

Федеральное агентство по образованию
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ГОУВПО «АмГУ»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой «Дизайн»

_____ Е.Б. Коробий

« _____ » _____ 2007г.

**ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИСКУССТВА ИНТЕРЬЕРА**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО ДИСЦИПЛИНЕ

для специальности 070603 – «Искусство интерьера»

Составитель: Коробий Е.Б.

Благовещенск

2007 г.

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
факультета прикладных искусств
Амурского государственного
университета

Е.Б. Коробий

Учебно-методический комплекс по дисциплине «История и современные проблемы искусства интерьера» для студентов очной формы обучения специальности 070603 «Искусство интерьера». – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2007. – 200 с.

Учебный комплекс направлен на оказание методической помощи в овладении студентами очной формы обучения по специальности «Искусство интерьера» дисциплины «Искусство и современные проблемы искусства интерьера», для формирования специальных знаний по истории организации и декорирования внутреннего пространства, а также освоения всех архитектурно-художественных характеристик интерьера. В данном курсе акцент делается на изучении архитектуры и интерьеров к. XIX – XX века а также проблем стиле - и формообразовании современной мебели.

Комплекс включает: рабочую программу; методические рекомендации и указания к самостоятельной работе; краткий конспект лекционных занятий; фонд контролирующих материалов, учебно-методическую карту дисциплины.

© Амурский государственный университет, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1. Программа дисциплины, соответствующая требованиям государственного образовательного стандарта.....	6
2. Рабочая программа дисциплины.....	7
2.1. Цели и задачи дисциплины, ее место в учебном процессе.....	7
2.2. Содержание дисциплины.....	9
2.2.1. Федеральный компонент.....	9
2.2.2. Наименование тем, их содержание, объем в лекционных часах	10
2.2.3. Самостоятельная работа студентов.....	14
2.2.4. Перечень и темы промежуточных форм контроля знаний.....	15
2.2.5. Зачет	15
2.3. Учебно-методические материалы по дисциплине.....	16
3. График самостоятельной учебной работы студентов по дисциплине.....	18
3.1. График самостоятельной работы студентов.....	18
3.2. Методические рекомендации по самостоятельной работе студентов...	19
3.2.1. Методические указания к выполнению графических работ.....	19
4. Краткий конспект лекций.....	22
5. Фонд тестовых и контрольных заданий для оценки качества знаний по дисциплине.....	170
5.1. Тесты для проверки остаточных знаний студентов.....	170
5.2. Критерии оценки тестов.....	191
5.3. Разбивка вопросов теста по темам тестовых заданий по дисциплине «История интерьера».....	192
6. Вопросы к зачету.....	192
7. Учебно-методическая карта дисциплины.....	195

ВВЕДЕНИЕ

Понятие «современный интерьер» очень условно, так как оно охватывает различные периоды и направления (порой взаимоисключающие) в развитии архитектуры, монументально-декоративного искусства, мебели и оборудования интерьеров.

Начало развития «современного интерьера» невозможно обозначить точной временной границей, так как в течение всего этого периода поиски программно нового в композиционной организации его предметно-пространственной среды соседствовали с традиционным представлением об эстетическом идеале в неразрывной связи с историческим культурным наследием. Реплики из истории присутствовали не только в эклектике, неорусском, неоготическом «стилях», национально-романтических версиях модерна, но порой также в интерьерах интернационального модерна и арт-деко. Идеи классицизма периодически реанимировались и реконструировались в XX веке, увлекая многих архитекторов и даже становились под влиянием тех или иных социально-идеологических факторов на определенное время господствующими. Эклектика, безоговорочно осуждаемая архитекторами модерна, неоклассики и «интернационального стиля», в 1980-е годы превратилась в ведущий творческий принцип постмодернизма. Веривший в самоценность новизны «авангард» также претендовал на универсальность и единственность своих идейных позиций.

На современном этапе интерьер – это целый комплекс составляющих, начиная от оболочки – архитектуры, заканчивая декоративными элементами, фурнитурой, осветительной арматурой. Кроме традиционного рассмотрения интерьеров как внутренних помещений (комнаты, залы, коридоры, галереи и т.д.), сейчас интерьер приобретает различные интерпретации и трансформации.

Дисциплина «История и современные проблемы искусства интерьера» направлена на изучение и приведение в систему знаний об элементах архитектурной и предметно-пространственной среды различных культур и

исторических эпох. Акцент делается на изучении архитектуры и интерьеров к. XIX – XX века а также проблем стиле - и формообразовании современной мебели. «История и современные проблемы интерьера» строится на основе метода исторического анализа и системного изучения всех архитектурно-художественных характеристик: архитектурных форм и пространств, их освещения, обстановки и оборудования для тех или иных функций, художественной отделки и элементов пластических искусств, а также быта, привычек, поведения, предметов обихода людей, для которых он создавался. Изучение истории интерьера предполагает анализ всех этих составляющих в их синтезе.

