван-де-Вельде, Райт, Ле Корбюзье, Сааринен.

Сегодняшняя актуальность в проектировании проблемы гармонизации среды вызвана, с одной стороны, тем, что современный усложняющийся социальный мир рождает новые требования к человеку и предметной среде, не отменяя в то же время нити, традиционно связывающие человека со средой физической и социальной. Предметная же, хаотически развивающаяся среда не успевает реагировать на изменяющуюся ситуацию, одновременно разрушая ценности, присущие традиционному предметному окружению. С другой стороны, предметный мир создается сегодня прежде всего в сфере проектировочной деятельности, которая должна обладать механизмом проектирования предметной среды, адекватной идеалам сегодняшнего человека в условиях сложного, многоликого социального мира. Понятие «сегодняшний человек» выступает по-разному для социалистического и западного проектировщика, отражая ориентацию на различные социальные идеалы. Однако когда речь заходит о проблемах создания гармоничной предметной среды, о необходимости гуманистического проектирования, часто западный дизайн в осознании проблем отрывается от узкопрофессиональной точки зрения, привязывающей его к системе функционирования капиталистической экономики, в сферы, соседствующие с актуальными проблемами развития художественного конструирования у нас в стране.

Проектирование среды связано с предметной, искусственной средой человека, организующей, в конечном счете, социально-культурную среду человеческого существования. Это означает, что в центре внимания дизайнера становится сегодняшний человек, которому служат предметы, комплексы предметов, среда в целом, с его нуждами, потребностями и особенностями взаимоотношений с предметным миром. Сегодняшнее проектирование должно ориентироваться не на абстрактный идеал эстетической организации всей предметной среды, слишком часто понимаемый как формальное стилевое единство среды, человек в которой выступает в неправдоподобной позиции внешнего зрите-

ля, словно предметный мир – картина для обозрения, в которой организуются фон и акценты, а на многообразные нормы человеческого существования. Проектирование должно отказаться от понимания человека как пассивного потребителя, рассматривать его как активное существо, обладающее специфическими, дифференцированными социально-культурными характеристиками, нуждающееся в определенных условиях для проявления своей активности.

Предметы, окружающие нас, выполняют не только чисто служебные функции – «вот это стул – на нем сидят, вот это стол – за ним едят». Вещи, оформляющие человеческое поведение, организующие человеческую деятельность, являют собой воплощение характернейших черт культуры, обнаруживают зафиксированные в предмете образцы человеческих отношений, чувств, переживаний людей, они подобны позам, жестам, мимике. Эти «внешние формы жизни» упорядочены, образуют целостность, которую можно воспринимать и понимать как определенный предметный язык. Современные предметы, помимо того что являются атрибутами сегодняшней культуры, выполняя определенные ролевещевые функции (оформляя те или иные сферы человеческих отношений), оказываются пронизаны значениями, задаваемыми культурной традицией. Тот же стул, например. Предлагая человеку сесть, мы часто не столько хотим дать ему возможность отдохнуть, сколько выказать человеку уважение и расположение. Первоначально рожденный как трон, стул и сегодня, неявно, в некоторых ситуациях, выступает таковым. Вот эти черты «неявной культуры» оказываются вне внимания проектировщика. Результат – внекультурные вещи, подобные городским районам, возникающим на месте выламываемых кварталов исторического города, лишенные истории и традиций. Становится чрезвычайно важным сохранить культурно-историческую ценность вновь создаваемого предметного окружения в условиях повышенного интереса к вещи, отмечаемого, в частности, социологами: «Развитие технической эстетики, целенаправленное внедрение в промышленность принципов художественного конструирования повысили в общественном сознании и психологии ценность предметного мира»*. «Стало модным быть благополучным»**... На волне повышенного внимания к предметному миру очень легко стать на уровень проектирования «показухи благополучия», в то время как интерес и уважение к вещи как спутнику жизни должны были бы обнаруживать духовные, культурные качества предметной среды, соответствующей богатой человеческой личности, среды, одновременно эту личность обогащающей.

Проектирование, являясь элементом культурного механизма, регулирующего общественную жизнь, служит для решения задач, результаты которых преследуют конкретные общественные цели. Однако, помимо своих служебных функций, проектирование осуществляет также функцию обогащения и развития содержания собственно культуры, создает новые ценности и способы действия; новый продукт рождает новые типы отношения между людьми через предметный мир.

Культурная функция фактически осуществляется (часто неочевидно) каждым проектом, находящим резонанс в той или иной сфере человеческой деятельности. Особенно характерны в этом смысле так называемые «идеальные» проекты, причем в этой роли

* Торшилова Е.М. Быт и некоторые социально-психологические характеристики современного жилого интерьера // «Социальные исследования». Вып. 7. Методологические проблемы исследования быта. М.: Наука, 1971. С. 137.

** Там же. С. 141.

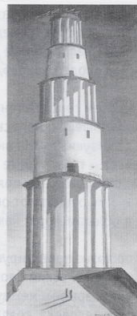
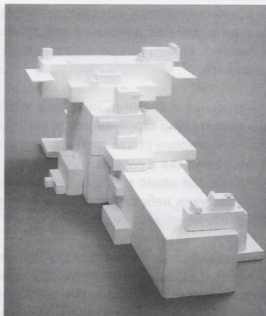


В. Татлин у модели Башни им. III Интернационала. Петроград, 1920

часто могут выступать побочные, промежуточные продукты проектирования. Некоторая «идеальность» изначально присуща проектированию, так как будучи в целом ориентировано на осуществление социально-экономических функций, проектирование предметной среды, создаваемой для человека, связано с формулированием идеалов предметного существования заказчика, потребителя и связанных с ними идеалов проектировщика. Однако зачастую слишком велика в дизайне дистанция между идеалом и реализацией, проектом и действительностью, художественными устремлениями и фактическими возможностями осуществления замысла. Поэтому особый интерес представляет область художественного творчества, объединяемая понятием «архитектурной фантазии», область, в которой художник, уходя как от профессиональных ограничений проектной деятельности, так и норм станкового искусства, осуществляет стремление высказаться по поводу среды существования человека, создает новые культурные ценности предметного существования.

Профессиональные живописцы часто занимались проектированием архитектурных сооружений непосредственно (таковы, например, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Вазари) или в виде «архитектурных фантазий» (Дезидерио, Дюрер, Босх, Брейгель, Пиранези, Татлин, Малевич, Кирико). Архитекторы, в свою очередь, обращаются в область живописных архитектурных фантазий, – таковы пуристские упражнения Ле Корбюзье, неопластицистские композиции Ван Дусбурга, наброски промышленных сооружений Мендельсона, «проуны» Лисицкого. Приход в сегодняшнюю архитектуру профессиональных живописцев, скульптуров, интерес дизайнеров к вопросам существования сегодняшнего человека, спроецированного в ближайшее будущее, рождает повышенный интерес к проектным фантазиям, превращает архитектурные фантазии буквально в особый жанр художественного творчества. Такие проектировщики, как Герриц, Шеффер, Меймон, например, прямо-таки специализируются на этом жанре. Фактически же явление «архитектурных фантазий» шире специализированной, жанровой деятельности. Здесь и утопии, и проекты, и реализации, сознательно следующие традиции жанра и не сознающие себя в качестве фантазий.

Традиционно архитектурными фантазиями принято называть работы Пиранези, Дезидерио, Мендельсона, Сент-Элиа, Чернихова.



К. Малевич. Архитектор «Альфа», 1920
Д. Кирико. Большая башня. Х., М., 127 × 63 см, 1913

Без особых натяжек к архитектурным фантазиям можно относить множество проектных образований на тему «Идеальный город». За последние пятьсот лет это проект Филарета – город в виде восьмиконечной звезды; проекты идеальных городов Франческо ди Джорджо; рассуждения об идеальном городе Альберти; проекты Амманати, Лорини, Вазари, Скамоцци; идеальный город Дюрера; «Проект преобразования Флоренции в идеальный город» Леонардо да Винчи. Здесь «Государство» Платона, «Утопия» Мора, «Город Солнца» Кампанеллы. Здесь и проект Петербурга Леблона и проект «Большого города» Хильберсаймера, «Индустриальный город» Гарнье и плавающий «филиал» Монако Меймона, проект метрополиса Токио над Токийским заливом и проекты городских «Метаболизмов» японских архитекторов.

В области архитектурных фантазий – архитектурные, градостроительные эксперименты 20–30-х годов у нас в стране, ранние проекты Мис ван дер Роз, работы Малевича и живописные работы кубистов. Множество архитектурных фантазий обнаруживается среди реализованных проектов. Из наиболее крупных: город Лечворд на тему «Город-сад» Говарда, «Бразилиа» Нимейера, всемирные выставки последних лет. Реализованные проекты помельче: марсельский блок Ле Корбюзье, «Хэбитэт» Сэфди, постройки Гауди, «Башня Эйнштейна» Мендельсона.

Можно видеть, что все это множество существующих в проектной форме, лишь заявляющих о себе и воплощенных в материале фантазий замыкается на городе или фрагментах его как социально-экономического целого, то есть решаются задачи, связанные с созданием элементов городской среды. Создаются такие фантазии чаще всего в недрах реального архитектурного проектирования, часто при ориентации на решение конкретной проектной задачи. Думается, не будет чересчур неверным для удобства разговора об архитектурных фантазиях выделить их в массе несколько типов фантазий.

Прежде всего среди архитектурных фантазий можно видеть множество социальных фантазий, социальных прогнозов, выступающих либо в виде описаний, рисующих картины существования идеального, с точки зрения автора, общества, существования, протекающего в определенном образом оформленной предметной среде, либо в одежде реальных проектов, предписывающих определенный тип человеческого существова-

ния. Классические образцы социального типа архитектурных фантазий – «проекты» Платона, Мора, Кампанеллы и им подобные, предлагающие зримые модели существования, часто расписанные до мелочей, вплоть до сюжетов стенописи общественных зданий (в «Городе Солнца», например).

«... во всем городе стены, внутренние и внешние, нижние и верхние расписаны превосходнейшей живописью, в удивительно стройной последовательности отображающей все науки»*. «На внутренней стороне стены третьего круга нарисованы все виды деревьев и трав, а иные из них растут там в горшках на выступах наружной стены строений; они снабжены пояснениями, где какие впервые найдены, каковы их силы и качества и чем сходствуют они с явлениями небесными, среди металлов, в человеческом теле и в области моря; каково их применение в медицине и т.д.»**.

Ле Корбюзье проектирует человека будущего, создает для него жилище, «жилую единицу», Марсельский блок. Сложности существования такой единицы связаны с естественным разрывом между жилой средой, рассчитанной на определенное, но несуществующее человека, созданного фантазией архитектора, и реальным человеком, не спешащим изменяться вслед за изменением среды.

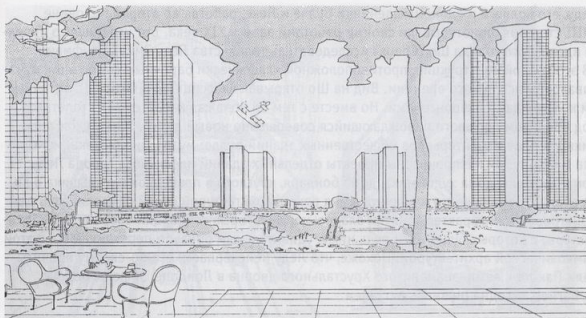
Моше Сэфди в своем «Хэбитэт», приуроченном к Всемирной выставке в Монреале, проходившей под девизом «Человек и прогресс», как бы пародируя, напротив, стремится сохранить в технологических условиях сегодняшней городской действительности с ее предельной плотностью заселения существование человека с мироощущением владельца собственного загородного домика.

Особенно обильными на социальные эксперименты были 20–30-е годы XX века: «зеленые города», «линейные поселения», проекты реконструкции Москвы, комплексы общественного коммунистического быта, «дома-коммуны», рожденные идеей социальной реконструкции быта. Отзвук экспериментов тех лет – сегодняшний Дом нового быта, внедрение которого сопровождают трудности не меньшие, чем те, которые сопутствовали экспериментам недавнего прошлого. Ретроспективно, в плане практической оценки, эти эксперименты выступают как утопии, фантазии, неадекватные реальным потребностям времени их реализации. Их главная ценность заключается в том, что средствами художественно-проектного мышления создавались новые социальные нормы, идеи, поступавшие в фонд ценностей социалистической культуры, и уже через него, часто в измененном виде, они используются в практике реального архитектурного проектирования.

Одна из последних утопий такого рода – Ауровилль (город Рассвета), создаваемый в наши дни в Индии, в штате Мадрас над Бенгальским заливом французскими проектировщиками. Проект опирается на идеи покойного Шри Ауробиндо, ученики которого основали общество Ашрам – «Гармония и покой», имеющее свои отделения по всей стране. Теоретически жителем города может быть каждый, отвечающий определенным моральным критериям. Ауровилль – город, обеспечиваемый сверхкомфортом, городсад с движущимися тротуарами, монорельсами, с улицами, лишенными автомобильного транспорта, покрытыми мозаичными панно. Ауровилль задуман как центр, светящийся всему миру. Заложили его юноши и девушки всего мира, привезшие по горсти земли,

* Кампанелла. Город Солнца. М., 1954. С. 40.

** Там же. С. 41.



Корбузе. Лучезарный город. Проект, 1922

создается он под эгидой ЮНЕСКО, финансируется правительством Индии, рядом стран ЮНЕСКО (в том числе СССР), ООН, международными фондами. Открытие Ауровилля должно состояться к 100-летию Шри Ауробиндо в 1972 году. «Первый в мире город настоящего братства, мира, красоты, знания».

В архитектурных фантазиях другого рода акценты с социальных прогнозов переносятся на формирование зрительно воспринимаемых структур или, иначе говоря, визуальных геометрий предметного мира. В них идеальные представления о характере совместного существования людей реализуются, оформляются, опредмечиваются в соответствующих визуальных системах организации пространства.

Сант-Элиа в своем «идеальном городе» из башен, связанных подъемниками, системой подземных дорог и кольцевого подземного транспорта, добивается визуальной целостности, решая проблему создания художественно современного, «нового масштабного строя, созвучного времени» города. Города, при всей своей целостности, незавершенного, способного преобразить свой облик. Еще в начале века Сант-Элиа понимал архитектуру как живой организм, развивающийся, отмирающий и нарождающийся вновь; каждому поколению – собственный город, отвечающий требованиям дня.

Подобные же принципы провозглашал за 400 с лишним лет до Сант-Элиа Франческо ди Джорджо, утверждая, что хотя проект города необходимо приспособлять к локальным условиям места, все же архитектор, планирующий город, должен установить лишь основные принципы, предоставив самой жизни внести поправки там, где это окажется необходимым. Город должен быть в распоряжении людей как орудие, которым они смогут воспользоваться по собственному усмотрению. Этот принцип открытой пространственной системы прослеживается на перспективах «идеальной площади», «идеальной улицы», где каждое здание выступает одновременно самостоятельной темой и элементом гармоничного целого.

Леду, А. Гуди, Мендельсон, Малевич, стоящие особняком в истории искусств, выпадают из культурной традиции, «творят произвол», решая «утилитарные» проектные задачи, и оказывают несомненное влияние на культуру проектирования, выступая выразителями возникающих художественных тенденций.

Леду, его коллеги и единомышленники Булле и Леке, работая во второй половине XVIII столетия, приоткрывали своими работами завесу XIX века. Вот что пишет о проекте идеального города Шо (Chaux) исследователь творчества Леду Эмиль Кауфманн: «В этой ясной конструкции, противоположной классически барочным композициям, узнавался смысл нового времени. Вид на Шо открывал классицистский город с античными колоннадами и фронтонами. Но вместе с тем он обнажал характер XIX столетия: под покровом прошлого нарождающийся совершенно новый дух»*. Этим духом проникнуты проекты интерьеров общественных зданий Булле: музея, библиотеки, мемориала Ньютону; им же пронизаны проекты отдельных зданий идеального города Леду: дома писателя, дома художника, дома бондаря, круглого в плане, дома угольщика в виде полена, дома речного инспектора над рекой, архитектурой своей символически демонстрирующих характер занятий владельца. Некоторые тенденции современной архитектуры, о которых будет идти речь ниже, удивительным образом перекликаются с этой символической архитектурой. Похоже, что Леду неисчерпаем; его по-своему прочитывали Пакстон, автор знаменитого Хрустального дворца в Лондоне, Эйфель, Беренс, О. Вагнер, сегодня он вновь актуален.

