

ук, в частности, теоретической и практической физики дали толчок развитию прикладной деятельности в области архитектурно-художественного творчества.

Инновации в технической и теоретической сферах открывают новые возможности, позволяют более качественно преодолеть проблемы, встающие перед человеком, в первую очередь, связанные с экологией, духовностью, безопасностью, взаимоотношениями искусственного и естественного. И от того, на сколько человек научится действовать сообща во всех сферах своего творчества, применять полученные и накопленные знания и умения на практике – будет зависеть возникновение новой культуры, новой парадигмы, новых требований и отношений к окружающему пространству, отражающих современные потребности общества.

Список литературы

1. Глазычев В.Л. Эволюция творчества в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 496 с.
2. МСА – ЮНЕСКО. Международный союз архитекторов //МСА и архитектурное образование. Соображения и рекомендации. – М.: Архитектура-С, 2004. – 64 с.
3. Мельников К.С. Отдельные высказывания об архитектуре и архитектурном творчестве // Мастера советской архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1975.- Т. 2. – С. 161-162.
4. Казначеев В.П. Учение В.И. Вернадского о биосфере и ноосфере. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1989. – 248 с.
5. Генисаретский О.И. Творческая деятельность как проблема дизайна // Вопросы методологии. – 1992. – № 3-4.
6. Кармазин Ю.И. Творческий метод архитектора. Введение в теоретические и методические основы. – Воронеж: Изд. ВГУ, 2005. – 496 с.
7. Прописус В. Границы архитектуры. – М.: Искусство, 1971. – С. 226-229.
8. Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. – М.: Госстройиздат, 1960. – 248 с.

Получено 23.04.10

УДК 72.01+ 725

Н.В. Ситникова

ВКГТУ, г. Усть-Каменогорск

ГАРМОНИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ. АРХИТЕКТУРА И ЖИВОПИСЬ В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ XX ВЕКА

В любой области человеческой деятельности социальные, экономические и функциональные факторы играют важную роль. Но наряду с ними следует учитывать также и другой элемент: наши эмоции. Эмоциональная жизнь в значительной степени определяется обстоятельствами, управлять которыми мы не в состоянии: тем, что мы оказались именно такими, а не другими людьми, что мы живем именно в это время, а не в другое время. Сформировавшаяся культура обуславливает выработку определенного единства сознания среди ее представителей. Развитие культуры не может происходить в отрыве от эмоциональной деятельности. Стремление к гармонии с реальным окружением объясняет тот факт, почему часть привычных, ничем не замечательных, обычных предметов приобретают значение для творчески активных художников и архитекторов современного поколения.

Почему новое движение современного искусства зародилось в Бельгии, а не в какой-нибудь другой стране на континенте? Почему именно здесь новое искусство начало впервые оказывать влияние на архитектуру и прикладные искусства? Можно отметить две причины: в 80-е годы XIX века Бельгия была наиболее развитой в области промышленно-

го производства на территории всей Европы; и другая, не менее важная причина – Брюссель в этот период был единственным городом во всем культурном мире, который оказывал гостеприимство и давал возможности выступать перед публикой тем творчески работающим художникам, которых повсюду отвергали и не признавали. Такие художники, как Сезанн, Ван Гог, Роден, Менье, Кнопф, Энсон, Ван де Вельде, Морис, объединились в группу молодых бельгийских художников под известным названием «Двадцать» (Les XX), и к 1894 году она была реорганизована в ассоциацию «Свободная эстетика». Октав Маус и Эдмон Пикар – основатели еженедельного журнала «Современное искусство», любители искусства, которые в свободное от основных занятий время сами писали, занимались живописью, сочиняли музыку. Два человека – известные юристы, находились в центре общественной жизни страны – они взяли на себя работу по воспитанию вкуса у публики Бельгии и опубликовали содержание программы творческой группы, направленную не только против академического искусства, но и против всякого рода заранее установленных и неизменных концепций: «Искусство для нас нечто противоположное какому-либо определенному рецепту или формуле». Маус и Пикар организовывали выставки работ художников, которые давали возможность ознакомить публику с их идеями. Например, Ван де Вельде в лекции «Очистка искусства от мусора» рассказал о том, что было сделано в Англии, Франции, и указал на Америку как на страну будущего.