Дисциплина «История интерьера» дает будущему специалисту-дизайнеру возможность понимания закономерностей формообразования внутреннего пространства, его наполнения, художественных приемов и средств, общих для самых разных эпох и культур и их особенностей.

Данное пособие составлено с учетом рекомендаций учебно-методического отдела АмГУ и включает следующие разделы:

- программа дисциплины, соответствующая требованиям государственного образовательного стандарта
- рабочая программа дисциплины
- учебно-методические материалы по дисциплине
- график самостоятельной учебной работы студентов по дисциплине
- список рекомендуемой литературы (основной и дополнительной)
- краткий конспект лекций
- методические указания по выполнению самостоятельных работ
- фонд тестовых и контрольных заданий для оценки качества знаний по дисциплине
- контрольные вопросы к зачету
- учебно-методическая карта дисциплины

1. ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ, СООТВЕТСТВУЮЩАЯ ТРЕБОВАНИЯМ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО СТАНДАРТА

Курс «История и современные проблемы искусства интерьера» в соответствии с Государственным стандартом высшего профессионального образования, является составной частью цикла специальных дисциплин специализации 070603 «Искусство интерьера».

В ходе изучения курса «История и современные проблемы искусства интерьера» рассматриваются основные приемы архитектурно-художественного формообразования интерьеров различных исторических периодов и регионов. Особое значение уделяется современным проблемам в вопросах стилеобразования, принципам и приемам композиции, средствам художественной выразительности интерьера.

2. РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

Курс	3	Семестр	5
Лекции	36 (час.)	Зачет	5 семестр
Самостоятельная работа	30 (час.)		
Всего часов	132		

2.1. Цели и задачи дисциплины, ее место в учебном процессе

2.1.1. Цель преподавания дисциплины:

Основной целью дисциплины «История и современные проблемы искусства интерьера» является изучение интерьера как предметно - пространственной среды, что включает в себя освоение всех архитектурно-художественных характеристик интерьера: архитектурных форм и пространств, их функционального зонирования, освещения, предметного наполнения, художественной отделки и элементов пластических искусств. В данном курсе акцент делается на изучении архитектуры и интерьеров к. XIX – XX века стран Европы, России и Америки. Знания и навыки, полученные при изучении этой дисциплины, повышают общую теоретическую подготовку студента дизайнера, а также позволяют использовать классическое наследие искусства интерьера в проектном творчестве.

2.1.2. Задачи изучения дисциплины:

- Сформировать базовую систему знаний и понятийный аппарат архитектурной и предметно-пространственной среды различных культур исторических эпох;
- Научить свободно ориентироваться в стилях и направлениях современного интерьера;
- Освоить приемы композиционного анализа в предметно-пространственной среде;
- Уметь трансформировать исторические приемы проектирования различных объектов в современном творчестве;

- Выработать навыки самостоятельной работы по оценке и анализу исторического и современного интерьера.

2.1.3. Перечень дисциплин, усвоение которых студентами необходимо при изучении данной дисциплины:

- **Академический рисунок:** Овладение методами изобразительного языка академического рисунка. Приобретение навыков изображения объектов предметного мира, пространства с помощью изучения основ строения, конструкции и пространства; изучение пластической анатомии на примере гипсовых слепков, живой природы, объектов предметной и пространственной среды.
- **Академическая живопись:** Овладение методами академической живописи, знаниями цветоведения и колористики. Создание средствами живописи с использованием различных техник живописных композиций различной степени сложности.
- **Теория цвета:** Физическая природа цвета и света; основные свойства и характеристики цветов; эмоциональное и физиологическое действие цветов на человека; цветовая символика; теория гармонии цветов.
- **Основы композиции в проектировании интерьеров (пропедевтика):** Понятие о составляющих и эволюции предметно-пространственной среды. Понятия и законы композиции. Типы композиции (формальная, объемная, глубинно – пространственная). Метр, ритм, пропорции, масштаб, симметрия, асимметрия, статика, динамика, контраст, нюанс.
- **История культуры и искусств:** История и развитие искусства от древности до наших дней. Общие и уникальные для каждого региона и страны историко-художественные, социальные и национальные свойства искусства. Уровень развития художественной жизни различных регионов мира, взаимосвязь и совпадение отдельных эпох истории искусств с эпохами всемирной истории; история больших художественных стилей, эпохи их зарождения, расцвета и упадка от античности до начала XX века.

- **Художественное проектирование интерьера:** Методология проектирования интерьеров жилых и общественных помещений. Объект проектирования. Предпроектный анализ. Проектирование интерьеров различного целевого и функционального назначения.
- **Основы архитектуры:** Принципы и закономерности развития архитектуры. Градостроительство и архитектура зданий и сооружений. Развитие архитектуры в XX веке. Влияние развития науки и техники на архитектуру. Основные стили и направления в современной архитектуре. Типы зданий.