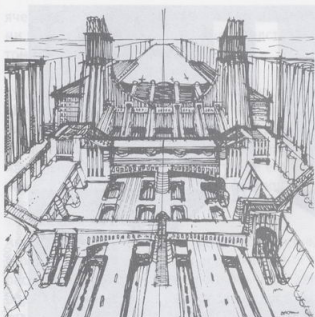
Эрих Мендельсон в своих эскизах промышленных зданий, выставленных в Берлине в 1919 году, и Мис ван дер Роэ в проектах стеклянных небоскребов 1919–1920 годов выражали, помимо общемировоззренческого и профессионального отношения к проблемам своего времени, собственные представления о художественном, визуальном характере предпочтительного предметного окружения человека. Близки к этому «Пропуны» Лисицкого 1920 года, «Архитектоны» и «Планыты» Малевича 1924–1926 годов. Супрематическая архитектурно-художественная форма – для Малевича – является выражением утилитарного совершенства наступающего конкретного мира, супрематического, то есть горного, утилитарного и динамически духовного мира вещей.

Масса конкурсных проектов Дворцов Труда, Дворцов Советов первых десятилетий Советского государства по-разному отражает романтику открывающихся перспектив строительства новой жизни, предлагая визуальные формы организации этой жизни, созвучные социалистической эпохе. Башня III Интернационалу Татлина – продукт этой эпохи и ее фиксация в материальных формах. Черников в своих сериях Архитектурных фантазий предлагал россыпи архитектурных решений, отвечающих, по его мнению, духу времени – от образов промышленных и общественных зданий различного назначения до промышленных и городских комплексов.

Реализацию Нимейера город «Бразилиа» можно рассматривать как попытку создания городского пространства, рождающего ощущение современной столицы, поселить дух современной архитектуры в реальном пространстве. Город этот действительно выглядит в некотором смысле как эталон выражения духа «современной» (времени проектирования) архитектуры, хотя и не может служить эталоном поселения.

Возможности развивающейся техники, появление новых материалов, новых технологий увлекают проектировщиков, открывают новые способы решения архитектурных задач. В то же время они ставят свои специфические требования, которые находят отражение в удивительных визуализациях – проектах городов будущего, реконструкции поселений, отдельных объектов. Эйфелева башня, являясь именно такого рода фантазией,

* Kaufmann Emil. Von Ledoux bis Le Corbusier. Wien, 1933. S. 18.



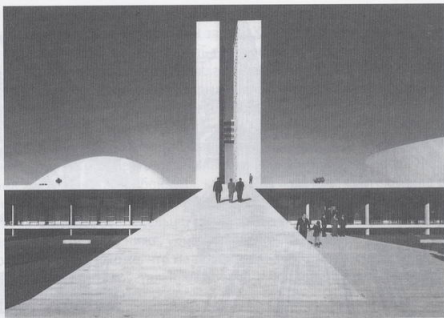
А. Сагг-Элия. Фулуристический рисунок. 1913
Я. Черников. Архитектурная фантазия. 1920-е гг.

оказала огромное влияние на несколько поколений художников и проектировщиков, формируя новые характеристики восприятия среды. Цифры, характеризующие Хрустальный дворец Пакстона, построенный в 1851 году для Первой Всемирной выставки в Лондоне, поражают и сегодня: на это первое в мире колоссальное сборное сооружение площадью 70 000 м² пошло: 3.300 чугунных колонн, 2 224 балки, 300 000 оконных стекол, 205 000 деревянных переплетов. Вообще всемирные выставки часто отражают нарождающиеся архитектурные тенденции, предвосхищая пути развития проектирования. Всемирные выставки 1958, 1967 и 1970 годов демонстрировали технические возможности своего времени в специфически выставочной архитектуре: французский павильон, Атомиум в Брюсселе; павильоны США, ФРГ в Монреале, японские в Осаке.

Современное градостроительство, требующее развития архитектуры в пространстве – как по вертикали, так и по горизонтали в разных уровнях – вызывает к жизни исследование и развитие конструктивных систем, дающих возможности перекрывать без промежуточных опор большие поверхности. Один из крупнейших вкладов в развитие пространственных конструкций и расширение области их применения внес Бакминстер Фуллер. Его наиболее впечатляющие работы: проект купола из просвечивающих пластмасс, покрывающего Манхэттен, и проект светопропускающей сферической оболочки вокруг земного шара, по своему размаху граничащий с проектом построения «сферы Дэйсона» вокруг Солнечной системы. Подобные идеи открывают неожиданные горизонты (буквально) в создании среды человеческого существования, «развязывают руки» целому поколению проектировщиков. Отмечая место Б. Фуллера в истории развития архитектуры, М. Рагон* вслед за П. Франккастелем говорит, что Ле Корбюзье, Райт, Мис ван дер Роэ, Пикассо олицетворяют собой не начало, а завершение определенного этапа. «Если Пикассо блистательно завершает историю классического искусства, Кандинский открывает новые пути в живописи; если Франк Ллойд Райт, Ле Корбюзье, Гропиус и Мис ван дер Роэ доводят классическую архитектуру до ее логических пределов, то посторонний их кругу Бакминстер Фуллер олицетворяет собой подлинного архитектора-новатора**».

* Рагон М. Города будущего. М., 1969.

** Там же. С. 89.



О. Нимейер. Национальный конгресс. Бразилия, столица Бразилии, 1960

Одним из наиболее активных деятелей архитектуры, разрабатывающих проблемы пространственной и мобильной урбанизации, является Иона Фридман. Решая вопросы проектирования новых и реконструкции существующих городов, он поднимает на редкие опоры пространственные многоярусные блоки, в которых свободным образом размещаются жилье, общественные помещения, транспорт; в опорах размещаются вертикальные коммуникации, а поверхность земли высвобождается для разнообразного использования. Такие системы могут распространяться в пространстве, не будучи необходимым образом связанными с землей. Таков проект для Парижа, предусматривающий развитие новых кварталов над существующей жилой застройкой; инсоляция старого города обеспечивается достаточным подъемом нового и разрывами в теле пространственной системы.

Поль Меймон подобные задачи решает следующим образом: его город имеет форму конуса с центральной полый опорой диаметром 20 метров, которая используется для размещения всех необходимых для города с населением 15 000–50 000 человек вертикальных коммуникаций (подъемников, проводок, стояков, стоков). К опоре крепится с помощью тросов система уровней городской территории. Подобные города могут быть автономными, могут быть спущены на воду, могут связываться друг с другом при помощи подвесных коммуникаций.

Принцип полый несущей мачты, на которую навешиваются фрагменты жилого комплекса, широко популярен среди проектировщиков. Им пользуется англичанин А. Куомбри, сооружения которого напоминают деревья, на которых висят плоды-квартиры из пластмасс.

Английские архитекторы, входящие в группу «Аркигрэм», посвящают свое творчество пропаганде технических возможностей архитектурного производства, раскрепощающих архитектуру от гнета традиций и косности мышления. Их проекты предлагают возможность замены основных формообразующих элементов города по истечении срока морального износа; один из проектов представляет собой пространственную несущую конструкцию (имеющую возможность неограниченного развития), в которой размещено инженерное оборудование города, наполняемую по мере необходимости жилыми

ячейками или элементами общественного назначения. Архитекторы «Аркигрэм» своими проектами демонстрируют «последствия» полной механизации, электронизации, автоматизации жизненных процессов.

Художник Н. Шеффер, увлеченный перспективами архитектуры будущего, в проекте «Кибернетического города» идет еще дальше по пути освобождения города от статики его существования. В его городе кибернетическая система управляет не только узко функциональными сторонами жизни города (регулируя освещенность, перемещая те или иные элементы), но и характером его восприятия, определенным образом подсвечивая и видоизменяя фрагменты застройки, превращая город в «светодинамическое зрелище».

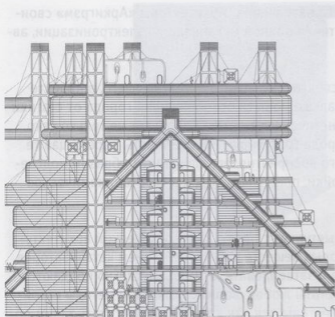
Американский дизайнер У. Катаволос выступает с проектами «химической архитектуры», основанной на способности некоторых веществ под воздействием катализаторов расширяться до очень большого объема и затвердевать. Эти объемы легко поддаются обработке, в них могут быть созданы пустоты любой формы. Подобные методы строительства открывают потрясающие перспективы, так как каждый сможет стать таким образом архитектором и самостоятельно определять характер необходимой ему среды существования. (Скульптуру из такого рода материалов, между прочим, создает работающий в Париже художник Цезарь.) Аналогичным образом Катаволос предполагает создавать элементы интерьера, мебель, одежду, вовлекая человека в активное созидание элементов своего окружения.

Существует множество еще более специализированных проектных подходов, последовательно превращающих жилую среду в мир сборных конструкций, в мир под гигантскими куполами, в мир пластмасс, в мир пленок, снимающих, кажется, саму проблему архитектуры (традиционно являвшейся средством защиты от непогоды). Обыгрываются миры подводный, подземный и космический, миры бумажных и пневмоконструкций, мир самоуничтожающей предметности; ведутся разговоры о «нематериальной архитектуре, основанной на знании физических и химических свойств воздуха, позволяющих «создавать объемы без применения каких-либо материалов» *. Эти миры рождают новые проблемы, формируя вместе с тем новые типы мироотношения и восприятие нарождающейся калейдоскопической культуры.

Имея перед собой этот фантастический и псевдофантастический материал, можно видеть, что в ряде конкретных случаев специфика жанра очевидна, в общей же установке разграничение архитектурных фантазий от нефантазий, социальных фантазий от визуальных фантазий, визуальных от псевдотехнических фантазий достаточно условно.

Так, «Индустриальный город» (1901–1904) Тони Гарнье – профессиональная попытка решить проблемы современного автору города, базирующаяся на определенных социальных и культурных идеалах. Гарнье применяет в проекте железобетон как основной строительный материал, еще не бывший в употреблении в таких масштабах. В железобетоне автору удается передать характер форм промышленных и общественных сооружений, соответствующих тем функциональным процессам, которые обслуживаются этими сооружениями. Проект дал архитектору идеи для дальнейшего творчества, оказал огромное влияние на современное градостроительство. Кендзо Танге, основываясь на

* Рагон М. Города будущего. М., 1969. С. 286.



П. Кукс. Плаг-ин-Сити. Проект. 1965
А. Гауди. Собор Саграда Фамилия в Барселоне

технических возможностях современного мира, сначала создает проект Токио на заливе, затем проектирует «мегаполис Токайдо» протяженностью 500 километров. Решая проблему перенаселения городов, Танге ставит перед собой задачу добиться гармонической взаимосвязи, органического слияния двух крайностей – объектов человеческого масштаба и огромных технических конструкций, а значит, задачу создания нового пространственного порядка для современных городов.

Городская архитектура, считает Танге, должна производить такое же сильное впечатление. Как и гигантские объекты гражданского строительства – скоростные автомагистрали, транспортные развязки. Архитектура должна отвечать темпам и масштабам эпохи, в то же время передавая от поколения к поколению исторически складывающийся городской образ жизни человечества.

Реально архитектурные фантазии выступают в предмете архитектурного проектирования, связанного с формированием идеалов человеческого существования, с созданием соответствующих этим идеалам зрительных образов или визуальных геометрий и, наконец, с учетом возможностей общества в плане реализации проекта. Отказ от полного учета возможностей реализации составляет, вероятно, специфику архитектурных фантазий.

Но кроме вышеупомянутых архитектурных фантазий существуют еще (назовем их так) художественные архитектурные фантазии, создаваемые живописцами. Таковы фантазии Дезидерио, Пиранези, Босха, Брейгеля, сюда же относятся некоторые неопластические упражнения Мондриана, Ван Дусбурга, «архитектоны» и «планы» Малевича и так называемый «архитектурный юмор». Художественные фантазии, благодаря раскованности художественного сознания, свободе от проблематических ограничений мышления проектировщиков, устремляются на моделирование на языке искусства мироощущений художника, вносят новые идеалы, играют роль культурной критики, создают новые средства создания упорядоченных визуальных систем.

Дезидерио и Пиранези воспроизводят в своих композициях романтические урбанизированные пейзажи, отвечающие представлениям о «законченной художественности», Босх и П. Брейгель создают среду, соответствующую состоянию светопредставления, со-

стоянию Страшного суда; оба типа картин оказываются в чем-то удивительным образом схожи. Американский график, в прошлом (показательно!) архитектор, Сол Стейнберг в серии рисунков создает город, наполненный монументами в виде ваз, салатниц, супниц, торшеров, часов, этажерок, наконец, комодов, пародируя отчужденную, рафинированную архитектуру, человек в которой оказывается ни при чем. Стейнберга дополняет француз Ж. Фолон, в графических репликах демонстрирующий город небоскребов, автомобилей, указателей, инструкций, где человеку вообще не остается места.

Однако эти «художнические» фантазии, осознающие себя таковыми, в сущности немногим отличаются от традиционного художественного творчества, многие образцы которого выполняют те же функции, моделируя в зрительных образах идеальные предметно-пространственные представления.

Пикассо уже в 1908 году в своих кубистских композициях «увидел» нарождающиеся ритмы эпохи конструктивизма, которые были «прочитаны» в 20-х годах столетия.

В. Вазарели, когда ему открылось удивительное единство собственного внутреннего мира с миром окружающим, заполненным наукой и техникой, ищет пластическую структуру, выражающую это единство. Его композиции, построенные на рациональном начале, в какой-то момент открывают взыскательному зрителю свою надрациональную сущность. «Я задался целью дать красоту всем людям, – говорит он в интервью в связи с открытием выставки в Париже в марте 1970 года. – Пластическая пища в основе своей так же необходима людям, как витамины, как кислород, как ритм. Полихромный город остается моей мечтой»*. И эту мечту Вазарели выражает в своей практике.

О роли художественного творчества в работе архитектора говорит французский проектировщик Шанеак: «Живопись служит мне одним из средств, способствующих непосредственному проявлению воображения и вдохновения. Современная живопись позволяет художнику в порыве вдохновения представить себе картину будущего, быть может более верную, чем та, которую получают на основе самых обоснованных расчетов. Я считаю такой подход средством, освобождающим творца от влияния обветшалого мира при попытке составить образное представление о жизни в будущем»**.

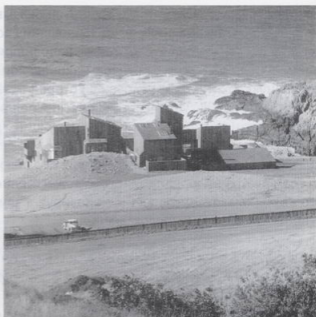
Американец Тони Смит (в прошлом архитектор) занялся скульптурой, пытаясь найти в ней возможность, будучи освобожден от большинства проектировочных ограничений, выразить в концентрированном виде представления о характере желаемого пространства, разлитые в его предшествующих архитектурных проектах. «Я создал эти скульптуры потому, – говорит он, – что мне надоело видеть, как меняли внешний облик зданий, которые я проектировал, когда работал в архитектурном бюро. Все было не вечное, неполноценное. Мне хотелось создать что-то стабильное, загадочное... Какой-то «предмет в себе»***.

Подобные метафизические «предметы в себе» создавал в 30-х годах Дж. де Кирико, пытаясь неуверенности существования противопоставить вневременную завершенность композиции из вещей и элементов архитектурного стаффажа.

* Цит. по ст. **Ракитина В.** Вазарели и пространственные искусства, 1970, № 8. С. 37.

** **Рагон М.** Города будущего. М., 1969. С. 177.

*** Ж-л «Америка», № 141. С. 52.

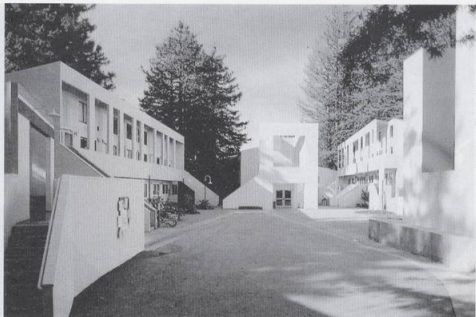


Ч. Мур. Колонииум Си-ранч, Калифорния, США, 1965

Сегодня поляк Д. Мруз и швейцарец М. Эшер создают архитектурные композиции, наполненные явно ощущаемым духом эпохи теории относительности, овладения атомными структурами, эпохи космических полетов.