Маус умел разглядеть новые тенденции творческих концепций молодых художников, скульпторов, архитекторов, он объединил скрытые действующие силы молодых новаторов искусства, которые совершенно игнорировались общественностью. С другой стороны, Маус старался переубедить художников, которые подобно Сезанну не были склонны представлять свои работы на выставки в Брюсселе. Со времени открытия первой выставки в 1884 году и до 1894 года список имен участников выставок значительно пополнился, в них уже принимали участие Огюст Ренуар, Жорж Сера, Пабло Пикассо, Берта Мирозо, Ван Гог, Артур Г. Макмардо, Вильям Моррис и Рёскин. Одна из основных работ Сера «Воскресенье в большой чаше», которую художник демонстрировал сразу же после ее завершения, взбудоражила публику «нереальной» плоскостной трактовкой и цветом ландшафта и фигур. Как рассказывал Ван де Вельде, эту картину, ценность которой в настоящее время не оспаривают, «атаковали» зонтиками. В Брюсселе дебютировал и Ван Гог, его тревожный колорит произведений произвел огромное впечатление на молодых художников. Однако Сезанна, который экспонировал свои картины в это же время, почти не заметили.

Такие художники, как П. Пикассо, лирик кубизма Хуан Грис и Ле Корбюзье увлекались обычными предметами обихода: чашками, прозрачными и цветными бутылками, гитарами. Природные материалы – камни, обкатанные морем, корни и кора деревьев привлекали их внимание. Простые вещи, подобные этим, существуют в нашем сознании, но подлинное ее значение они обретают лишь в руке и видении художника. Архитектор, художник, исследователь пытается найти новые отношения между человеком и его окружением. Архитектор-художник – это посредник между нами и внешним миром.

Невозможно понять современную архитектуру, осознать пути развития живописи той эпохи, не понимая направлений создания новой пространственной концепции. Модернистская живопись шокировала широкую публику, в этом нет ничего странного – в течение целого века публика игнорировала все события, которые являлись вехами созревшего процесса.

В первом десятилетии XX века возникло сознание того, что средства выражения художника потеряли связь с современной живописью. Но только с появлением в Париже кубизма усилия, направленные на восстановление этой связи, впервые достигли этой свя-

зи, впервые достигли видимого результата. Представление о пространственных соотношениях, разработанных кубистами, выражало пластические принципы современного подхода к восприятию мира. Изобретателем кубизма считают П. Пикассо, но кубизм не является изобретением отдельной личности, это скорее выражение поиска многих художников. Восприятие внешнего мира, основанное на трех измерениях, настолько глубоко укоренилось в человеческом сознании за предыдущие четыре века, что нельзя было себе представить другой пространственной концепции, т.к. искусство всех предыдущих культур было двухмерным. Только в XIX веке применение трехмерной перспективы уже не было сопряжено с творческим поиском в искусстве, что обусловило ее отрицание. Достижения науки в математике, физике, астрономии имеют дело с такими величинами и такими измерениями пространства, которые нельзя себе представить наглядно. Подобно ученому, архитектор и художник осознал, что простые классические концепции пространства и объема ограничены и односторонни. Сущность пространства, как ее представляют себе в настоящее время, заключается в его многосторонности, безграничных возможностях его внутренних зависимостей.

Кубисты не стремились воспроизвести внешний вид вещей с одной единственной позиции; они обходят их кругом, пытаясь осознать их внутреннее строение. Они пытались расширить пределы оптического видения мира вещей, формы, цвета. «Разлагая» таким образом предметы, кубисты видят их одновременно со всех сторон – сверху и снизу, изнутри и снаружи. К трем измерениям пространства, изображенного на картине, они добавили четвертое – время, усиливая восприятие подбором цветовой гаммы. Изображение предметов одновременно с нескольких точек зрения вводит принцип, тесно связанный с современной жизнью, - одновременность.