2.2. Содержание дисциплины

2.2.1. Федеральный компонент

Дисциплина «История и современные проблемы искусства интерьера», в соответствии с Государственным стандартом высшего профессионального образования, является составной частью цикла специальных дисциплин специализации 070603 «Искусство интерьера».

Теоретический раздел курса «История интерьера» знакомит студентов с архитектурно-художественным формообразованием интерьеров различных исторических периодов и регионов, интерьеров нового и новейшего времени, современной практикой, основными факторами, принципами и приемами композиции, средствами художественной выразительности интерьера, вопросами стилеобразования и композиционной взаимосвязи архитектуры, монументально-декоративного искусства, мебели, осветительной арматуры, тех компонентов, из которых складывается художественный образ интерьера.

Практический раздел курса направлен на овладение навыками фиксации и анализа исторического объекта и его трансформации в проектное творчество студента - дизайнера.

**2.2.2. Наименование тем, их содержание, объем в лекционных часах
(всего 36 ч.)**

3 курс, 5 семестр (36ч.)

N п/ п	Тематика и содержание лекционных занятий	КОЛ- ВО ЧАСОВ
1	Вводная лекция. Общие понятия (интерьер, экстерьер и т. д.). Типы и назначение интерьеров. Интерьер как средство воплощения идей в форму. Список необходимой литературы.	2
2	Интерьер Древнего мира (Древний Египет, интерьеры Древнего Востока: Месопотамия, Персия, Индия, Китай, Япония). Периодизация. История общества, культуры и быта. Сценарий обряда – сценарий архитектуры и интерьера. Прimitивная столярная техника, основные типы конструкций. Характерные черты интерьеров древних государств, краткая характеристика.	2
3	Интерьеры Античного мира (Эгейского мира, Древней Греции, культуры этрусков, Древнего Рима). Периодизация. История общества, культуры и быта. Основные светские и культовые сооружения, жилые интерьеры. Типы храмов. Характерные черты интерьеров античности.	2
4	Средневековые интерьеры (интерьеры Византии, Западной Европы: романский и готический период). Периодизация. История общества, культуры и быта в эпоху феодализма. Основные черты архитектуры эпохи Средневековья, дороманский, романский, готический стиль. Роль храма в жизни общества. Замковая архитектура, интерьеры жилые и светские. Основные типы мебели.	2
5	Интерьеры Возрождения (Ренессанса). Периодизация. Причины возникновения. Новые приемы строительства, виды сооружений. Особенности итальянского Ренессанса, характерные черты стиля Возрождения Франции, Голландии,	2

	Англии, Германии. Требования к декорированию. Маньеризм.	
6	Интерьеры XVII - VIII века. Стиль барокко и рококо в Европе. Характерные приемы декорирования и типы мебели в Италии, Франции, Голландии, Германии. Периодизация. Стиль регентства во Франции. Появление новых видов и технологий мебели, мозаичные узоры, развитие техники фанерования и деревянного набора, изготовление профилей сложного контура. Мастера барокко и рококо.	2
7	Европейские интерьеры XIX века. Эkleктика и историзм. Характерные особенности стилей классицизм, Директории и Консульства, ампир, бидермейер. Прямое заимствование античных архитектурных форм в интерьерах и мебели. Персоналии мастеров – мебельщиков – Ж.А. Ризенера, Леле, Вейсвейлера, Дюбуа, Крессана, Бенемана, Жоржа Жакоба. Англия, искусство Роберта Адама, Георга Хэплуайта, Томаса Шератона. Использование форм стилей прошлых эпох, противоречие между формой и назначением. Промышленные выставки.	2
8	Интерьеры XX в. Модерн и ретроспективные направления. Новые типы зданий, большепролетные интерьеры, новые пространственные и пластические возможности архитектуры. Стиль модерн как реакция на послеренессансную архитектуру. Новые композиционные приемы. Поиск новых форм (подвижность, динамичность, текучесть). Накладные украшения, инкрустации. Два направления – декоративное и конструктивное. Открытие железобетона. Разновидности модерна. Поиск новых форм. Гнутая мебель Тонета.	2
9	Русский модерн. Отрицание принципов классицизма. Основные городские постройки. Применение новых ценных материалов. Накладные украшения, инкрустации на мебели. Поиск новых форм (болотные растения). Необычные	2