Итак, мы видим, что и архитекторы-профессионалы, и живописцы обращаются к широко понимаемым архитектурным фантазиям, с тем чтобы зафиксировать представления о характере совместной жизнедеятельности людей, оформить их в соответствующих системах организации пространства. Более того, и это чрезвычайно важно, не только собственно архитектурные фантазии формируют то, что называют визуальными геометриями, но, по существу, всякое произведение художественного творчества представляет визуализацию идеалов существования художника. Искусство, в некотором смысле, представляет собой деятельность, которая осознает самое себя; произведение искусства отражает не столько эмоциональное состояние художника, сколько его «способ понимать эмоцию». Художник, познавая мир, себя, создает собственное субъективное (иного человеку не дано) бытие, инобытие, выходящее за рамки бытия, традиционного в данной культуре, дополняя эту культуру. Процесс самопознания, модель бытия художника фиксируется в характерных визуализациях, и в этом смысле можно сказать, что живопись «проектирует» архитектуру, предметно-пространственную среду, художественное творчество «естественно», внешне безостановочно моделирует в визуальных геометриях мироотношения артиста.

Антология художественного творчества (в традиции аналитической психологии), по видимому, такова, что художник ближе других находится к миру формирующихся психических особенностей общества, к миру «коллективного бессознательного», содержание которого состоит из первоначальных типов, или архетипов, или коллективных представлений. Коллективное бессознательное можно расширительно понимать как культуру, явление, имеющее сверхличностную природу, возникающее не из личного опыта, который есть индивидуальные дополнения к коллективному опыту. Содержание коллективного бессознательного не неизменно, оно развивается вслед за развитием рода человеческого. Художника прежде других задевают новые восприятия, рождающиеся из интенсивного опыта новых ощущений, приносимых современным миром. Художник «видит сны человечества» (выражение К.-Г. Юнга), смыслы, еще не ставшие достоянием сознания, культуры, информирует общество о складывающихся типах ми-



Ч. Мур. Кресдж-колледж. Калифорния, США, 1974

роотношения. То, каким образом можно расшифровать эти «сны», может стать темой специальных исследований, а мы отметим лишь наличие, возможно, трех структурных уровней, на которых можно исследовать продукт художественного творчества.

1. Уровень коллективного бессознательного, архетипического.
2. Уровень групповых «правил игры» в искусство, в деятельность.
3. Уровень субъективного, индивидуального, новых правил, предлагаемых художником.

В другой терминологии отношение продукта художественного творчества и того, о чем он информирует, можно уподобить отношению горнего и дольнего в иконе, как понимает его П. Флоренский: в иконе горнее, сущностное является в виде дольнего, конкретного.

А. Швейцер выделяет художников «субъективных» и «объективных», творчество вторых сверхлично, «дух времени живет в нем...»*.

Искусство, таким образом, меняется вместе с изменением человеческих представлений о мире, еще не зафиксированных в культуре, формируя новые типы мироотношения. Хочешь знать, что в недалеком, а может быть и в достаточно отдаленном, будущем ожидает общество, смотри в его художественное творчество. Оно не только зеркало эпохи, но и источник его развития.

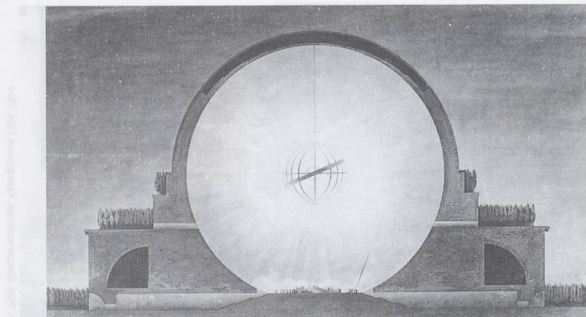
Однако не всякий акт художественной деятельности находит резонанс в культуре, усваивается ею, развивается. В то же время всякая творческая активность в той или иной форме, более или менее опосредованно, но усваивается культурой, часто выступая «на поверхность» неожиданную и незнакомую.

Лишь сейчас начинается усваивание большинства идей пионеров современной архитектуры, открывателей искусства нового духа, выступавших еще в начале XX века. Среди прочих М. Рагон***, например, называет: жилые поселки, возводимые по образцу Т. Гарнье; дома-

* Об этом напоминает Ю. Левада в работе: Старомодность и современность Альберта Швейцера.

В сб. «От Эразма Роттердамского до Бертрана Рассела». М., 1969.

** Рагон М. Города будущего. М., 1969.



3. Булле. Кенотаф Ньютона. Проект, 1784

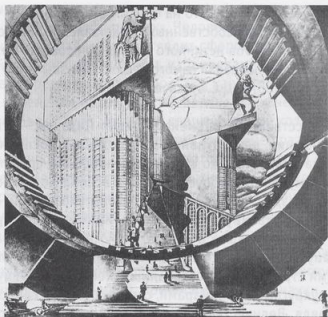
башни, напоминающие те, что пропагандировал в 1922 году О. Перре; жилые комплексы, являющиеся отражением «Лучезарного города» Ле Корбюзье. Современная архитектура лишь теперь по-настоящему начинает осваивать достижения кубизма и художественные приемы неопластицизма, увлекаясь строго организованными формами, а криволинейные, экспрессивные, барочные формы проектов Финстерлина, Мендельсона, Кизлера 20-х годов нашли отражение в здании аэропорта имени Д.Ф. Кеннеди, построенного Саариненом, в музее Гуггенхайма Райта. Казалось, невероятные «архитектоны» Малевича неожиданно воплотились в небоскребах Манхэттена 30–40-х годов, а сам Манхэттен не выглядит разве одной из возможных реализаций фантазий Дезидерио или Пиранези?

Таким образом, на материале анализа архитектурных фантазий мы получили некоторое представление об особенностях художественного проектирования, о характере его взаимоотношений с культурой, с художественным творчеством в целом. Для того чтобы конкретизировать эти представления, обратимся к характеристикам окружающей среды, в которой функционирует сегодняшнее проектирование, и к характеристикам человека, на которого оно ориентируется, формируя предметную среду; рассмотрим, как отражаются эти характеристики в дизайнерских представлениях.

Итак, центральной проблемой сегодняшнего дизайна становится необходимость создания гармоничной предметной среды, отвечающей человеческим ожиданиям, соответствующей нормам человеческого существования.

Что это означает – согласование предметной среды с нормами человеческого существования?

Есть человек с его культурными, социальными, социально-психологическими сложностями, особенностями отношений его с миром. Эти мироотношения складываются в определенные типы или модели существования, наиболее присущие той или иной человеческой общности, в определенные образы жизни или существования. Если говорить о модели существования человечества в целом, то она складывается из многообразия различных типов существования отдельных групп человечества с учетом эволюции существующих типов и возникновения новых.



К. Мельников. Здание Наркомтяжпрома в Москве. Проект, 1934

Среди различных форм человеческого существования есть и такие (быть может, наиболее многочисленные), нормальное протекание которых нуждается в определенном образом организованной предметной среде. Ключ к построению гармоничного предметного мира, то есть мира, соответствующего модели существования человека определенной культуры, лежит в характере мировоспитания людей соответствующего времени.

История культуры дает нам представление об определенном соответствии организованности предметного мира с образом жизни человека разного исторического времени. Несколько схематизированных и достаточно условных картин, опирающихся на историковедческую традицию, могут проиллюстрировать этот тезис.

Так, в организации греческого полиса, построенного на простоте и самодостаточности частной жизни отдельных его представителей, в его предметно-пространственном строе, пригодном для процветания замкнутой, самодостаточной общины, можно видеть воплощение гармонии между внутренним миром граждан и их общественной жизнью. «Политическому разнообразию древнего времени соответствовало многообразие локальных стилей [жизни. — А.Е.: каждая маленькая городская республика жила своей политикой и своим самобытным искусством]*».

В римско-эллинистическую эпоху вместо полисного идеала замкнутого гражданства появляются индивидуалистические и космополитические воззрения, происходит определенная интернационализация культуры. Римский город отсутствием детерминизма крытых и открытых пространств, площадей и амфитеатров, портиков и ступеней предусматривал многообразное их использование, отражая мироощущение и характер взаимоотношения различных слоев римского общества.

Средневековый город, где каждый элемент наполнен значением и включен в единую символическую систему, демонстрирует степень погруженности средневекового человека в религиозную идеологию. Перефразируя Энгельса, скажем, что человек в религии поклонялся своей собственной сущности и обоготворял ее как некую чуждую сущность.

* Баумгартен Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллинистическо-римская культура. СПб., 1914. С. 245.

«Но именно потому, что на фантом божественного человек переносил то, что составляло содержание его собственных представлений и чувств, религия не могла не содержать в себе элементов истинного знания о человеке. Познавая «божество», человек «окольным путем» познавал самого себя»*. Чрезвычайно ярко характеризует Средневековье в своих работах Д.С. Лихачев.

«Искусство этого времени, – пишет Лихачев, – отвергало «суету мира сего», мишуру украшений, декоративность, иллюзорное воспроизведение действительности и развлекательность. Оно стремилось простыми средствами выразить величие божественного, мудрость мироустройства и всеобщую символическую связь явлений. Торжественные здания храмов были лишены украшений, стены не штукатурились и обнажали непосредственную мощь кладки. Храмы являли простые и ясные в своих пропорциях сочетания больших объемов. Наружные стены храмов отчетливо свидетельствовали о внутреннем устройстве помещений: внешние членения стен «лопатками»–пилястрами строго соответствовали членению храма внутри столбами. Стены завершались полукруглыми закомарами, отражая формы сводов, по которым, прилегая, лежала кровля. Величественная простота сочеталась с полным отсутствием стремления «обмануть» зрителя, иллюзорно увеличить размеры храма. И вместе с тем устройство храма символически напоминало об устройстве Вселенной и «малого мира» – человека»**.

«Человек, живя в мире, помнил о мире в целом как огромном единстве, ощущал свое место в этом мире. Его дом располагался красным углом на восток. По смерти его клали в могилу головой на запад, чтобы лицом он встречал солнце. Его церкви были обращены алтарями навстречу возникающему дню. В храме росписи напоминали ему о событиях Ветхого и Нового заветов, собирали вокруг него мир святости, святых воинов внизу, учеников повыше; в куполе изображалась сцена вознесения Христа, на парусах сводов, поддерживающих купол, – евангелисты и т.д.». «Человек ощущал себя в большом мире ничтожной частицей и все же – участником мировой истории. В этом мире все значительно, полно сокровенного смысла. [Человек понимал. – А.Е.]... смысл вещей, символику животных, растений, числовых соотношений»***. Мир всепожирающих зверей, мчащиеся облака, тучи, бушующее море и отзывающиеся его прибою берега, молнии, звезды, луна, солнце – все полно одушевленного движения, втянутого в ход истории. Все смятено, все ужасно, все полно тайны и сокровенного смысла»****.

Эгоцентрический характер восприятия и построения среды в эпоху Ренессанса, внутренне заверченный характер композиций в искусстве Возрождения выражают волевое, личностное начало мировоззрения человека этого времени.

По мере приближения истории к нашему времени достигать цельности становится труднее, разрыв между характером организации среды и мировоззренческими представлениями об идеалах человеческого существования увеличивается. Это связано, по-видимому, прежде всего с изменением характера производственных отношений,

* Брук Я. Живое наследие. М., 1970. С. 11.

** Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 61–62.

*** Лихачев Д. Первые семьсот лет русской литературы. Вст. ст. сборника произведений литературы Древней Руси «Изборник». М., 1969. С. 8.

**** Там же.

когда процесс отчуждения труда привел к представлению о деятельности как о чем-то внешнем по отношению к человеческому существованию. Человек замыкается в мире внутренних переживаний, общественная жизнь выглядит сферой принуждения. Мир технологии активно воздействует на, казалось бы, изолированный от него мир человеческих идеалов. Развитие современного производства, характер научно-технической революции порождают изменения потребностей, появление качественно новых потребностей современного человека. В то же время сдвиги в сфере хозяйственно-экономической, в конечном счете определяющей условия жизни, не сразу и далеко не адекватно отражаются в общественном сознании, которому присуща собственная логика развития. Разрыв необходимо связывать с усложнением социальной структуры, с социальной разобщенностью, следующей вслед за территориальным разобщением (в современном городе) функций обмена, транспорта, приложения труда, культурных связей, отдыха; за разобщением различных социальных групп, возрастов, полов. Разрыв связан, наконец, с формированием новой, многоликой культуры, рождающейся из нашего опыта, из социальной и физической мобильности, из «перегруженности» мира людьми и вещами, из новых ощущений, приносимых миром науки и техники.

Меняются человеческие представления о мире, формируются новые типы мироотношения. Вот высказывание, характеризующее особенности современного молодежного восприятия: «Мое поколение постоянно окружено звуками. Когда я иду по улице и слышу звук пневматического молота, я не зажимаю ушей». Исполнители современной поп-музыки наслаждаются абсолютной громкостью звучания того, что исполняют.

Исследователи современной культуры провозглашают рождение «новой эры», эры изображений (icon), сменившей книжную эру, эры глубокого знакового освоения изобразительных, визуальных объектов. Становится актуальной деятельность по воспроизведению в визуальной форме разного рода сообщений, событий, идей, называемая визуализацией; визуальная коммуникация – кратчайший путь коммуникации – в учебных программах дизайнерских вузов.

Взгляд на мир, а не высказывание о мире – лозунг современной визуальной культуры; фото, кино, телевидение – средства реализации лозунга, совершенствующие визуальную восприимчивость. Телевидение открывает новые возможности распространения культуры, вновь вызывает к жизни визуальное мышление с его безграничными возможностями чувственного познания, формирует единое «визуальное мировоззрение». Телевидение называют первым из электронных средств коммуникации, которое само преобразует общество, освобождая от «фрагментарности» рационального сознания. Подобные представления отливаются в следующую формулу: техника всякий раз постепенно создает абсолютно новое окружение, в котором существует человек, это новое окружение оказывает воздействие на характер восприятия человеком объективной реальности; изменившееся восприятие нового человека, новый человек, встает перед фактом появления еще более новой техники и т.д.

Уже сегодня эта динамическая культура рождает поколение, лозунгами которого являются текучесть, мобильность, движение, характеризующееся: психологической открытостью, гибкостью, незаконченностью; постоянным изменением психики параллельно с изменениями современного мира; враждебностью к доктринам и формулам; чувством принадлежности к поколению, к миру в целом, чувством интернационализма.



Р. Фуллер. Павильон США на Всемирной выставке в Монреале. 1967

Вместе с тем современный, хаотически развивающийся город (наиболее типичная организованность среды существования сегодняшнего человека)* не успевает реагировать на изменяющуюся ситуацию. Он разрушает связи, соединявшие человека с человеческой общностью, которые являлись привлекательной особенностью общественной жизни. Современный город, наполненный стереотипами организованности, не удовлетворяет потребности человека в информации, в неожиданном, в изумлении, потребности в игре, в празднике, которые являются необходимыми условиями здоровой жизнедеятельности, теряет культурно-исторические ценности. Предметная среда должна выступить как среда «диалога мифо-поэтического, праздничного и делового, рационального... будней и праздника». «Там, где кончается диалог будней и праздника, начинается диалог рационального сознания с иррациональным подсознанием. Деловой человек превращается в подпольного человека Достоевского, в клубок «комплексов и неврозов»**.

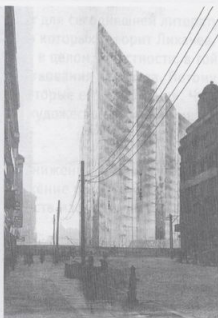
В примерах того, что сегодняшний город действительно таков, недостатка нет. Например, несколько характерных недавних реализаций.

Города-спутники, новомодное изобретение, являясь всего лишь городами-спальнями и не приобретая преимуществ сельского поселения, так как создаются вокруг предприятий, продолжающих развиваться, теряют многое из того, что присуще большому городу – развитые культурные, художественные и научные ценности.

«Жилые единицы» Ле Корбюзье, элементы «лучезарного города», сооружения, созданные под их влиянием, представляя собой сконцентрированные города-спутники, раз-

* Более того, на симпозиуме по проблемам урбанизации, организованном Институтом международного рабочего движения АН СССР в мае 1969 года в Москве, подчеркивалось, что урбанизация – своего рода кристаллизация черт современного общества, которые синтезируются в понятии городского образа жизни. Городской образ жизни характеризуется дифференциацией сфер общественной жизни и разнообразием, предоставляя индивиду и социальной группе широкие возможности выбора. Исторически город становится формой аккумуляции и трансляции культуры всего общества (см. «Вопросы философии». 1969, № 10. С. 191).