В этот же период в Англии был сделан другого рода вклад в искусство. С помощью деятельности В. Морриса была предпринята серьезная попытка изменить «вкусы» публики в области архитектуры интерьеров. Появились многочисленные объединения: «Гильдия работников искусства», «Ассоциация искусств и промышленности», «Ассоциация прикладных искусств», движение «новое искусство», общество «свободная эстетика» и творческие кружки, мастерские, которые стали приносить свои плоды. Так Генри Ван де Вельде – неутомимый художник и проповедник «нового искусства», ознакомил со своими взглядами сначала французов в Париже, а затем и немцев в Дрездене, некоторые выставленные им интерьеры вызвали полную сенсацию. Дом на улице Турин в Брюсселе, построенный Виктором Орта, представляет первый случай применения принципов «нового искусства» в области архитектуры. Орта осмелился обнажить конструкцию внутри жилого дома, колонны и балки привлекают внимание своей формой, цветом и декором: чугунные колонны, как бы растущие из приподнятой лестничной площадки первого этажа; изогнутые чугунные «листья» отходят от ее капители, имеющей форму вазы. Своей формой капители отчасти напоминают простые растения, своеобразные рисунки. Их линии и цвет свободно продолжены на гладкой поверхности стен, свода и в мозаике пола в виде абстрактных динамических узоров.

«Абстрактное искусство» - такой же неудачный термин для обозначения тех различных направлений в искусстве, которые исходят из нового пространственного подхода к окружающему миру, как и «кубизм» для начинаний в области современного изобразительного искусства. Решающее значение здесь – в открытии нового подхода, нового пространственного представления и средств, которыми его достигают. В первый период возникновения кубизма кубисты расчленили «поверхности естественных форм на угловые грани». Все внимание было сосредоточено на поисках нового изображения пространства.

Этот период отличался исключительной бедностью красок. Обрывки линий, парящих над поверхностью, часто образовывали открытые углы. Из этих углов и линий возник один из составляющих элементов представления «пространство – время», а именно плоскость.

Выступающие и уходящие вглубь плоскости кубизма, взаимно проникающие, парящие в воздухе, часто просвечивающие, лишённые всего, что фиксировало бы их в реалистическом положении, находятся в основном противоречии с принципом перспективы (линии, которые сходятся в одной точке). Плоскости не несли никакого эмоционального содержания. Но теперь плоскость выдвинулась на передний план как художественное средство, применяемое самым различным образом. Позже в живописи появились новые элементы: плоскости были усилены, получили самостоятельное значение, их роль в композиции возросла, живопись теперь воздействовала не только на зрение, но и на осязание путем вовлечения новых элементов – клочков бумаги, опилок, всякого рода обломков, которые привели к созданию новой текстуры поверхности. Колористика развивалась от серого фона начального периода через коллажи и активное введение чистых красок, сочность и разнообразие которых постепенно возрастали, пока не достигли кульминационной точки, например к началу 20-х годов XX в. в натюрмортах Пабло Пикассо и Жоржа Брака. В этот период применялись краски чистых тонов. Одновременно в живописи были введены криволинейные формы, которые были навеяны образами бутылок, чаш, гитар. Цветовые соотношения отныне не служили только единственной функции натуралистического воспроизведения предметов. Будучи применёнными в пространственной связи, они часто были отделены от предмета и вели самостоятельное существование. Во Франции появились Ле Корбюзье, Озанфан (пуризм); в России – Малевич (супрематизм), в Венгрии – Маголи-Надь, в Голландии – Мондриан и Ван Дусбург (неопластицизм), в Италии – Умберто Боччиони (футурист), в Испании – Сант-Элиа (футурист-архитектор-новатор). Общим для них была попытка рационализировать кубизм или корректировать его отклонения. В разных группах этот процесс происходил по-разному, но все они шли по пути интенсивного подчеркивания плоскости, и этот путь приводил их к архитектуре. Принципы новой пространственной концепции проявились в самом здании Баухауза. Автор проекта, директор архитектурно-художественной школы, четко разделил каждую из функций, не изолируя их, а средствами архитектурной композиции выразил их взаимосвязь. Знаменитые его стеклянные стены отличались от проемов XIX века, они соприкасались с горизонтальными лентами белой несущей стены сверху и снизу здания. Остекление огибает сплошные стеклянные стены, переходящие одна в другую как раз в том месте, где человеческий глаз рассчитывает увидеть опору. Здесь впервые в большом комплексе осуществлено взаимное проникновение внутреннего и наружного пространства, как в картине Пикассо «Арлезианка», с его одновременным изображением лица анфас и в профиль. Прозрачное здание Баухауза дает возможность видеть одновременно интерьер и экстерьер, то есть, осуществлен принцип одновременности – это новая концепция «пространство-время».