	композиционные решения. Творчество Ф.О. Шехтеля и Ф.И. Лидваля. Дуализм модерна.	
10	Основные направления в Советской архитектуре и интерьерах 1920-1930-е гг. Общество современных архитекторов (ОСА) – «Архитектурная форма является итогом решения функциональных и конструктивных задач». Новые типы жилья, типизация и индустриализация строительства. Дома культуры. Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА). Творчество К. Мельникова. М. Гинзбурга, братьев Весниных. Интерьеры московского метро.	2
11	Модернизм в Америке и странах Западной Европы. Чикагская школа и ее значение в развитии мировой архитектуры. Работы Д. Адлера, Л. Салливена, У. Ле Барона Дженни. Конструктивизм – кубоконструктивизм – функционализм. Проведение Веркбундом выставки «Современное жилище» в Штутгарте (Ле Корбюзье, П. Беренс, В. Гропиус, Л. Мисс Ван дер Роэ, Б. Таут). «Интернациональный стиль» (Ф. Джонсон) в европейской архитектуре. Организация СИАМ в 1928г.	2
12	Творчество Л. Мис Ван Дер Роэ. Первые проекты Мис ван дер Роэ. Разработка принципа «кожи и костей» - отделения несущего каркаса от его заполнения. Взаимопроникновение внешнего и внутреннего «перетекающего» пространства в проектах Мис ван дер Роэ, развитие принципа «свободного плана». Американский период творчества, принцип «универсального плана». Философия «структурной честности», «большого в малом», «почти ничего»	2
13	Творчество Ле Корбюзье. Первые постройки Ле Корбюзье. Положение «Дом – машина для жилья», «архитектура начинается там, где кончается машина». «Пуризм». Виллав Гарше, вилла Савой в Пуасси. Пять отправных точек	2

	современной архитектуры: опоры – столбы, сад под домом; совмещенная кровля; крыши – сады; свободный план; ленточные окна, свободный фасад. «Образцовая меблировка квартиры» на выставке 1935 г. в Брюсселе. Система пропорционирования «Модульор». Анализ основных построек Ле Корбюзье.	
14	Творчество А. Аалто. Поиск гармонии между человеком и средой в работах А. Аалто. Основные постройки «белого» и «красного» периодов. Проблема национального и интернационального в современной архитектуре. А.Аалто как дизайнер мебели, оборудования, осветительной арматуры. Деятельность фирмы «Артек».	2
15	«Органическое направление». Творчество Ф.Л. Райта. Первые постройки Ф.Л. Райта «Дом прерий», дом Роби. Новое понимание внутреннего пространства и сущности архитектуры. Творческое кредо, понятие «органичности архитектуры», «условия архитектурной задачи» - местность, функция, материалы, строительная техника, эстетика. Мебель и оборудование интерьеров в постройках Райта. Вопросы синтеза искусств и попытка их решения. Вилла Э. Кауфмана «у водопада». Значение творчества Райта.	2
16	Неоклассицизм второй половины XX века. Эволюция творчества Ф. Джонсона: «Стеклянный дом» Нью – Канаан, 1949 г., дом Леонарда, Лонг – Айленд, 1956 г., капелла в Нью – Хармони, 1960 г., театр в Линколь – центре, Нью – Йорк, 1964 г., музей современного искусства в Нью – Йорке 1953 – 64 гг., музей доколумбова искусства в Оксе, 1963 г. Обзор творчества М. Ямасаки.	2
17	Современные японские интерьеры. Национальные традиции в современной архитектуре Японии. Японская версия нового брутализма. Символика и рационализм в современной	2

	архитектуре Японии. Творчество К.Танге – «шесть правил современной архитектуры» (простота плана и форм, типизация, выражение силы, запрещение на орнамент, правдивость материала, функциональная правда). Основные постройки К. Танге.	
18	Новейшая архитектура зарубежных стран. Отдельные архитектурные течения. Интерьер и взаимосвязь пластических искусств. Развитие рационалистических традиций функционализма. В. Ревелл (Финляндия), Б. Зерфюс (Франция), И.Х. ван ден Брук, Я.Б.Бакема (Голландия). Неоэкспрессионизм. Творчество Г. Шаруна (Германия), и Д. Микелуччи (Италия). «Архитектура – скульптура» Й. Утсон (Дания). Попытки эстетического осмысления новых конструкций, и их возможностей П.Л. Нерви, Ф. Отто, Б. Фуллер. Обзор концепций архитекторов «третьего поколения», «антиархитектура», «архитектура информации», «антиэстетизм», группа «Архигрем».	2
Итого		36

2.2.3. Самостоятельная работа студентов

Самостоятельная работа студентов осуществляется во время, отведенное для самостоятельной работы в соответствии с количеством часов, предусмотренных учебным планом специальности.

За весь период обучения предусмотрено 30 часов самостоятельной работы. На основании работы выполненной в предыдущем семестре (реферат и копирование предметов мебели, в соответствии с выбранной темой) выполняется разработка и проектное предложение по одному из видов мебели в предпочитаемом студентом стиле. Оформляется планшет, где представлены ортогональные проекции с размерами, перспектива с

детальной проработкой элементов декора, подачей фактуры материала (6 семестр).