** Померанц Г. Праздник и культура // «Декоративное искусство», 1968, № 10. С. 45.



П. Мис ван дер Роэ. Проект небоскреба в Берлине, 1921

мещенные в одном или нескольких больших зданиях в окружении зелени, на деле отнюдь не располагают к запланированному общению, новый тип жителя не очень спешит появляться, в результате внутренняя система общественного обслуживания практически не работает, магазины закрыты, гимнастические залы не эксплуатируются.

Чандигарх, новая столица Пенджаба, – свидетельствует М.Рагон*, приводя утверждения индийцев, – неудобен для жизни: это западный город, построенный для восточных людей, которые не могут приспособиться к его жесткой схеме. Улицы, вместо того чтобы стать местом пребывания рода или племени, служат лишь транспортными артериями; квартиры, запроектированные для семей из пяти человек, не отвечают потребностям десяти семей, образующих клан, и т.п.

«Бразилиа», город построенный по проекту Нимейера, – фактически реализация попытки создать городское пространство, рождающее ощущение современной столицы, попытки поселить сам дух современной архитектуры в реальном пространстве, не вызывает энтузиазма у его жителей и не может служить эталоном поселения. В этом случае, как пишет «Комсомольская правда»** в корреспонденции «Зачем плодить проекты, старые от рождения?», можно было бы «надеяться на то, что смекалистые строители переделают их (проекты) по ходу работы», однако такое происходит не всегда.

И действительно, ведь среда существования, предметный мир создается прежде всего в сфере проектировочной деятельности. Существующее неудовлетворительное положение связано, видимо, с несоответствием средств проектировочной деятельности целям организации предметного мира. Не найден (вернее, не обеспечен средствами) механизм проектирования предметного мира, адекватного идеалам сегодняшнего человека в условиях сложного многоликого социального мира. До сих пор очень часто в проектировании человек рассматривается как «элемент функционирования», как ограниченный «человеческий фактор». Целостный человек с его социальными, культурными сложностями остается вне поля внимания проектировщиков. Таким образом представления о нормах цело-

* Рагон М. Города будущего. М., 1969.

** Газета «Комсомольская правда» от 3 сентября 1970 г.



Д. Пакстон. Хрустальный дворец. Лондон, 1851

веческого существования, о соотношении с этими нормами предметного мира, выступающего как язык-посредник между нормативными представлениями и реальными состояниями человеческого существования, то есть то, что можно назвать представлениями проектно-антропологическими, остаются недоступными проектировщику-практику.

В то же время в среде проектировщиков-профессионалов, главным образом профессиональных художников, приходящих в проектирование, существует психологическая установка на создание целостной, гармоничной предметной среды, появляется представление о предметном мире как среде, обеспечивающей нормальное протекание разнообразных форм человеческого существования. Создается необходимость оформления со-бытия человека в предметном мире, необходимость активного включения человека в существование мира, создания ощущения принадлежности к миру, сопричастности с ним, ощущения освоения пространства, понимания значения, смысла элементов предметного мира, его целого так, как это осуществлялось в прошлом, в иных обстоятельствах, на другом уровне. «Важно, чтобы человек ощутил значение своего существования в извилинах нового городского пространства», — заявляет швейцарский архитектор В. Фердерер. «Современная [художественная. — А.Е.] культура, — говорит он, — располагает всем необходимым, чтобы удовлетворить наши насущные жизненные потребности. Художники и скульпторы создали нам образы, определяющие направление. Достаточно их истолковать и развить». Истолковать — значит перевести их в проектные формы.

К тому, что современная художественная культура визуализирует нормы существования современного человека, складывающиеся или уже существующие, мы уже достаточно подготовлены. Наша ближайшая задача — показать, какие именно фрагменты, характеристики современной культуры отражает художественное проектирование и, «наоборот», какие характеристики сегодняшнего творчества «работают» на решение проблемы согласования среды существования с нормами человеческого существования.

Ведя разговор о литературе, о литературных тенденциях*, сопоставляя средневековые литературные традиции с литературой нового времени и современной литературой,

* Лихачев Д. Будущее литературы // Новый мир, 1969, № 9.

Д.Лихачев выделяет целый ряд особенностей, характерных для сегодняшней литературы. Нам кажется, что многие из литературных тенденций, о которых говорит Лихачев, распространены, значимы и для художественной практики в целом, в частности, в той ее части, которая занята организацией предметного существования человека. Потому позволим себе с этой точки зрения интерпретировать некоторые его положения. Чуть ниже мы попытаемся показать, опираясь на современную художественную практику, насколько значимы эти характеристики.

Для современной художественной культуры характерно снижение прямолинейной условности искусства; исчезновение запретных тем; снижение роли «матриц», снижение роли этикета, расширение правил, сближение средств изображения и изображаемого.

Развитие личностного начала, индивидуального стиля, развитие авторской собственности на изобразительные средства, когда произведение искусства обладает специфическим, присущим лишь данному автору языком.

Нарастание степеней свободы произведения, освобождение от жесткой ориентации на традицию, изменение форм необходимости, которые становятся более глубинными, сложными.

Развитие гуманистического начала, массовизация искусства.

Включение в работу самого разнообразного мирового опыта.

Подвижность внешней формы произведения.

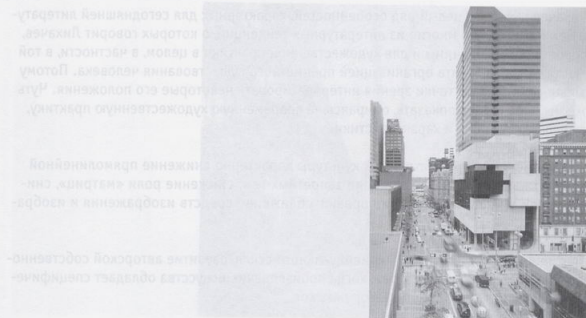
Наконец, изменение характера восприятия произведения зрителем: зритель выступает в значительной степени как соавтор или даже автор интерпретации произведения.

Сегодня, в противовес Средневековью, форма произведения стремится к «вечности», авторы чрезвычайно дорожат формой; содержание же характеризуется текучестью, стремлением связать старое произведение с новыми явлениями меняющейся действительности: отсюда интерпретации, новые прочтения классики и т.п.

Повышается степень организованности художественного произведения, внутренняя организованность приходит на смену внешним рамкам. Внешние границы художественного языка пали, но все большее значение приобретают границы внутренние, эстетические.

Отмирают жанровые разграничения, каждое произведение – новый жанр. Жанр обуславливается материалом произведения. Внешние границы жанров сменяются внутренними. Речь идет не о синтезе искусств, а о более тонких явлениях, связанных с внутренней универсализацией авторского произведения.

Вместо матриц и художественного этикета в искусстве начинает господствовать свободный учет многовекового опыта искусства, растет историческое сознание, понимание художественных достижений прошлого увеличивает степени свободы, возможности художественного творчества.



3. Харид. Центр современного искусства в Цинциннати, США, 2003

На смену великим стилям и направлениям приходят индивидуальные стили, роль которых увеличивается по мере роста в искусстве личного начала.

К тому же необходимо отметить, прежде всего в изобразительном искусстве, акцент на подчеркнутую «визуализацию» произведения, связанный, «о нем же писали и прежде», с «визуальным Ренессансом» современной культуры.

В истории формообразования материальной культуры идут рука об руку две дополняющие друг друга тенденции: тектоническая, с ясностью демонстрирующая структуру форм, ставящая своей задачей эту демонстрацию и, как ее называет Кон-Винер, импрессионистская, нетектоническая. «Нельзя не удивляться, – пишет Кон-Винер в своей «Истории стилей изобразительных искусств» (ГИИИ, 1936. – С. 35), – что... почти на заре европейской культуры, в бронзовый век, мы находим искусство... богатые формы которого не только не вытекают из определенной цели, но, в особенности на Крите, прямо борются против ясного выражения подобной целесообразности». Речь идет об искусстве, обратившем (в сегодняшней терминологии) свои взоры с профессиональных проблем на решение насущных задач организации среды существования.

Замечательно, что сегодняшнее проектирование в большинстве своих разнообразных проявлений удивительным образом сочетает эти две тенденции, создавая, правда, каждый раз своеобразную тектонику. Соединение тектонической и эмоциональной линий в современной архитектуре связано, видимо, со своеобразием современной культуры – интернациональной с одновременно повышенным чувством национального достоинства. Отсюда обращение к национальным традициям в мировой архитектуре, сохраняющей рациональные, тектонические начала. Об этих двух сторонах сегодняшнего формотворчества говорит Кон-Винер*: «Тектонический стиль создается всегда самым сильным народом своего времени; сообразно с местными и племенными особенностями он вырабатывает в нем разнообразные характерные отличия. В стилях, лишенных тектонического чувства, заложена, наоборот, нивелирующая, интернациональная тенденция. Возможно, что такие стили и возникают именно благодаря этой тенденции».

* Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. ГИИИ, 1936. С. 216.

Посмотрим, как практически, в каких разнообразных формах реализует соединение тектонического и атектонического начал современная практика изобразительного искусства, архитектуры, дизайна в целом.

Уже выше, там, где речь шла об архитектурных фантазиях, можно было уловить определенные тенденции развития дизайнерской культуры, которой присущи свобода от давления традиций – общечеловеческих и профессиональных, свобода от «строго профессиональной» логики, стремление к универсализму архитектуры – не только в духе универсальности сооружений Мис ван дер Роэ, но к абсолютной универсальности, вызванной необходимостью быстрой реакции тех, кто создает среду, на постоянно изменяющиеся культурно-психологические характеристики сегодняшнего человека. Динамика современного существования вызывает к жизни архитектуру мобильную, способную развиваться вслед за изменением человеческих потребностей, ведь сегодняшнее поселение устаревает через 5–10 лет, еще быстрее стареют его визуальные качества.

Исследователи искусства, говоря о характере современной архитектуры, проводят параллели между архитектурой и джазом*. Джаз, быть может, наиболее типичное, наиболее яркое явление культуры XX века, в котором максимально отчетливо проявляются тенденции времени, его темп, ритм, пульсации. Современная архитектура в лучших образцах несет отпечатки тех же примет времени: ее характеризуют внутренняя логика, строгий ритм, напряженный пульс, «бит»**, вместе с тем широчайшая импровизация, ясные мелодические «ходы» в теме, сочетание четкой организованности и спонтанности. «Эмоциональной» называют сегодня архитектуру, обратившуюся от решения преимущественно материально-физических проблем к тонкостям человеческого существования, учитывающую особенности разных условий ее восприятия. Эта архитектура стремится дать человеку не только удобное и комфортабельное окружение, но и пытается волновать, духовно возвышать человека.

Эмоциональная архитектура часто связана с «привнесением» в проектирование органических природных форм. Традиции ее восходят к постройкам Науди и работам немецких архитекторов-экспрессионистов 20-х годов XX века. Таковы проекты жилого дома «Каза-Нова» 1912 года Г. Финстерлина и «Беспредельного дома» Ф. Кизлера, 20-х годов, представлявших собой, благодаря упразднению самостоятельных стен, пола и потолка, «единое и непрерывное целое».

«Дом, – утверждал Кизлер, – это живой организм, а не всего только сочетание мертвых материалов; дом живет весь в целом и во всех своих частях. Он как бы служит оболочкой для человеческой жизни»***.

Эмоциональная архитектура как бы возвращает к традиционной, народной доисторической архитектуре, являвшейся почти буквально одеждой человека. П. Солери создает проекты городов, элементы которых организованы так же стройно,

* Напр.: Haskell D. *Visual Jazz* // «Archit.Forum». 1960, Sept. Schilling R. *Jazz und Architektur* // «Schweizerische Bauzeitung». 1961, № 21.

** Понятие «бит» связано с ритмом в джазе. Бит «цементирует» все, что создается в джазовой композиции.

*** Рагон М. *Города будущего*. М., 1969. С. 105.



Р. Арад. Диван. 2000

как органы живого существа, проекты Ж.-П. Грийо неожиданно для автора напоминают формы, созданные природой, Ж. Кузль проектирует жилые комплексы, похожие на норы животных или колонии кораллов. Ж.-К. Бернар в проекте «Тотального города», отвечая человеческим потребностям и стремясь «защитить индивидуальность в общности коллектива» (выражение М. Рагона), создает пространство-лабиринт, в котором «каждый сможет найти себе место по вкусу». Построенный несколько лет назад финским архитектором Пиетила студенческий центр «Диполи» (института технологии в Отаниеме) представляет собой сооружение, соединившее лучшие черты органической (в традиции Ф.Л. Райта) и эмоциональной архитектуры.

Одной из ветвей эмоциональной архитектуры является стремительно развивающееся направление, рассматривающее архитектуру как зрелище, точнее относящееся к архитектуре не только с точки зрения тех, кто в ней проживает, но и с позиции тех, кто на нее смотрит. Диапазон подобной деятельности лежит от таких «бесполезных» сооружений, как монументальное произведение М. Герица в пустыне неподалеку от Мехико, представляющее собой воздвигнутые в 1957 году пять железобетонных столбов – три белых, один оранжевый и один светло-желтый (самый высокий столб поднялся на высоту 57 метров, самый низкий – 37 метров), и так называемого «жилья» А. Блока до проектов Н. Шеффера, стремящегося превратить в зрелище целый город или работа Ж. Патрикса, проповедующего полихромное градостроительство. Уже теперь Н. Шеффер установил в ряде французских городов объемно-динамические башни, проецирующие цветные движущиеся изображения в музыкальном сопровождении, представляющие собой элементы реализации концепции пространства существования человека как непрерывного зрелища.

В этом же русле лежат разработки в области «символической» архитектуры, претендующей на нечто большее, чем только числиться в сфере материальной культуры. Еще в 1758 году Рибарт проектировал монумент для Парижа в виде слона, содержащего внутри целый ряд помещений различного назначения; Леду несколько позднее строил дома, архитектурный образ которых отражал функциональное назначение сооружения; Леке запроектировал хлев в виде коровы.

Сегодняшний неомонументализм решает более общие задачи: стремится создать сооружения, обладающие повышенными знаковыми свойствами в системе города, играющие ту же роль, что играли когда-то пирамиды, храмы, триумфальные арки. Г. Холлейн, В. Пихлер, Р. Вентури вносят в проекты псевдомонументов индустриальную образность, символизирующую дух эпохи; проекты коллектива «Аркигрэм», несомненно, проникнуты этой образностью. «Несколько» пародийны, но видимо находящиеся в этой же области, проекты колоссальных городских монументов К. Ольденбурга в виде стеклоочистителей, гладильных досок, консервных банок и т.п. – продукты массовой культуры.

Рядом с монументализмом и символикой в архитектуре можно видеть его неразлучного спутника и антагониста – дадаизм (манифест дадаизма в архитектуре – Мерц-бау К. Швиттерса), элементаризм – негативную реакцию на перенасыщенность зодчества рассуждениями. Подобную сознательную установку на примитив, огрубленность, случайность В. Катаев назвал мовизмом*. В крайней редакции это так называемое «бедное искусство», «минимализм», «искусство землевание», монумент Ольденбурга в виде огромного банана на Тайм-сквере в Нью-Йорке и «упаковки» Христо нью-йоркских небоскребов и побережья Австралии; в умеренном виде брутальность в той или иной степени присуща современной архитектуре: от идеологов «брутализма» П. и А. Смитсонов и Стирлинга до Ле Корбюзье и даже И. Жолтовского.

Еще одна расходящаяся, но определенно связанная, пара тенденций: архитектура «абсолютная» и архитектура «метафизическая».

С идеями «абсолютной архитектуры» выступают В. Пихлер и Г. Холлейн. Абсолютная архитектура означает «отказ»: отказ от рабства истории, отказ от необязательных поступков, отказ от неопределенных мыслей. Абсолютная – значит архитектура, освобождающая человека от власти вещей, невещная архитектура. Вот несколько мыслей Г. Холлейна об архитектуре:

«Архитектура есть материальный образ и выражение представлений человека, его образа жизни»**.

«Архитектура бесцельна».

«То, что мы построим, найдет себе применение».

«Форма не следует функции. Форма не возникает сама собой. Величайшее открытие человечества: создание зданий в виде куба, пирамиды или шара».