В наше время, в эпоху узкой специализации, редко встречаются живописец и архитектор в одном лице. Ле Корбюзье, талант которого напоминает универсализм Леонардо, – одно из редких исключений. В его режиме дня – утро было отведено живописи, а послеобеденное время – архитектуре. Основой творчества Ле Корбюзье в обеих областях является его пространственная концепция. Архитектура и живопись – это только лишь два различных инструмента, с помощью которых он выражает одну и ту же концепцию. В картинах самого Ле Корбюзье отражена изменчивая прозрачность, свойственная современным художникам. Он сознательно выбирал самые будничные предметы, чтобы со-

держание не отвлекало внимание от самой живописи. Исследователь не может, однако, считать этот выбор случайным. Он видит в нем предпочтение, отдаваемое изменчивым просвечивающим предметам, масса которых и очертания переходят друг в друга, что ведёт нас от картин Ле Корбюзье к его архитектуре, он одновременно показывал внутренние и наружные части предметов, отдавал предпочтение новой пространственной концепции. Интерпретация концепции развивалась дальше, когда наука и искусство представляла пространство как нечто по существу своему многостороннее и динамичное.

Художник трудится в сфере «свободного творчества». Его интересуют только чисто художественные вопросы. Существующая система заказов, их выполнение и оплата труда художника резко отличны от обстановки, в которой находится архитектор. Контакты между ними затруднены, а иногда и вообще отсутствуют, когда художник «украшает» уже построенное здание.

Надо сказать, что давно уже сложилась ситуация, в которой архитекторы значительно лучше понимают особенности скульптуры и живописи, чем художники специфику архитектурного творчества. В свое время о важности архитектурных навыков говорил Роден: «Только теперь я понял, какое большое значение имеет для скульптора архитектура, и как мы, скульпторы, стеснены, когда хотим создать обширный ансамбль, не имея архитектурных навыков». В наши дни, когда архитектура претерпела решительные изменения, представления об особенностях современной архитектуры особенно необходимы художникам. Не обладая такими знаниями, они часто создают произведения, которые не сочетаются с архитектурной средой, оказываются чуждыми ей. Этой случайности удастся избежать лишь тогда, когда архитектор и художник (или скульптор) хорошо понимают друг друга, говорят на одном языке. С целью дальнейшего подъема благосостояния общества, развития и углубления культуры требуется и новый уровень взаимодействия искусств, чуждый расточительной и претенциозной помпезности, но наделенный подлинной гармонией и высокой выразительностью образного строя.

Список литературы

1. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. – М., 1970.
2. Фомин И.А. О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем //Мастера советской архитектуры об архитектуре. – М., 1975. – Т.1. – С. 138-139.
3. Ван де Вельде. Роль инженера в современной архитектуре //Ренессанс в современном прикладном искусстве. – Берлин, 1901.
4. Le Corbusier. «L'Esprit Nouveau». – 1924. – № 25.
5. Van de Velde Henry. Geschichte meines Lebens. – Munchen, 1962.
6. Гидион Э. Пространство, время, архитектура.– М.: Стройиздат, 1977.
7. Швидковский О.А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство.– М.: Стройиздат, 1981. – 280 с.
8. Mestrovic G. Quelques souvenirs sur Rodin. Annales de l'Institut de Zagge, 1937.

Получено 23.04.10