Выполнения данного вида работ контролируется преподавателем с помощью проведения текущего просмотра. По окончании работы проводится итоговый просмотр и аттестация, с защитой реферата и проектного решения.

2.2.4. Перечень и темы промежуточных форм контроля знаний

3 курс, 5 семестр

Текущий просмотр проводится в рамках консультаций, осуществляется раз в 2-3 недели, где студенты представляют зарисовки или эскизы и творческий поиск согласно заданию и обосновывают их. Промежуточный контроль осуществляется 3-4 раза в семестр в виде тестов по пройденному теоретическому материалу. Положительную оценку получают студенты, успешно выполнившие тесты и ответившие правильно на 70 % вопросов. Результаты учитываются при допуске к сдаче зачета. Итоговый контроль и аттестация самостоятельных работ проводится в виде зачета, просмотра и защиты проекта.

2.2.5. Зачет (3 курс, 5 семестр)

По завершении изучения курса «История и современные проблемы искусства интерьера» студенты сдают комплексный дифференцированный зачет. К нему допускаются студенты, выполнившие учебный план в полном объеме; показавшие удовлетворительные результаты промежуточного тестирования, выполнившие задание для самостоятельной работы.

- ответ на теоретический вопрос;
- суммарно результаты промежуточных тестов;

- результаты самостоятельных работ за семестр: выставка, обоснование и защита проектного предложения предмета мебели.

2.2.5.1. Критерии оценки:

Оценка «отлично» - правильный ответ на теоретический вопрос, убедительная защита проекта мебели, высокое качество графической подачи планшета, отсутствие ошибок в чертежах;

Оценка «хорошо» - правильный ответ на теоретический вопрос, защита проекта мебели с незначительными замечаниями, хорошее качество графической подачи планшета с незначительными ошибками в чертежах, цветовом решении;

Оценка «удовлетворительно» - ответ по теоретической части курса с замечаниями, не умение обосновать проектное решение элемента мебели, замечание к проекту в композиционном, функциональном или стилевом решении проекта, ошибки в чертежах;

Оценка «неудовлетворительно» неправильный ответ на теоретический вопрос, грубые ошибки в проектном решении предмета мебели, представление проекта выполнено без учета требований к графической подаче планшета, допущены значительные ошибки в чертежах.

2.3. Учебно-методические материалы по дисциплине

2.3.1.Перечень обязательной (основной) литературы

1. Барташевич А.А., Аладова Н.И., Романовский А.М. История и интерьера и мебели (под общ. ред. А.А. Барташевича) / Серия «Высшее профессиональное образование». – Ростов н/ Д: Феникс, 2004. – 400с., илл.
2. Грашин А.А. Краткая история стилевых направлений в мебели. Учеб. пособие. - М.: Издательство «Архитектура – С», 2005. – 214с.
3. Соловьев Н.К. Очерки по истории интерьера. Древний мир. Средние века. М. «Сварог и К», 2001 – 336с.

4. Соловьев Н.К. История современного интерьера. М. «Сварог и К», 2004 – 399с.
5. Михайлов С.М. История дизайна (Становление дизайна как самостоятельного вида проектно-художественной деятельности): Учеб для вузов. – М: Союз дизайнеров России», 2004 – 260с.

2.3.2. Перечень дополнительной литературы:

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122 с.
2. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Русский интерьер XVIII – XIX веков.- М.: «Сварог и К», 2000. – 128 с.
3. Ивянская И.С. Мир жилища. – М.: Издательство «Дограф», 2000. – 301с.
4. Кес Д. Стили мебели.- М.: Издательство В. Шевчук, 2005. – 272с.
5. Ле Корбюзье Архитектура XX века. – М.: Издательство «Прогресс», 1977. – 304с.
6. Соболев Н.Н. Стили в мебели. - М.: Издательство В. Шевчук, 2003. – 352с.
7. Сто дизайнеров запада. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – 190 с.
8. Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития/ Пер. с англ. Е.А. Дубченко; Под ред. В.Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1990. – 535с.
9. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 432 с.
10. Чарльз Мак – Коркодейл. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. – М.: Искусство, 1990. – 276с.

2.3.3. Перечень наглядных и других пособий:

1. Образцы выполнения самостоятельной работы по темам из методического фонда кафедры дизайна.
2. Наглядные пособия в электронном виде по каждой теме лекционного курса.

3. ГРАФИК САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Самостоятельная работа студентов осуществляется во время, отведенное для самостоятельной работы в количестве 30 часов за семестр, предусмотренных учебным планом специальности.

Выполнения данного вида работ контролируется преподавателем с помощью проведения текущего просмотра. По окончании работы проводится итоговый просмотр и аттестация, с защитой проектного решения.

3.1. График самостоятельной работы студентов 3 курс, 5 семестр (30 ч.)