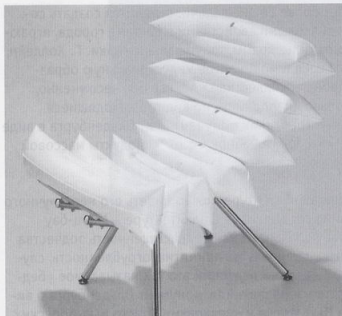
«Сегодня впервые в истории человечества наука и технология дают нам все средства к тому, чтобы мы строили что и как хотим, создавали архитектуру, которая не определяется техникой, но техника служит свободной, абсолютной архитектуре».

Сегодня человек является хозяином бесконечного пространства...***.

* От maue – дурной.

** Conrads U. Programme und Manieste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1964. S. 174.

*** Там же. С. 175.



Н. Кросби. Кресло, 1997
Ф. и Г. Каммона. Кресло «Жанетт», 2000

Идеи «абсолютной» архитектуры находят свое выражение в проектах колоссальных сооружений, по-своему организующих окружающее пространство.

«Метафизической» мы называем архитектуру, не тяготеющую ни к иллюстративной изобразительности, ни к поверхностному функционализму, но стремящуюся к выражению «вневременных сущностей»: Красоты, Гармонии, Истины. Этой архитектуре присущи ясность, строгость и простота решений, симметрия и четкий ритм, применение «вечных» материалов: камня, металла, стекла. В ней возможны исторические реминисценции, но чрезвычайно сдержанные и завуалированные; история интересует с точки зрения предложения ею эталонов «классического», «нетленного». Создавали и создают «метафизическую» архитектуру прежде всего Мис ван дер Роз, Д. Джонсон, П. Рудольф, Л. Кан, творчество которых называют еще неоклассицизмом. Тенденция эта достаточно сильна, несмотря на, казалось, устремленность архитектурного творчества в целом на открытость, конкретность и соучастие. Как говорится, участие и включение хорошо, а углубленность лучше. Похоже на то, что открытость и углубленность – две стороны одной архитектурной медали.

Наиболее ярко, быть может, эта медаль сверкает в архитектуре современного «барокко». Барокко не в характерных криволинейных обломах, но в свободе обращения с объемами, с поверхностями, с материалами, с историей. Начинали эту архитектуру те же Луис Кан и Пол Рудольф, активно развивают ее американские архитекторы Ч. Мур, Д. Эшерик, Д. Линдон и др. Язык архитектуры «барокко», подобно языку современной литературы, представляющему собой синтез различных исторических пластов лексики, игру со скрытыми цитатами, как полагает С. Аверинцев, «реализует обретенное человеком XX века восприятие прошедшего как чего-то, что не только «было» до нас, но и «есть» в нас...»*.

Современное «барокко», пронизанное духом мировосприятия «дзен», оперирует пастельными средствами, лепит архитектуру так, «как дышится», и вместе с тем постоянно демонстрирует собственную авторскую позицию, осведомленность в большом и малом.

* Аверинцев С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // «Вопросы литературы», 1970, № 3. С. 134.

Это архитектура намека, архитектура «хокку», недосказанности и архитектура... провокации. Она провоцирует зрителя на попытки понять параллели и намеки, разобраться в демонстрируемых профессиональных приемах, отдаться предлагаемому потоку раскрепощенных переживаний. Такова великолепная архитектура «Морского ранчо», созданного на берегу Тихого океана недалеко от Сан-Франциско архитекторами Халприным, Эшериком, Муром, Линдоном, Турнбулом и Уитакером.

Провокация архитектуры не ограничивается лишь провоцированием потребителя на участие в творческом процессе, провокация имеет ценность внутри профессии, ибо актуализирует восприятие профессионалами приемов, методов и принципов проектного творчества. Подобные тенденции можно обнаружить в нашей проектной практике. Вот с чем выступал автор одного из конкурсных проектов (цитируем пояснительную записку):

«Проект решает задачу иллюстрации тезиса: не одними ортодоксальными принципами типа «форма следует функции» живо проектное творчество. В связи с этим комплекс решался в виде формы двух литер: стоящей «К» и лежащей «З». Литеры должны выступать знаками многообразной символики, прежде всего: КЗ – кооперированное здание, К – кинотеатр, З – зрелище, КЗ – концертный зал и т.д., формируя таким образом поливалентное семантическое поле. Здание такого рода в системе рядовой жилой застройки, обладающее активными знаковыми свойствами, видимо, будет являться источником многообразной притягательности, средством визуальной ориентации, сооружением, помогающим человеку «читать», узнавать, осваивать предметное окружение».

Отсюда один шаг к архитектуре, соединяющей тенденции «абсолютной», «метафизической» и архитектуры «намёка», то есть к архитектуре, свободной от догм традиции, предлагающей непреходящие ценности, свободно оперирующей любым проектным материалом, к архитектуре ожидаемой.

Если наша картина дизайнерских ориентаций, тенденций проектного творчества и получилась неполной, то, во всяком случае, она должна была показать основные характеристики современного проектирования, в целом ориентированного на решение проблем человеческого существования.

Практика визуализаторской деятельности, правда, в своем проектном качестве и в области собственно художественных реализаций со всей очевидностью демонстрирует нам свою ориентированность на создание такой предметной сферы, которая была бы предельно адекватна конкретному человеческому существованию, когда человек имел бы предметное окружение, необходимое для осуществления себя как личности. Предметный мир, вещи в системе этих представлений не являются бездушными предметами, а выступают как вещи-партнеры, вещи-собеседники. «К настоящему пребыванию в квартире относится... интимное сожительство человека с рядом ему хорошо знакомых и индивидуализированных предметов (кроме прочего также растений или домашних животных), которые придают квартире прелесть проживания. Атмосфера квартиры образуется только предметами, которые человеческая жизнь ассимилировала, которые в состоянии принять следы собственной жизни и жизни остальных членов семьи. Постоянный смысл предметов проявляется только тогда, когда они станут медиумами коммуникации между людьми и зеркалом, в которое мы проецируем свой опыт и из которого он нам возвращается глубоким и обогащенным»*.

* Черны М. О смысле предмета в квартире // «Umeni a remesla», 1968, № 4.

Однако подобные заявления нельзя было услышать еще сравнительно недавно. Даже «Афинская хартия» 1938 года, сформулированная Ле Корбюзье, являющаяся символом веры архитекторов наших дней, формулировала функциональный идеализм, приводящий по сей день к удручающему однообразию архитектурных решений во всем мире. Несмотря на постоянное ощущение неоднозначности архитектурной деятельности, попытки оформить эти ощущения, зафиксировать в документах до последнего времени заканчивались однобокостью, фиксирующей лишь то, что можно «сегодня» понятийно оформить. Массовое строительство лишь теперь, через сорок-пятьдесят лет, начинает осваивать принципы теоретиков и практиков 20-х годов и Афинской хартии, а то, что называют архитектурой будущего – есть, в сущности, современная архитектура, то есть то, что должно окружать нас сегодня*.

Лишь в 60-х годах проблема среды человеческого существования становится актуальной действительностью. Собираются международные конгрессы, конференции, симпозиумы архитектурные и дизайнерские, на которых обсуждаются проблемы: Человек и архитектура, Человек и жизненная среда; в профессиональной печати появляются материалы под заголовками: «Конец эпохи функционализма», «Все архитекторы преступники**», обсуждающие проблемы создания жизненной среды существования человека***. Характерно заявление группы венских студентов-архитекторов, опубликованное в журнале «Современная архитектура» в марте 1965 года, приведенное М. Рагона в его книге, к которой мы не раз уже обращались:

«С нашей точки зрения заслуживают внимания те тенденции, которые, как нам кажется, предвосхищают будущее: внесение полной ясности в существующие социологические и философские концепции; создание эмблем и монументов, являющихся подлинным выражением действующих в мире сил; повышение роли подсознательно-го: чувств, фантазии; концентрация, ведущая к «компактной» архитектуре; расширение арсенала форм: использование форм органических, выразительных, простых, порожденных восторженностью, архаичных; развитие восприимчивости всех пяти чувств; расширение области охвата проектно-планировочными работами, включая архитектуру подземных, надводных, подводных, пространственных и космических сооружений; упразднение разграничения между изобразительными искусствами и архитектурой.

Мы выступаем против некоторых проявляющихся ныне тенденций: против технического рационализма, прагматического функционализма, против приоритета конструкторских».

Еще на 10-м конгрессе Международного союза архитекторов (CIAM) в 1956 году обнаружилась оппозиция идеям Афинской хартии, окончательно сформировавшаяся к 1965 году в Международную группу передовых архитекторов (GIAP). В программном заявлении группы в мае 1965 года за подписями И. Фридмана, В. Йонаса, П. Меймона, Ж. Патрикса, М. Рагона, И. Шейна и Н. Шеффера говорится, в частности:

* См.: **Стырна К.** Архитектура фантастическая или архитектура ближайшего города // Project, 1966, № 6; **Рагон М.** Города будущего. М., 1969. С. 24, 28.

** **Nehls W.** Das Eude der Fonkctionalistische Epoche // «Deutsche Bauzeitung», 1966, № 1. **Pahl J.** Alle Architekten sind Verbrecher // «Deutsche Bauzeitung», 1964, № 12.

*** **Smith N.** Mais environnement? // «Archit. Assoc. J.», 1967, № 913.

«Демографический взрыв, поразительные темпы научно-технического прогресса, все большее обобществление времени, пространства и искусства, растущее значение досуга, огромная роль факторов времени и скорости в проблемах связей и общения – все это привело к нарушению традиционной структуры общества. Наши города, вся территория страны более не отвечают происшедшим переменам. Необходимо предвидеть будущее и организованно идти ему навстречу, дабы не стать его жертвой». Один из самых неортодоксальных проектировщиков нашего времени Николай Шеффер заявляет: «Чем более пластичным будет наше окружение, тем сильнее проявится его воздействие, поэтому логично считать, что все, что строится человеком, должно быть скульптурно [художественно. – А.Е.] обработано. Доведение любого архитектурного сооружения до качества скульптуры является подлинным решением проблем строительства – как в деталях, так и в целом»*.

Этторе Соттсасс, итальянский дизайнер, писал в 1969 году, что он понимает дизайн как профессию проектирования предметов, «которые помогают мечтать и надеяться, помогают работать, сохранять цельность мироощущения, помогают открывать глаза...»**.

В свете подобного осознания проблем дизайнера по-иному начинают пониматься и заявления на эту тему славного прошлого, восприятие которых в свое время оказалось неподготовлено.

Ф.Л. Райт еще до Первой мировой войны формулировал принципы органической архитектуры: «В органической архитектуре совершенно невозможно рассматривать здание как вещь, оборудование дома – как нечто самостоятельное и постоянное, а среду опять-таки саму по себе. Мысль, задумывающая сооружение, должна рассматривать все это вместе как одно целое... Лишь выполнение этих требований придаст зданию целостный характер и совершенство... Современное здание в противоположность ранее неразумному скоплению частей есть органическое существо. Высокий идеал единства мы рассматриваем здесь как возможно более точное соответствие окружения характерным особенностям индивидуальной жизни. Одна большая вещь вместо противоречивой коллекции множества вещей***».

Пауль Шербарт, которого Б. Таут назвал единственным в своем роде поэтом архитектуры, вынашивал мечты о «стеклянной архитектуре», о светлых, кристаллически ясных, цветных, волнующих архитектурных пространствах, заполненных парящими сооружениями, которые должны будут полностью изменить жизнь и характер мышлений «старой Европы».

Вот что писал Шербарт в изданной в 1914 году книге «Glasarchitektur»: «Земная поверхность чрезвычайно изменилась бы, если повсюду каменную архитектуру вытеснила бы стеклянная. Земля как бы покрылась бы эмалью и бриллиантами. Великолепие этой картины трудно себе представить. Земля была бы изысканным садом из тысячи-и-одной-ночи. Мы имели бы тогда Рай на земле и не нуждались бы в том, чтобы создавать его на небе»****.

* Оба заявления цитируются по книге: **Рагона М.** «Города будущего». М., 1969.

** **Жадова Л.** Этторе Соттсасс // Декоративное искусство., 1969, № 145. С. 30.

*** **Conrads U.** Programme und Manifeste sur Architedtur des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1964. S. 22.

**** **Conrads U.** Programme und Manifeste... S. 28.

Фредерик Кизлер в 1926 году проповедовал : «Я отстаиваю органическое строительство, городское пространство, функциональную архитектуру: строительство, которое адекватно-эластично жизненным функциям.

1. Развитие сферических пространств в городе.
2. Освобождение от земли, от статических осей.
3. Долой стены, долой фундаменты.
4. Развитие строительной системы в свободном пространстве.
5. Создание новых жизненных возможностей для осуществления потребностей преобразующего общества*.

В этих высказываниях пионеров современного дизайна сегодня ясно прочитывается ориентированность на создание среды существования, адекватной традиционным и нарождающимся человеческим потребностям — идея, овладевающая сегодняшним проектированием. Сегодня уже можно говорить о более или менее определенной картине предметных, пространственных характеристик благоприятной современному человеку среды, складывающейся в кругах современных проектировщиков.

«Отсутствие жестких ограничений формы, сложность, неопределенность в большей мере соответствуют психологическим особенностям человека, чем традиционная упрощенность и стремление к контролю над окружающей средой, к которым тяготеют многие дизайнеры**». Причем дело не только в психологической склонности человека искать и находить новые и новые впечатления в зрительно неоднозначной среде. Неоднородность предметной среды создает не только дополнительную привлекательность, но, что особенно важно, и возможность включения разнообразных типов восприятия. Разнообразие же это связано с чрезвычайно сложной структурой систем человеческого мировосприятия, складывающихся в рамках разнообразных культур, формирующихся в соответствии с теми или иными социальными, профессиональными, возрастными, территориальными и т.п. особенностями человеческих общностей.

Необходимость многозначности предметной среды становится нормой художественно-проектной деятельности.

По мнению Ф. Менна, достижение гармоничной среды лежит на пути к созданию «пространственности, полной стимулов: пространства, явно открытого случайности нашего существования...»***. Для сегодняшнего дизайна «проблема заключается скорее не в том, чтобы изобразить дом «до последней ручки на двери», не забыв

* **Conrads U.** Programme und Manieste... S. 92.

** **Rapoport Amos, Kantor Robert E.** Complexity and Ambiguity in Environmental Design // «Journal of the American Institute of Planners», July 1967, Vol. XXXIII, № 4. – Pp. 210–221. См.: **Рапопорт Амос, Кантор Роберт.** Факторы сложности и неопределенности при проектировании окружающей среды. – М., 1970. – С. 2 (ВНИТИ, Пер. Т-1852).

*** **Менна Филиберто.** Дизайн среды. Утопический компонент. Доклад на конгрессе художников, критиков, искусствоведов в Римини в 1970, пер. из архива ЦУЭС СХ СССР. С. 8.



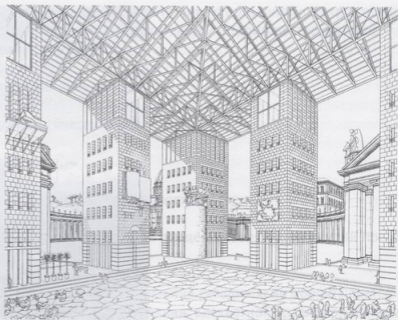
Л. Барраган, М. Герлиц. Башни на рубеже. г. Мехико, 1957

и столовые приборы, а в том, чтобы создать возможно больше условий, побуждающих к самодеятельности...»*. Речь идет о самодеятельности потребителя, который, в сущности, один только знает, как ему лучше использовать предмет, пространство, среду. К использованию самодеятельности как инструмента подключения продукта проектирования к человеку толкает такое серьезное обстоятельство, как невозможность массовому проектировщику угнаться за непрерывными социальными, культурными изменениями. Продукт слишком часто запаздывает к потребителям, и лишь творческое отношение к нему потребителя, желание включить продукт в изменившиеся или неучитенные обстоятельства дает ему действительную жизнь. «Вопрос активного и творческого отношения людей к площади, на которой они живут, перестает быть периферийным, отдельным бытовым фактом»**. Исследования проявления и причин такого рода деятельности имеют большое значение для проектной практики. Эти исследования уже ведутся, в частности французский дизайнер Бернард Лассю изучает то, что он называет «новым фольклором» в рамках субкультуры городского предместья. Обильный материал предоставляют ему изобретательные владельцы небольших городских садиков.

Казалось бы, на этом можно и поставить точку: проблема сформулирована, осталось лишь реализовать принципы практически. Однако лишь теперь, после того, как сформулирована проблема необходимости создания среды человеческого существования, обнаруживаются колоссальные трудности, как внутрипрофессиональные, так и связанные с существованием продукта проектирования – проекта в сфере реализации. Это трудности разведения слитых в акте проектирования двух сторон проектировочной деятельности: моделирования идеалов существования и предметной, практической ориентации проектирования; трудности оперирования с определенными мировоззрениями заказчика, сопряжения с ними собственного мировоззрения проектировщика; трудности языка проектирования, перевода идеальных представлений существования в зрительно воспринимаемые формы организации этого существования, трудности реконст-

* Фейерштейн Г. Архитектура. Преобразование – предопределение // «Современная архитектура», 1969. № 2. С. 111.

** Wojko Szymon. Mieszkanie nie zaczyna sie of drzwi // «Project», 1971, № 6. С. 33–40.



Л. Кроне. Площадь в итальянском городе. 1977

рукции по визуальным объектам соответствующих идеальных типов существования; наконец, трудности, связанные с учетом массового существования продуктов проектирования в разных культурных средах.

Художественное проектирование обслуживает, удовлетворяет определенные запросы потребителя. Учет так называемых потребностей чаще всего и определяет характер проектирования. Однако происходят парадоксальные явления: продукт, сделанный с учетом всех мыслимых претензий потребителя, не покупается или пользуется популярностью у той группы населения, на которую не был рассчитан; перспективный проект изделия оказывается безнадежно отставшим от жизни и, наоборот, рядовое изделие оказывает заметное влияние на формирование стилевых характеристик среды. От чего так происходит? Вероятно, виновата в этом сложность, неоднозначность существования проектирования и его продуктов в культуре. Но что означает существование в культуре? Здесь, наверное, необходимо коснуться взаимоотношений проектирования и культуры, функций проектирования в культуре.

Понятие культуры трактуется в современной науке чрезвычайно разнообразно. Американские исследователи А. Кребер (Kroeber) и К. Клакхон (Clackhohn), например, в своем критическом обзоре концепций культуры приводят 164 определения культуры. Среди определений культуры структурные и содержательные, отдающие предпочтение духовным сторонам культурной деятельности, и остающиеся вне предпочтений. Полярность определений, кажется, не знает границ:

- культура – исторически данная социально-психологическая структура человеческого общества;
- культура – система межличностных связей;
- культура – комплекс этических, эстетических и интеллектуальных ценностей, который объединяет не занятое в производстве время и мысль;
- культура – устойчивая структура, механизм существования общества;
- культура – структурное отношение человеческого существования к целостности бытия;
- наконец, «не знаем, что есть культура, но знаем, что ее у нас нет».

Нас больше интересуют представления, характеризующие культуру со стороны ее регулятивных общественных функций. С этой точки зрения культура является историческим продуктом поведения и деятельности общества, представляет собой систему норм, возникающих в процессе накопления прошлого опыта человеческой деятельности, систему, с помощью которой организуется деятельность настоящая, воспроизводится общественная жизнь. Существует культура в форме продуктов деятельности (от орудий производства до норм эстетических) и в субъективной форме, то есть в виде активных человеческих способностей. Однако эти способности тождественны культуре, в которую включен человек, являющийся живым свидетельством культуры. Развивающееся общество не только накапливает, сохраняет культурные нормы, но и создает их. Создает целесообразно, в соответствии с общественными ценностями. Таким образом развитое общество с помощью механизма культуры сохраняет необходимые для собственного существования ценности в виде норм, одновременно создавая новые. Проектирование выполняет в такой культуре функцию создания заранее предусмотренных норм, решая определенные задачи. Понятно, что спектр норм предельно широк – от узкопрофессиональных норм какой-либо деятельности до норм социального поведения: моральных, правовых и т.п. Среди культурных норм идеологические занимают особое место. Проектировщик, работая в «аппарате культуры», постоянно имеет дело с идеологическими нормами, переводя их в профессиональные нормы, и уже на профессиональном языке создает потребительские ценности.

Очевидно, что нормы могут появляться в культуре и не через проектирование, ибо проектирование не охватывает и малой доли творческих деятельностей, в которых создаются новые возможности существования (искусство, например). В свою очередь продукты проектирования могут быть как предусмотренные целью, так и побочные, промежуточные. Последние часто имеют ценность не меньшую, чем основной продукт. Распространяя это утверждение на практику проектирования, можно видеть, что помимо продуктов профессиональной деятельности в функции создания полезных вещей (т.е. тиражирования элементов предметной среды по существующим нормам) проектирование создает «идеальные» проекты, новые культурные формы. Эти идеальные проекты находят специфических потребителей в культурной среде, служат катализаторами новых проектных идей в самых различных областях культурной деятельности, порождают новые культурные нормы, а через них – новые возможности существования.

В качестве «идеальных» проектов, в свою очередь, могут выступать самые неожиданные образования, вплоть до так называемых полезных вещей. Оформление рядового радиоприемника фирмы «Браун», например, могло существенным образом влиять на стилистику европейского дизайна начала 60-х годов. Ярче всего «идеальные» проекты обнаруживаются в выставочной архитектуре и в оборудовании всемирных и региональных выставок, когда объект с вполне определенным назначением является поводом для выражения художественных амбиций.

Через «идеальные» проекты и проекты, выступающие в этой роли, общество информируется о культурных ценностях рождающихся в нем, о возможных направлениях выхода за пределы наличной культуры, а значит, о возможных путях ее развития. Культурный потенциал общества, видимо, зависит от наполненности и разнообразия ее возможностей выбора, которым располагает общество. Предельное многообразие

и индивидуализация культурных норм дают возможность осуществлять культурно обоснованный выбор, интеграцию норм. Индивидуальность человеческого существования, выражаемая в соответствующих следах деятельности, является, таким образом, необходимым условием общечеловеческого существования.

Вооружившись легкими спасательными поясами приблизительных представлений о проектировании в культуре, откажемся погрузиться в пучину проектирования. Проектирование – действительно бурное море, в котором ладья здравого смысла, челн понимания теряют управление и ориентацию. То, что на берегу казалось ясным и четким, становится мутным и неопределенным.

Ведь что такое проектировщик? Проектировщик (сказал бы А. Райкин) – это человек, который берет нужную вещь и кладет ее в нужное место. Но прежде чем взять и положить нужную вещь, он имеет дело (в случае архитектурного проектирования) с потребителем, с представителем потребителя – заказчиком, с конструктором, с технологом, с электриком. Сантехником, дорожником, экономистом, с производственниками, наконец, с ограниченностью собственных возможностей и представлений. К тому же еще проектировщик пытается реализовать в изделии свои художественные, эстетические идеалы, не забывая при этом о предполагаемых эстетических представлениях потребителя. Просто непостижимо, как в подобных случаях возможно создание предметов, радующих сердца покупателей. Однако случается и такое.

Вышеупомянутые осложнения распадаются, по существу, на две группы: связанные с моделированием идеалов существования (не только эстетических, но и выражаемых в художественной форме культурных, социально-политических представлений) и связанные с предметной, конкретно-практической ориентацией проектирования на изготовление изделий в условиях современного производства. Целостное проектное действие совмещает в себе две стороны, и это является, быть может, одной из самых интересных и самых сложных особенностей проектирования, камнем преткновения, а для многих и поводом для разочарования. Здесь подстерегает дизайнера первая опасность, ибо процесс моделирования идеалов чаще всего протекает неосознанно, в то время как практическая ориентация проектирования очевидна, неотвратима. Отсюда происходят двойкие недоразумения. Дизайнер, решая задачу, четко ориентированную на реализацию, незаметно для себя выдвигает на первое место сторону «идеальную», слишком часто находящуюся в разрыве с поставленной задачей деятельности. Идеальная сторона превалирует в проекте, чему немало способствует «влюбленность» в свое дело. В результате – разговоры о непонимании дизайнера, о косности заказчика (что, разумеется, не исключено).

С другой стороны, решая в сущности идеальную задачу, например, в конкурсном проектировании, дизайнер не может избавиться от призраков сиюминутных возможностей реализации. Как говорится, «дай ему волюшку, слабому человеку, – сам ее свяжет, назад принесет» (Ф. Достоевский. «Хозяйка»). Причина – та же неосознанность двусторонности проектирования, неумение сформулировать проектную задачу, нежелание четко сориентировать ее на тот или иной аспект двуединства.

Преодолев первые трудности, сформулировав задачу, проектировщик попадает, однако, в теньта мировоззренческих ориентаций потребителя и сопряженного с ними и, зачастую, резко отличающегося мировоззрения дизайнера.

Выше мы говорили о необходимости для общества многообразия и индивидуализации типов существования человека, многообразия, открывающего новые возможности культурного развития. Здесь же речь пойдет о границах многообразия, о его наполненности и характеристиках.

Представление о мире, соответствующее норме человеческого существования, фиксируется в мировоззрении, соединяющем ориентированность культуры и направленность сознания, личности человека, в мировоззрении, позволяющем осуществлять нормальное существование человека, то есть поддерживать состояние согласованности с социальным организмом и одновременно создавать возможность его развития. К сожалению, разобраться в мировоззренческом море крайне сложно, но тем не менее необходимо. Социальной типологии, с которой мог бы работать проектировщик, не существует, есть лишь попытки подступиться к этой проблеме в области восприятия произведений искусства, и то больше в методологическом аспекте обсуждаемого вопроса*. Проектная антропология, несущая знания о типах, характере, идеалах человеческого существования, ориентированная на задачи, решаемые в дизайне, ждет своего исследователя. Сам эмпирический факт различного отношения людей с миром, различного отношения с посредниками человеческих отношений, с вещами, друг с другом уже не вызывает сомнения. Изобразить же эти отношения в более или менее систематизированном виде не представляется возможным. Попытаемся все же окинуть заинтересованным взглядом поле их существования.

Так называемая единая человеческая культура оказывается множественной в своих локальных проявлениях. Причем эта множественность означает не только разнообразие культур, но и равнозначимость их, исключающую возможность рассмотрения одной как норму по отношению к другой. Можно определять особенность культуры в зависимости от характерных для нее форм организации опыта, норм, идеалов. Можно, таким образом, выделить так называемые «восточные культуры», для которых характерно интуитивное восприятие, прочувствованное единство с миром, продукты творческой деятельности в которых импрессионичны, описательны, индивидуальны; и «западные культуры», которым присуще вневещественный, абстрактно-интуитивный способ восприятия, искусство которых онаучено, дидактично, конкурирует с наукой. Можно характеризовать культуры и по другим признакам, например: идеальные, основывающиеся на системе истин, направленных к сверхчувственному, цели и нужды которых в основном духовны; чувственные, признающие единственной реальностью вечно изменчивый материальный мир, цели и потребности их физические; идеалистические культуры, сочетающие черты культур идеальных и чувственных. Существует и целый ряд иных крупных расчленений такого рода**.

Одно и то же стремление к гармонии окружающей среды, например, достигается в различных культурах разными средствами: в европейской – упорядоченностью, уподоблением, однотипностью; в японской – напротив, разнообразием, разрозненностью, асимметричностью. Пространство, воспринимаемое арабом как гармоничное, кажется европейцу тесным; расстояние, на котором привык разговаривать латиноамериканец, североамериканец находит чересчур близким; предмет, окрашенный в Италии, англичанин воспринимает как слишком яркий; европейцы стремятся убрать с предметов всякий след зашленности, начищая их до блеска, японцы же бережно сохраняют «лоск времени».

* Например, **Давыдов Ю.** Искусство как социологический феномен. М., 1968.

** **Штаерман Е.** Проблемы культуры в западной социологии // «Вопросы философии», 1965, № 1.

Локальная культура представляет собой сложную социально-психологическую структуру, каждой из многообразных общностей которой (в классовом обществе тяготеющих к демократической либо буржуазной ориентации) присущи специфические ценности, системы отношений между членами группы и с предметным миром. Культуру группы можно рассматривать как совокупность норм, на которых основываются действия какого-либо коллектива. Социология обнаруживает в общественном организме множество общественных слоев, групп, выделяемых по социально-экономическим, профессиональным, территориальным, половым и многим другим признакам, которые характеризуются собственными ценностями, а значит, и специфическими отношениями к предметному окружению.

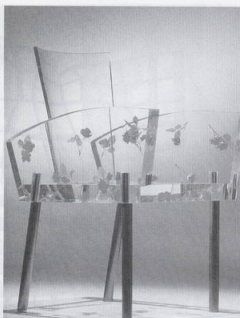
Эти ценности настолько различаются, что можно говорить о том, что разные общности живут как бы в разных мирах – в мире науки, в мире спорта, в мире театра, в молодежном мире, в мире отпускников. Миры профессиональные наиболее организованы и характерны, однако не менее очевидны миры специфических интересов – такие, как мир футбола, мир коллекционеров, мир рыболовов, мир туристов, мир женских мод, мир телефонладельцев и мир пассажиров метро. Причем, разумеется, один и тот же человек может существовать в разных мирах, переходить из одного мира в другой. В одном случае это трудящийся, в другом – отдыхающий, в третьем – зритель, наконец – любящий отец. Разные ситуации предъявляют различные требования. Человек как бы выступает в разных ролях: в профессиональной сфере от него ожидается иное поведение, нежели в быту.

Дизайнер должен четко представлять себе, в каком обществе он творит, на какую общность он ориентируется в каждом конкретном случае, к какой группе, к какому культурному слою принадлежит человек, для которого он проектирует. По-видимому, приближение к созданию социально однородного общества отменяет такие ненормальные неоднородности, как стратификации по уровню дохода, национальной или расовой принадлежности, однако содержательное разнообразие по вкусам, предпочтениям, местным нормам, неоднородность функциональная, профессиональная, локальная будут существовать всегда.

Эффективная организация жизни групп в рамках этих различий является важнейшей задачей художественного проектирования.

Общественная группа складывается из отдельных людей, которым присущи разнообразные психические структуры. Социальные психологи говорят, например, о личности управляемой традицией, о личности, внутренне направляемой, о другими направляемой личности и т.п.; говорят о личности, более ориентированной на внешние объекты или объекты собственного внутреннего мира; выделяют типы личности мыслящей, чувствующей, ощущающей либо интуитивной.

Это пышное соцветие структур личности, общностей, культур дает не менее разнообразные плоды отношений человека с предметным миром. Человек, который «вещью не определяется и не исчерпывается», существовать, однако, без нее почти что не может. Все же на шкале отношений с предметным миром люди могут занимать значительно расходящиеся позиции: от почти полной независимости от него, когда человек проходит сквозь любой предъявленный ему мир, не связывая свои идеалы с предметностью мира, до почти полной зависимости от предметности, когда идеалы реализуются лишь



Ш. Куромата. Кресло «Мисс Бланш», 1988
Ш. Уида. Кресло «Август», 1989

в предметном материале, а целостное существование человека возможно лишь в процессе взаимодействия с вещами.

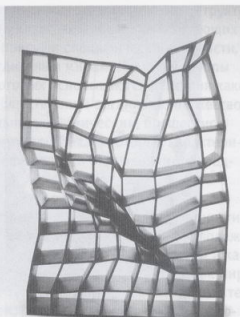
При этом необходимо учитывать, что далеко не всегда в пространстве человеческого существования идеалы совпадают с реальностью: человек может жить в мире вещей, не замечая их, и, наоборот, будучи окружен минимумом предметов, придавать каждому из них огромное значение в своей жизни.

Разнообразие отношений человечества с миром объединяет нечто общее – различное, но каждый раз интимное, личное отношение с предметом. «Прожитое время и жизненное пространство не ограничиваются только количественным определением или непосредственным смысловым восприятием. Это явления, насыщенные воспоминаниями и нашими настроениями. Они имеют способность воспроизводить картины и эмоциональные состояния»*.

Наличие подобного эмоционально-личного отношения человека к предмету, к окружению заставляют принципиально пересмотреть проектировочную позицию в этом вопросе, по крайней мере наметить еще один, возможно, плодотворный, проектный подход. До сих пор размышления о проектировании среды подводили обычно к необходимости глобального проектирования на уровне города, агломерации и им подобных единиц. Такой подход закономерен и необходим и все же не исключает иного подхода к проектированию среды: проектирования вещи как среды. Не вещи как элемента среды, обладающего такими (главным образом эстетическими) качествами, которые позволяют ей включаться в среду, а вещи, равнозначной среде, то есть обладающей качествами неопределенности, многозначности, ориентированности, присущими среде в целом.