Номер недели	Содержание самостоятельных работ	Часы	Форма контроля
1	Разработка предмета мебели в выбранном стиле. Клаузура на тему, концептуальное проектирование, художественное и функциональное решение объекта.	2	Текущий просмотр
4	Эскизирование. Вариантное проектирование объекта. Вопросы формообразования, функции, конструкции, соответствие стилю.	8	Текущий просмотр
8	Эскизирование. Детализация объекта	4	Текущий просмотр
10	Эскизирование. Цветовое решение объекта. Утверждение эскиза	4	Текущий просмотр
12	Эскиз графической подачи проекта.	2	Текущий просмотр
13	Вычерчивание объекта на планшете в карандаше.	4	Текущий просмотр
15	Цветовая подача объекта.	4	Текущий просмотр
18	Презентация проектного решения.	2	Итоговый просмотр, защита проекта
Итого		30	

3.2. **Методические рекомендации по самостоятельной работе студентов:**

В ходе изучения дисциплины в 5 семестре с целью закрепления теоретического материала, расширения кругозора студентами выполняется графического задания по проектированию предмета мебели определенной эпохи или стиля в рамках самостоятельной работы

3.2.1. **Методические рекомендации к выполнению графических работ** **3 курс 5 семестр**

На основании полученных навыков и проделанной работы в 4 семестре по курсу «История интерьера», далее студенты выполняют разработку и проектное предложение по одному из видов мебели в выбранном стиле. Оформляется планшет, где представлены ортогональные проекции с размерами, перспектива с детальной проработкой элементов декора, подачей фактуры материала. Дополняют подачу сопроводительными надписями, габаритными размерами и элементами детализации (наиболее интересные фрагменты – декор, фурнитура, орнамент).

Состав задания: ортогональные проекции разработанного предмета мебели, перспектива, при необходимости – фрагмент орнамента или декора, аннотация, надпись.

Цель задания: приобретение и развитие навыков проектирования мебели для интерьеров в заданном стиле. На основании изученных аналогов, анализа стилевых особенностей, полученных графических приемов подачи исторического интерьера, фактуры материалов необходимо разработать предмет мебели в выбранном стиле.

Для исполнения проекта предмета мебели необходимо учесть следующие рекомендации:

Основным принципом проектирования мебели является ее соответствие назначению - выполнению утилитарной функции, т. е. обслуживанию различных процессов труда и жизнедеятельности человека. При этом к мебели предъявляются психологические, эргономические требования и

требования комфорта, учитывающие воздействие окружающей среды во время работы и отдыха, антропометрические, т. е. соответствующие размерам человеческого тела, и др.

При проектировании учитывают функциональное зонирование - расположение мебели по назначению. Мебель входит во внутреннюю структуру зданий как стационарно, в виде встроенного оборудования, шкафов, стоек и т. п., так и в виде передвижной мебели в зависимости от графиков движения людей. Как часть ансамбля интерьера мебель предназначена удовлетворять и духовные запросы человека, в том числе выполнять эстетическую функцию. Освещение, цвет облицовки и отделки мебели выявляют ее художественные особенности.

Мебель делят на бытовую, т. е. для жилищ, и мебель для общественных зданий: школ, дошкольных детских учреждений, больниц, административных помещений, зрелищных зданий и спортивных сооружений, торговых зданий и предприятий общественного питания, гостиниц и т. д.

Перед началом создания проекта предмета мебели студенты выполняют зарисовки аналогичных предметов для лучшего уяснения масштабности и размеров предмета, а затем – рисунки, выражающие идею вещи в общем виде. Первичные рисунки, выполненные схематично, обогащают деталями, прорисовкой отдельных узлов общей структуры. Рисунки выполняют в аксонометрии или ортогональной проекции.

Как только характер предмета мебели в целом будет найден, выполняют эскизный чертеж в масштабе 1:10, а также необходимые разрезы. Чертеж черновой, и в него вносят поправки. На этапе эскизирования студенты прорисовывают и прочерчивают контуры деталей, их сопряжения. Сняв с чертежа кальку, прорабатывают отдельные детали. После этого чертеж обводят тушью.

С эскизного чертежа изображение перечерчивают на планшет, и подают в цвете. Цветовое решение графической подачи зависит главным

образом от декоративно-художественных свойств и отделки материалов предмета мебели, из которых его изготавливают. Основные материалы для цветовой подачи проекта – акварель, гуашь, темпера.

Выполнять отмывку проекта мебели с введением цвета можно двумя способами работы с акварелью: корпусным письмом и лессировкой.

Корпусное письмо основано на механическом смешении красок; применяется в основном для покраски освещенных предметов (передает их фактуру). Существует способ передачи фактуры влажной кистью с нанесением красочного слоя с последующим смыванием его, оставшаяся краска передает фактуру предмета. При работе полусухой кистью цвет акварели легко наносится на поверхность бумаги за один раз.