Гармония предметной среды с этой точки зрения достигается многозначностью среды, разноориентированностью ее на многообразные нормы человеческого существования, учетом потребительской активности.

* Popelova Jirina. Prostor, ve kterem ziji // «Domov», 1966, № 2, 36–37. См.: Попелова Ирижина. Пространство, в котором живу. – М., 1967. – С.1–2 (МСХБ, Пер.420).



А. Китагава. Стеллаж, 1988

Так как дизайнер претворяет в процессе проектирования порождаемые им собственные идеалы, культурные нормы, принадлежа к одному из тех множеств, о которых мы говорили, то необходимость внимательного отношения к тем, для кого предпринимается проектирование, создает почву для внутренних противоречий. Ведь общественное сознание, в целом руководимое миром техники, в своих потребительских ориентациях, однако, может значительно опережать уровень развития производства так же, как может демонстрировать черты, уже не соответствующие требованиям, предъявляемым к человеку современным обществом. Отношение к этим «пережиткам» и их носителям может быть различное, в зависимости от характера проектных позиций.

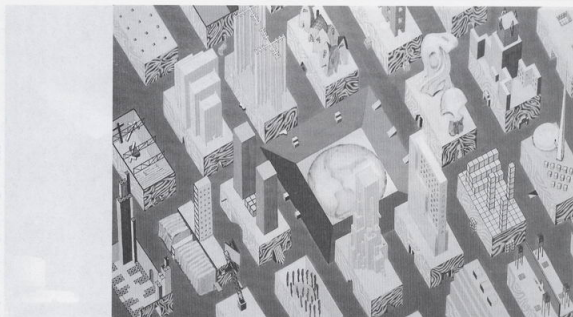
Гипертрофирование собственно дизайнерской точки зрения приводит к нескольким малоприятным последствиям.

Во-первых, невключение продукта в своеобразный мир индивидуального человека приводит к созданию непривлекательной среды существования. Человек, разрушая, приспособливает к себе то, что создает дизайнер.

Во-вторых, рядовой художник-конструктор с мировоззрением, близким наиболее многочисленным слоям потребителей, не выдерживает отнюдь не необходимой конкуренции с элитарным, пуристским напором дизайнерских центров, теряет профессиональную ориентацию, бывает потерян для проектирования.

Вероятно, в этих вопросах от проектировщика требуется особый такт («культурная экспансия» иногда может быть уместной, чаще – вредной). Надо уметь почувствовать культурную обусловленность тех или иных «пережитков», понять их локальную ценность в существовании культуры в целом, суметь встать в сочувствующую позицию.

Каждому ли типу сознания соответствует особый мир, особая его формальная структура, морфология? Вопрос довольно сложный. В общем случае – да, в частности – не всегда, больше того, чаще всего – нет.



Ф. Коолхаас, 3. Зенгелие. Город архитектурных монументов, 1972

Здесь социология показывает, что дело для проектировщика не безнадежно. Работает механизм принятия, освоения потребителем, «руководимым другими», того, что предлагает дизайнер. Чаще всего потребитель не знает, чего он хочет. Это не означает, однако, что он всеяден, что ему можно подsunуть что угодно. Есть вещи, которые просто не усваиваются его культурой, и вместе с тем часто он готов принять предложения, которые при размышлении отверг бы. Оказывается, что покупатель довольно единообразно динамичны в своих предпочтениях. Массовая мода постоянно меняет предметные ориентации огромных масс человечества. Миллионы могут пользоваться одним и тем же типом санитарно-технических приборов, тысячи неразличимых друг от друга домиков могут заполнять пригородные поселки (дело, правда, не только в единодушии вкусов). Проблема создания более или менее дифференцированных миров окружения, однако, остается.

Как вообще возможно создавать какую бы то ни было предметность, опираясь на сформулированные (а чаще и несформулированные) на другом языке представления? Да и возможно ли, чтобы предметность эта соответствовала представлениям? И если это не слишком понятно в отношении к сиюминутному актуальному действию, то история в своих фиксациях дает нам массу подобных примеров. Сопоставление характера мировоззрения человека соответствующей исторической эпохи, зафиксированного в культуре, с памятниками материальной культуры соответствующего времени, обнаруживает удивительное соответствие второго первому. В сущности, каждый раз возникает особый визуальный язык, являющийся выражением определенного периода в истории существования той или иной общности. Он находит выражение в «больших и малых» стилях, направлениях, отдельных творческих движениях; фиксирует наиболее характерные черты соответствующих культур. И если Средневековье предлагает не слишком разнообразный мир визуальных языков, то новейшая история просто захлестывает различными визуализированными представлениями человечества: импрессионизм, арт-нуво, фовизм, кубизм. Футуризм, сюрреализм, пуризм, экспрессионизм, дадаизм, абстрактный экспрессионизм, кинетическое искусство, поп-арт, оп-арт предлагают специфические изобразительные языки. В этом отражается процесс активного развития отношений человечества с миром художественной продукции, а значит, и с предметным миром, пронизанным тенденциями жизни искусства, создающего различные языки художественной деятельности.

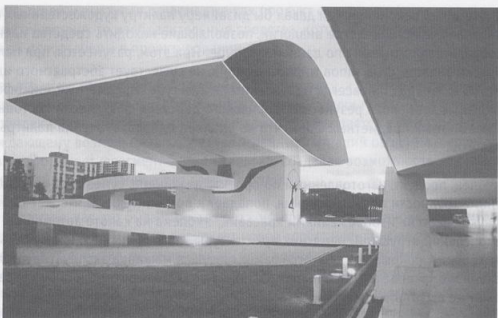


Ф. Старк. Асahi-билдинг. Токио, 1990-е гг.

Дизайнеру, как профессионалу, совершенно необходимо знание визуальных языков, умение конструировать зрительно воспринимаемый предметный мир, соответствующий определенным культурным характеристикам, необходима связанная с этим возможность понимания типов существования, реконструируемых по визуальным объектам. Покажем, как возможна подобная реконструкция, обратившись к исследованиям русской средневековой культуры.

Фресковая живопись, иконопись русского Средневековья, живущая византийскими художественными традициями, являет всеми своими компонентами – иконографией, символикой, атрибутами изображений, приемами изобразительного языка, материалами живописи – характер мировосприятия средневекового человека, – «приятие, благодарное признание и утверждение (им) всяческой реальности как блага, ибо бытие – благо, а благо – бытие; пафос средневекового человека – утверждение реальности в себе и вне себя, и потому – объективность»*. Отсюда – четкая структура как построения храма, так и изображений на его поверхностях: купол с изображением Пантократора покоился на барабане, несущем изображения апостолов, распространявших христианскую веру; барабан вырастал, опираясь на паруса с изображением четырех евангелистов, символизируя опору церкви на четыре Евангелия, наконец, на столбах изображались христианские герои и мученики, проповедовавшие и утверждавшие христианство. Сами персонажи христианской мифологии изображались обращенными к зрителю, прямо смотрящими на него, не в один из моментов своего существования, а в своей вневременной ипостаси, исключая «случайные» ситуации. Святой воин постоянно изображался с мечом и в доспехах, святитель – в святительских одеждах, мученик – с крестом в руках. Иконописные подлинники канонизировали характер изображений персонажей – форму лба, бороды, тип одежд и их цвет, фиксируя непреходящую сущность святого, позволяя легко ориентироваться в изображениях. Каждый жест в иконе исполнен определенного значения – рука, прижатая к щеке, означает знак печали, рука с раскрытой ладонью, протянутая вперед – повинование, покорность. Каждый атрибут определен и значим: в руках у святителей закрытые Евангелия, у пророков – свитки, у ангелов – страннические посохи, подчеркивающие их посреднические связи между богом и людьми.

* Флоренский П. Обратная перспектива. Сб. Труды по знаковым системам, III. – Тарту, 1967. – С. 390.



О. Нисемер. Музей в г. Куритаба. Бразилия, 1967–2001

Характер «религиозной объективности и сверхличной метафизичности» * средневекового человека демонстрируется всем строем выразительных средств иконописи, объединяющихся вокруг понятия «обратной перспективы». Обратная перспектива характеризуется тем, что в телах (как в человеческих фигурах, так и в антураже) на иконе показывают такие поверхности, которые не могут быть видны сразу при рассматривании из одной точки. У зданий бывают изображены сразу обе боковые стороны, у евангелий видны одновременно три обреза. В такой системе изображения отсутствует единый источник освещения, часто он отсутствует вообще. Линии разделки золотом, ассистки одежд Спасителя не изображают складки освещенных одежд, а выражают внутреннюю метафизическую сущность изображаемого. Отсутствует единая точка зрения (в противовес «классическому» перспективному изображению со строго фиксированной отдельной точкой зрения отдельного лица в данный момент). Больше того – система линий, перпендикулярных плоскости картины, не сходящихся в точку схода на горизонте, а расходящихся к нему, система фигур, увеличивающихся по мере удаления от зрителя, дает как бы обратную, «объективную» точку зрения, так что мы оказываемся в точке схода, выталкиваемые из изобразительного пространства, «как выталкивало бы наше тело ртутное море»** – несоизмеримые с ним и привязанные к нему.

Объективность мира существования средневекового человека, независимость от конкретной человеческой судьбы подчеркивают и материалы иконописи: незыблемость каменной стены под фреской или ее двойника – левкашечной доски; краска водная или темперная, не позволяющая произвола, пастозности, чувственной сочности.

Подобные реконструкции возможны и необходимы и на материале новейших визуализаций, отражающих элементы современного мировосприятия.

Практика подобных сопоставлений в работе проектировщика давала бы основания при расшифровке элементов сегодняшней среды, в чем-то сходных с историческими образцами, обнаруживать черты мироотношений, родственные историческому человеку. На-

* Флоренский П. Обратная перспектива. Сб. Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967. С. 385.

** Там же. С. 397.

бор же таких реконструкций давал бы дизайнеру палитру художественных средств, неоднозначные исторические аналогии, позволяющие находить средства идентификации изобразительного языка по данной культуре. При этом, разумеется, при наличии исторически аналогичных типов мироотношения, не существует абстрактного идеала предметных форм, раз и навсегда привязанных к культуре. Предметный мир оформляется каждый раз заново, в результате творческого действия фактически постоянно создается новый язык предметных форм, что не умаляет, однако, значения палитры культурных аналогов.

Наконец, продукт, изготовленный по проекту дизайнера, сумевшего преодолеть внутренние трудности проектирования, попадает к потребителю. И что же? Кабина автобуса «украшается» изображениями красавиц; эмблема на капоте автомобиля заменяется самодельной игрушкой; памятник архитектуры, включенный в систему культурного обслуживания, покрывается автографами; пишущая машинка эксплуатируется с открытым механизмом; телефонный аппарат расписывается цветами. Подобное «варварство» не может не вызывать удивления.

Однако не подобно ли такое «варварство» срыванию обертки с эскимо, прежде чем его съесть? Не является ли оно следствием естественно-противоестественной оппозиции – проектировщик проектирует, потребитель потребляет? И может ли быть иначе в мире, в котором один пытается предусмотреть действия другого? В эпоху профессионального проектирования, профессионального искусства возникает представление о том, что можно «обслужить» потребителя без участия потребителя. Полагается, что продукт профессионального проектирования может быть потреблен без ассимиляции, включения его в своеобразный мир индивидуального человека. Думать так – значит создавать невыносимые условия индивидуального существования. Человек вырывается из этих невыносимых условий, разрушая то, что так дорого проектировщику.

Что же делать? Разумеется, сегодняшнее массовое промышленное производство и обслуживающее его промышленное проектирование не могут индивидуально обслужить каждого человека, однако не менее массовое искусство сегодняшнего дня, включающее в себя как «коммерческое» искусство рекламы, упаковки, визуальных коммуникаций, развлечений, так и искусство, удовлетворяющее собственно духовные потребности, предлагает целый ряд средств снятия противоречий между проектированием и потреблением, и само, в некоторых своих образцах, является моделью гармонических отношений между ними.

Массовое, так называемое «популярное искусство», создается художниками, взглянувшими на мир, на искусство глазами зрителя, открывшими для себя мир городской природы, заполненной рекламой, стереотипной предупредительностью, образами кино и телевидения, продуктами массового потребления. Стереотипы массовой культуры, визуальные свидетели ее ощущаются художниками как элементы языка, присущие их собственной культуре. Вместе с тем это искусство стремится, погружая зрителя в сегодняшнюю жизнь, показать ему его окружение вырванным из обыденной обстановки, показать ужас благополучной обыденности, вызвать желание освободиться от этого окружения. Отсюда у художников поп-арта огромные котлеты, размером с кровать пищевые натюрморты, гигантские комиксы, по многу раз повторенные консервные банки. И если поп-арт в целом, возникшая как протест против буржуазной культуры, ассимили-

руясь этой культурой и выступая отчасти уже как продукт ее и апологет, не вызывает энтузиазма и сочувствия, то изобразительные средства, которыми он оперирует, могут и должны быть используемы в проектировании.

Воздействует это искусство не через традиционную выставку, а через представление, зрелище, игру, в которой зрители могут принять участие, будучи погружены в подготовленную обстановку. Современная выставочная жизнь возвращается к ярмарочному характеру, рождающему возможность непредусмотренных ситуаций общения, переживаний; выставка оформляет фрагмент бытия человека, создавая возможность для реализации организованных спонтанных его потребностей.

Собственно искусство, как это бывает постоянно в истории культуры, вновь превращается в искусство жить (при этом тут же возникает новое «собственно» искусство). Оно стремится оформлять события, организовывать фрагменты жизни человека, досуг, развлечения, снимать отчуждения человека от ситуаций его существования, распределить мир человеческих отношений. Искусство стремится помочь потребителю в его стремлении переживать каждый жизненный миг как эстетически наполненный; для этого произведение искусства теряет законченную форму, включает в себя элементы человеческой жизнедеятельности, само включается в эту деятельность. Художественный акт получает завершение лишь в жизненном событии, в акте «зрительской» активности.

Намечается сближение искусства «обслуживающего» с собственно искусством. Коммерческое искусство использует «стили», методы, приемы «высокого» искусства, приспособляя их к достижению практических целей; художники, в свою очередь, решительно вводят в свой профессиональный язык образы, типажи, приемы массового искусства. Возникает ситуация, когда «высокое» искусство говорит языком массового, свидетельствуя, что художник, являющийся носителем иной культуры, все же будучи в определенном смысле продуктом той культуры, на которую творит, принимает ее как свою. Искусство, переведенное на язык культуры, в которой ищет потребителя, искусство, которое мы бы назвали «заземленным», лишается деловитости и абстрактности и приобретает черты интимности, теплоты, конкретности, знакомости.

Так ли уж неверно предположить, что всякое искусство в сущности «заземлено», так как, состоя на службе у религии, у идеологии, оно постоянно уходит от нормативов религиозных, моральных, идеологических, переводит их на зрительный язык, наполненный предметностью, чувственностью. В религиозном искусстве европейского Средневековья, например, несмотря на то что трактуются явления трансцендентные, не имеющие аналогов в действительности, они тем не менее воспроизводятся в предметных формах, дающих наглядное представление о красоте божественного мира. Иконописец, выражая самые отвлеченные понятия, остается в пределах предметных форм. Сюжет Святой Троицы, например. Вот что пишет В. Лазарев* о его воплощении: «Как же можно было художнику... изобразить триединое божество? Здесь была лишь одна возможность – прибегнуть к символическим образам. Так возник не позднее V века тот иконографический тип Троицы, в котором три божественные ипостаси символизированы тремя фигурами ангелов... Потребность в нагляд-

* Лазарев В. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев. Сб.: Культура Древней Руси. М., 1966. С. 101.

ном показе того, чему поклонялся человек, была всегда столь велика, что на смену символическим образам приходили более конкретные изображения, отвечающие привычным человеческим представлениям». Зритель «хотел видеть три ипостаси божества в их индивидуальном преломлении...». «Навстречу этому вполне естественному желанию пришли два новых иконографических типа – сначала так называемый «Ветхий Деньми» [Христос в обличье бога-отца. – А.Е.], а позднее – «Отечество» [восседающий Ветхий Деньми держит перед собой Христа Еммануила, последний держит в руках голубя. – А.Е.]».