Лессировка основана на прозрачности акварельных красок, которые, прокладывая как можно более тонко и многократно слабыми растворами от наиболее теплых тонов к наиболее холодным. Обычно оба способа совмещают.

На последней стадии работы обобщают и детализируют в главных местах изображения с показом собственных и падающих теней.

Общая лессировка — нанесение общего цвета выполняют ее иногда по готовой моделировке формы, сделанной в технике отмывки китайской несмываемой тушью.

Для изображения текстуры древесины (имитации древесины) применяют густоразведенную краску. Смачивая кисть в воде, набирают краску и, предварительно попробовав ее на листке бумаги, наносят на рабочую поверхность. Очень удобна для такой работы темпера. Если класть краску грубыми волокнистыми штрихами, получают поверхность, имитирующую натуральные волокна. Для получения изображения текстуры в уменьшенном масштабе и передачи тонких текстур (клена, груши, березы) краску многократно растирают по бумаге, а кисть или губку берут мягкую. Штрихи сливаются, и образуется поверхность с мягкими цветовыми переходами.

Последним этапом работы над подачей проекта является обводка чертежей (ортогональных проекций) нанесение размеров и надписей. В конце семестра проводится защита и презентация проекта.

4. КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ПО КАЖДОЙ ТЕМЕ

Тема 1 (2 часа). Вводная лекция.

1. Общие понятия: интерьер, экстерьер. Типы и назначение интерьеров

2. Характеристики интерьера

3. Учебно-методические материалы по дисциплине

1. В объективной характеристике архитектуры важно понимание роли интерьера, в том числе и в вопросе приоритетного значения внешнего объема или интерьера при выявлении образно-художественных качеств. Опыт истории и современное представление о средовой концепции свидетельствуют о высоком смысле и значении интерьера. Римский историк Фоциллона отмечал, что в области интерьера привилегия архитектуры перед всеми видами искусств заключается не в том, что она ограничивает определенное пространство, окружает его стенами, а в том, что строит внутренний мир. Интерьер здания как интегральное выражение комплекса социальных потребностей несет в себе гораздо большую информативную содержательность по сравнению с объемной наружной формой. Последняя выступает лишь в качестве внешней материальной границы интерьера, обобщающей сложное содержание внутренней структуры.

ИНТЕРЬЕР (*фр.* - внутренний) – функционально и эстетически организованное пространство внутри здания, образуемое ограждающими поверхностями, мебелью, осветительной арматурой, оборудованием; архитектурно организованное пространство внутренних помещений здания.

ЭКСТЕРЬЕР (*фр., от лат.* – внешний) – внешний облик здания.

2. Качественное отличие от внешней формы находит отражение в специфических характеристиках интерьера.

1. Объемная форма характеризуется признаком материальности, и ее эстетическая организация связана с «лепкой» массы. Пространственная сущность, лежащая в основе понятия среды, имеет непосредственное отношение к понятию «интерьер», т. е. ограниченному пространству для определенного вида человеческой деятельности. Характер самой деятельности и соответствующего эстетического восприятия среды в процессе деятельности является определяющим в композиционной организации интерьера и его художественного смысла. Здесь зарождается истинная адекватность образных представлений об архитектуре общественной, жилой и производственной. Специфические особенности проявления деятельности в каждой отдельной сфере в зависимости от конкретных условий места и времени отражаются в художественной индивидуальности интерьера. Присущее ему качество неповторимости связано с особенностью человеческой психологии. Убедительный пример тому — стремление к разнообразному решению интерьеров даже в массовых типовых общественных зданиях, "в жилых квартирах, в станциях метро (с их ограниченным набором пространственных форм).

2.Интерьер здания как один из видов архитектурной среды обладает некоторой самостоятельностью существования по отношению к внешней форме. Благодаря особенности их раздельного восприятия во времени становится возможным ощущение определенной художественной целостности среды как отдельной автономии. Поэтому нас не смущают подземные или встроенные сооружения, не имеющие привычного внешнего объема. На это свойство интерьера опирается и реконструкция архитектурных сооружений, связанная с объективной изменчивостью деятельных процессов и их оснащения. Утилитарная модификация среды влечет за собой и соответствующее изменение образно-художественных характеристик интерьера.

3.Качественные признаки внешней формы здания и внутреннего

пространства интерьера объясняются различием в условиях их формирования. Для композиции внешней объемной формы характерна однозначность независимо от простоты или сложности ее пластического расчленения. Утилитарные требования приводят к многократному членению внутреннего пространства, которое предстает обычно как сложная многозначная структура, состоящая из сочетания

форм. Это свойство интерьера активно проявляется в его эстетическом восприятии как смена разнообразных впечатлений и используется в композиционной организации.