Н. Дмитриева отмечает*, что «хотя деятели церкви и «управляли» искусством – они очень часто не могли ни понять, ни одобрить скульптурного убранства храмов. Епископ Бернард Клервосский в XII веке с возмущением восклицал: «... для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эти странно-безобразные образы, эти образы безобразного? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему воины, в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле – много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы – голова четвероногого. Здесь зверь – спереди конь, а сзади половина козы, там – рогатое животное являет с тыла вид коня»**.

Возможно, что в этой свободной интерпретации богословских и прочих норм, в принесении «живого» начала в дело рук человеческих – в значительной степени прелесть национальной архитектуры, национального искусства.

Что же заставляет или дает возможность художнику работать таким образом? Вероятно, с одной стороны, сознательная установка на возможность массового восприятия произведения, с другой – естественный процесс перевода непрофессиональных норм на уровень собственного, народного по происхождению, пантеистического сознания. Ведь искусство в Средневековье, да и в другое время, создавали простые ремесленники-каменотесы, плотники, гончары, кузнецы – люди, далекие от церковных и философских премудростей. Художник дает возможность обостренно, вновь почувствовать, казалось бы, знакомое, банальное. «Ординарные понятия обнаруживают неожиданный корень, который в первый момент на секунду встает дыбом в нашем сознании и кажется темным, загадочным, но вдруг слово-загадка лопается, раскрывая свой светоносный, ослепительный смысл, и мы испытываем радость узнавания вещи и ее подлинной природы»***.

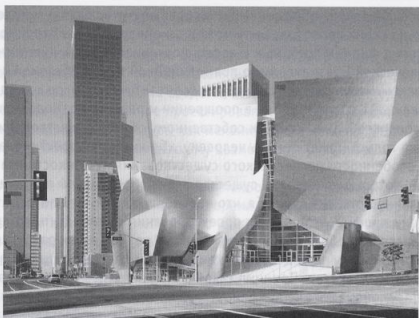
Обращает на себя внимание удивительная привязанность к объектам популярной культуры многих деятелей культуры. Оказывается, «в своих вкусах и пристрастиях к определенным явлениям изобразительного искусства даже крупнейшие представители смежных областей культуры часто в гораздо большей степени выявляли уровень массового эстетического сознания эпохи, чем те художественные принципы, которыми они руководствовались в собственной творческой практике. Чем дальше шел процесс демократизации художественной жизни, тем отчетливее сказывалось это обстоятельство», – замечает Г. Стернин****.

* Дмитриева Н. Краткая история искусств. М., 1969. С. 156.

** Там же. С. 156.

*** Розанова М. Киев с птичьего полета // ДИ СССР, 1968, № 7. С. 30.

**** Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М.: Искусство, 1970. С. 180.



ф. Гери. Концертный зал в Диснейленде. Лос-Анджелес, США, 1997

«Трудно говорить о какой-либо близости эстетических взглядов между, например, Тургеневым и его любимым живописцем Харламовым, между Гаршиным и Семирадским... между Львом Толстым и поздним передвижником Н.В. Орловым и т.д. Однако все это не означает, что в основе таких симпатий не было никаких закономерностей*. Похоже на то, что заземленное искусство действует по принципу «взять за живое», обращаясь к глубинам человеческой психики, в то же время задевая то, что актуально.

Сегодняшнее состояние искусства чем-то напоминает средневековое. Чрезвычайно развилось массовое искусство, порывающее с канонами классического, благопристойного, снова в моде «художники воскресного дня», устраиваются огромные выставки самодельного искусства, вновь раздаются стоны: «Что за нечистая сила заставляет человека разыскивать и покупать какую-то базарную убогость, если рядом столько хорошего?» Однако популярное, массовое, примитивное искусство привлекает, привлекает тем, что не размывает смысл в тонкостях профессионализма, а показывает то, что поразило, — это поразительное искусство. Его поразительность увлекает профессионала на использование языка примитивного искусства для решения собственных, быть может, не столько поразительных задач.

Профессиональное популярное искусство по характеру своих отношений с миром удивительно близко народному искусству прошлого, оно двойственно в своем единстве: поразному функционирует в кругу профессионалов и в массовом употреблении. Широкий зритель находит в нем образы, близкие и понятные, язык знакомый и родственник; профессионалу доставляет удовольствие абсолютная власть художника над красками, над материалом искусства. В этом своем качестве популярное искусство выступает как авангардное, творящее произвол по отношению к традиционному эстетическому сознанию и таким образом раздвигающее его границы. С другой стороны, оно уже сегодня оказывается нужным потребителю искусства, устанавливает с ним контакт. Единство сегодняшнего профессионального популярного искусства может объясняться тем, что тенденции элитарного слоя в искусстве оказались чрезвычайно характерными для существования массового человека, так как художник живет дыханием времени, а время сегодня массовое.

* Там же.

Проектировщик, обращенный к сегодняшнему искусству, найдет в нем ответы на многие из своих вопросов. Быть может, он обнаружит необходимость поисков «среднего пути» к формам приятным и хорошо организованным, путь мимо роскошной, но нечеловеческой Бразилиа, мимо прямолинейной и однообразной в новых кварталах Москвы, мимо холодности «крупных ансамблей». Выход к созданию «хорошо организованной» среды видится в поощрении и развитии самостоятельной активности, в приспособлении среды к собственному образу существования, активности, которая одна только может помочь человеку, ибо никакое проектирование неспособно учесть те особенности человеческого существования, те тонкости взаимоотношения со средой, которые составляют существо его разнообразной природы. Быть может, дизайнер откроет для себя, что необходимо включать потребителя в соавторы реализации проекта, что продукт проектирования должен быть «открытым»*, то есть, представляя потребителю пространственные возможности развития, приобретает законченную форму в процессе индивидуальной конкретизации, в процессе потребительского соавторства. Принцип такой деятельности: не организовывать за человека, не предписывать ему его действия, а предоставлять ему возможность действия. Пусть руководством для дизайнера станут слова Иоанна Лествичника: «В меру разумения своего создал я Лествицу восхождения. Пусть теперь всяк смотрит сам, на какой он стал ступени».

Итак, человек, которому служат предметы, комплексы предметов, предметная среда в целом, человеческие нужды и потребности, взаимоотношения со средой, становятся в центре внимания дизайнера. И если эти представления становятся нормой переводого зарубежного дизайнера, то особенно актуальны они для развивающегося у нас в стране социалистического дизайнера, ибо лишь через гуманистическую идеологию проектирования можно практически, в плановом порядке осуществить ориентацию художественного конструирования на учет индивидуальной потребительской позиции.

Как совместить ориентацию на индивидуальную потребительскую позицию с плановыми началами художественного проектирования у нас в стране? Должен ли проектировщик учитывать вкусы потребителя или формировать их? Как сочетать дизайн, традиционно проектирующий новые изделия, с призывом создавать цельную, непрерывную предметную среду? Казалось бы, дизайн должен выбирать, однако проектирование выше этих «или-или». В дизайне необходимо и формировать вкусы, и учитывать их. Дизайн создает целостное предметное окружение через проектирование новых предметов, ориентируясь на массовые культурные ценности; дизайн ориентируется на конкретную потребительскую позицию, опираясь на возможности планировать эту ориентацию. Вернее, дизайн должен быть таким.

Необходимость сосредоточить свое внимание на культурных значениях создаваемого предметного мира не освобождает художественное проектирование от обязательности решения функциональных или технологических проблем. Проектирование, по-видимому, должно быть соизмеримым со сложностью действительности, внешне более многозначным, внутренне более точным – культурно значимым и решающим конкретные общественные проблемы.

* Принцип открытой формы сформулирован и реализуется в работе Сенежской учебно-экспериментальной студии СХ СССР. См. ст. **Розенблюм Е.** «Открытая форма» // ДИ СССР, 1969, № 141.

В своем повседневном существовании продукт проектного творчества формирует предметное окружение, организует жизнь отдельного человека или общности людей, пребывая в различных потребительских средах. В качестве культурной нормы продукт проектирования находит специфических потребителей, выступая то в качестве цели формирования нового процесса, то в качестве средства создания новых культурных норм. В этих своих качествах художественное проектирование сознательно или неосознанно, но работает на формирование культуры как механизма, стабилизирующего существование человеческого общества и дающего ему возможность развития.

Проектирование, как инструмент культуры, целенаправленно осуществляющий творчество культуры, возник сравнительно недавно, в то же время художественное творчество в целом, очевидно, с незапамятных времен, вольно или невольно, занято тем же. Если в прошлом синкретическое «нечто», имеющее отношение к «искусству», выполняло с помощью художественных конструкций – мифов – определенные функции культуры, то есть трансляция механизмов человеческой жизнедеятельности, регулируя отношения людей с природой и между собой, то впоследствии, с выделением из этого «нечто» науки, политики, технологии, наконец, проектирования, узко-профессиональной «художественной» деятельности, это «нечто», в целом называемое искусство, стало выполнять, по-видимому, помимо лежащих на поверхности функций познавательных, воспитательных, компенсирующих, игровых и т.д., и т.п., неочевидные функции «проектирования культуры», а именно в той ее части, которая озабочена проблемами характера существования сегодняшнего человека. Если проектирование во многом есть осуществление культуры, то искусство выглядит как проектирование культуры, информирующее о нарождающихся картинах мира, предлагающее новые типы существования, приглашающие партнера к контакту по поводу определенного мироотношения, одним словом, производящее инобытие, которое в изобразительном искусстве, дизайнерских фантазиях, художественном проектировании принимает определенные визуальные формы мира возможного существования человека. Производство инобытия есть производство свободы, есть производство человека, который устремляется в открывающиеся возможности, в свободу. Внимательному взору эти возможности открываются сегодня; искусство, художественное проектирование, художественное творчество в целом дают богатейший материал для умного проектного творчества.

Рубрик «Знаете»

Александр Павлович Ермолов

ОЧЕРКИ О РЕАЛЬНОСТИ ПРОФЕССИИ АРХИТЕКТОР-ДИЗАЙНЕР

Редактор И. В. Волков

Кандидат архитектуры С. В. Давыдов

Подписано в печать 05.10.2004. Формат 60х90/32.
Печать офсетная. Печать односторонняя. Усл. печ. л. 28.
Изд. № 2. Тираж № 2. Заказ № 2. 175.

Издательство «Архитектура-С»
Москва, ул. Рязанская, д. 11

Отпечатано в типографии ЦЭИ НИИ «Образ» Москва в составе
объединения с адресом издательства: 125080, Москва,
ул. Рязанская, д. 11

Вышли в свет в издательстве «Архитектура-С»
в 2003—2004 гг.

Байер В.Е.

Строительные материалы. Учебник.

Владимиров В.В. и др.

Инженерная подготовка и благоустройство городских территорий.

Грашин А.А.

Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. Дизайн унифицированных и агрегатированных объектов. Учеб. пособие.

Георгиевский О.В.

Единые требования по выполнению строительных чертежей. Справ. пособие для вузов.

Георгиевский О.В.

Сборник заданий по машиностроительному черчению. Метод. пособие.

Георгиевский О.В.

Художественно-графическое оформление архитектурно-строительных чертежей. Учеб. пособие.

Дормидонтова В.В.

История садово-парковых стилей.

Ефимов А.В. и др. (Г.Б. Минервин, А.П. Ермолаев,

В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшов)

Дизайн архитектурной среды: Учебник для вузов.

Иконников А.В.

Архитектура и утопическое мышление. Учеб. пособие.

Калмыкова Н. В., Максимова И. А.

Макетирование в учебном проектировании. Учеб. пособие.

Короев Ю.И. и др.

Сборник задач и заданий по начертательной геометрии. Учеб. пособие для вузов.

Короев Ю.И.

Начертательная геометрия. Учебник для вузов.

Кудряшев К.В.

Архитектурная графика. Учеб. пособие.

Лицкевич В.К., Макриненко Л.Н., Мигалина И.В. и др.: под ред.

Н.В. Оболенского.

Архитектурная физика. Учебник для вузов.

Максимов О.Г.

Рисунок в архитектурном творчестве: Изображение, выражение, созидание. Учеб. пособие для вузов.

Метленков Н.Ф., Степанов А.В.

Архитектура. Учеб. пособие для общеобразовательных школ.

Михаловский И.Б.

Архитектурные формы античности.

Минервин Г.Б.

Основные задачи и принципы художественного проектирования (дизайн архитектурной среды). Учеб. пособие.

Наназашвили И.Х., Бунькин И.Ф.

Расход материалов при строительстве и ремонте.

Ожегов С.С.

История ландшафтной архитектуры. Учебник для вузов.

- Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С.**
История русской архитектуры. Учебник для вузов.
- Пронин Е.С.**
Теоретические основы архитектурной комбинаторики. Учебник для вузов.
- Рунге В.Ф.**
Эргономика и оборудование интерьера. Учеб. пособие.
- Саваренская Т.Ф.**
История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальный периоды.
- Саваренская Т.Ф. и др.**
История градостроительного искусства. Поздний феодализм и капитализм.
- Сапрыкина Н.А.**
Архитектурная форма: статика и динамика.
- Саркисов С.К.**
Основы архитектурной эвристики. Учебник.
- Соболев Н.А.**
Общая теория изображений. Учеб. пособие.
- Стасюк Н.Г., Киселева Т.Ю., Орлова И.Г.**
Основы архитектурной композиции. Учеб. пособие.
- Степанов А.В. и др.**
Объемно-пространственная композиция. Учебник для вузов.
- Тихонов С.В. и др.**
Рисунок. Учеб. пособие для вузов.
- Усова Н.В.**
Геодезия. Учебник для реставраторов.
- Череди́на И.С.**
Московское жилье конца XIX — середины XX века. Учеб. пособие.
- Шимко В.Т.**
Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. Учеб. пособие.
- Шимко В.Т., Гаврилина А.А.**
Типологические основы художественного проектирования архитектурной среды. Учеб. пособие.
- Шимко В.Т.**
Основы средового проектирования. Учеб. пособие.

В ближайшее время выйдут в свет

- Байер В.Е.я**
Архитектурное материаловедение. Учебник.
- Благовидова Н.Г.**
Часовни в городской среде. Учеб. пособие.
- Бочкарева А.Г.**
Колористика интерьера. Учеб. пособие.
- Георгиевский О.В.**
Инженерная графика. Учеб. пособие.
- Грашин А.А.**
Основы дизайн-проектирования детской развивающей среды. Учеб. пособие.

Грашин А.А.
Основы методики дизайн-проектирования промышленных изделий. Учеб. пособие.

Грашин А.А.
Краткая история стилевых направлений в мебели. Учеб. пособие.

Ермолаев А.П., Соколова М.А., Шулика Т.О.
Основы пластической культуры архитектора-дизайнера. Учеб. пособие.

Ефимов А.В.
Цвет и форма. Учеб. пособие.

Жилкина З.В.
Кафедра рисунка — абитуриенту. Учеб. пособие.

Жилкина З.В.
Кафедра рисунка — студенту. Учеб. пособие.

Зорин Л.Н., Ананьева О.Т., Панков М.М.
Рисунок архитектуры. Учеб. пособие.

Крашенинников А.В.
Градостроительное развитие жилой застройки (исследование опыта западных стран). Учеб. пособие.

Крашенинников А.В.
Управление архитектурным проектом. Учеб. пособие.

Локтев В.И.
Микеланджело и искусство барокко. Учеб. пособие.

Локтев В.И.
Неоклассика в истории архитектуры XX столетия. Учеб. пособие.

Минервин Г.Б., Шимко В.Т., Ефимов А.В. и др.
Дизайн. Словарь-справочник.

Орса Ю.Н.
Пособие по архитектурному черчению. Учеб. пособие.

Орса Ю.Н.
Пособие по архитектурным ордерам. Учеб. пособие.

Пруцын О.И.
Реставрационные материалы. Учебник.

Рунге В.Ф., Манусевич Ю.П.
Эргономика в дизайне среды. Учеб. пособие.

Сапрыкина Н.А.
Основы формообразования в архитектуре. Учебник.

Смолицкая Т.А.
Архитектура и градостроительство. Учебно-методическое пособие.

Шимко В.Т.
Архитектурное формирование городской среды (городской дизайн). Учебник.

Шимко В.Т.
Архитектурно-дизайнерское проектирование. Учебник.

Шулика Т.О., Соколова М.А.
Рисунок и пластическое моделирование в дизайне. Учеб. пособие.

Щенков А.С.
Градостроительная реставрация архитектурного наследия. Учеб. пособие.

Хан-Магомедов С.О.
Константин Мельников.





ISBN 5-9647-0026-8



9 785964 700265

Л

А

А

А

А

А

А

А

А

А

А

Александр Еромолаев