4. Объемная форма здания воспринимается как целостность, обладающая признаком завершенности. Связь с окружающим пространством можно определить как пассивную. Объем помещен в пространство, которое предстает как природный или городской антураж, как дополнение, гармонирующее или контрастирующее с формой объема. Внутренняя структура здания благодаря присущей ей пространственности и ее развитию через соединение элементов структуры (помещений) может органично продолжиться во вне путем активного включения организованных открытых пространств (дворик, площадь) вплоть до свободных пейзажей естественной природы. Включение может быть непосредственным, функционально освоенным или просто визуальным, но обязательно соотношенным с композиционным строем интерьера.

5. Физическая ограниченность интерьера вызывает специфические ощущения величины внутренних пространств от малых до больших, соизмеряемых с человеком и оказывающих определенное влияние на его психическое состояние. Это свойство интерьера выражается в определении масштабности пространственной формы и проявлении ее средствами организации декора. Специфика декора в

интерьере связана также с условиями его восприятия и существования (стабильность микроклимата, освещение, технология процесса и т. п.).

Художественный образ интерьера воспринимается человеком в целостности и единстве его характеристик, организованных архитектором с целью эмоционального выражения определенной социальной идеи. Однако для профессионального освоения механизма эстетического формирования архитектурного образа особый интерес представляет процесс сложения целого из элементов, его организующих. Характерные особенности интерьера, отражающие его содержательную многозначность, в аспекте эстетической организации проявляются в учете специфических признаков пространственной формы — величины, приемов расчленения, способов соединения, конфигурации и пластики, связи с окружением. Необходимо также освоить специфику архитектурного декора, принципы его органического соединения с формой, характерные средства, связанные с материальностью ограждения, и приемы, согласующиеся с общей композиционной организацией интерьера. На первом этапе такого познания опыт истории архитектуры и интерьера может оказать большую помощь.

3. Учебно-методические материалы по дисциплине (см. выше)

Тема 2 (2 часа). Интерьер Древнего мира (Древний Египет, интерьеры древнего Востока: Месопотамия, Персия, Индия, Китай, Япония).

- 1. Интерьеры Древнего Египта**
- 2. Интерьеры Месопотамии**
- 3. Интерьеры Древней Персии**
- 4. Интерьеры Индии**
- 5. Интерьеры Китая**
- 6. Интерьеры Японии**

1. Интерьеры Древнего Египта. Огромную роль в искусстве Египта, начиная с самых первых династий, играет религия. Религиозно - догматическое мышление египтян накладывает отпечаток на все стороны жизни и культуры, усиливает синкретичный характер искусства. Следствием этого мышления стало также четкое разделение архитектуры на два основных типа: рассчитанную на вечную загробную жизнь и предназначенную для временной жизни в этом мире - жилища и даже дворцы, основными строительными материалами которых были сырцовый кирпич и дерево. Наземный храм в Древнем Египте в своем классическом варианте состоит из четырех основных частей, расположенных по одной композиционной оси: 1) аллеи сфинксов или овнов; 2) перистильного двора; 3) гипостильного зала; 4) святилища. Однако многие храмовые комплексы включают большее количество составляющих частей. Таким образом, почти все существующие храмы имеют свои индивидуальные особенности планово-пространственной структуры. Общими же чертами является их достройка и композиционное развитие по одной оси, начинающейся на подступах к нему и заканчивающейся святилищем. Храмы имеют только один, рассчитанный на восприятие зрителя фасад, образуемый пилонами с расположенными перед ними деревянными мачтами-флагштоками, колоссами фараонов и обелисками. Все остальные фасады наземных храмов представляют глухие стены, окруженные хозяйственными службами, садами, церковными школами, жилищами жречества и не претендуют на какую-либо архитектурную значимость.

Почти все части храмов покрывались тонким слоем грунта, скрывающим швы каменной кладки, и окрашивались в яркие цвета (красный, зеленый, синий). Структурно дематериализующую роль в интерьерах играли также рельефы (чаще всего цветные), которыми покрывались колонны, стены, входные пилоны. Наряду с барельефными изображениями египтяне использовали технику врезанного рельефа. Такой рельеф имеет углубленные в архитектурную поверхность контуры.

Корпусная мебель египтян - ларцы, сундуки богато декорировались яркими красками, геометрическими орнаментами и инкрустациями. Кроме мебели в обстановке египетского жилища было много разнообразной плетеной утвари (корзины, короба, циновки). Встречаются также металлические зеркала.

2. Интерьер Месопотамии. На протяжении 3-х тысяч лет в Месопотамии господствовали различные народы: шумеры, аккадцы, вавилоняне, ассирийцы. Значительное влияние на характер месопотамской архитектуры оказали специфические природные условия Двуречья: жаркий сухой климат, обуславливающий необходимость защиты от перегрева (особенно в южных районах) в сочетании с предохранением от влаги в условиях частых наводнений. Стены же возводились обычно из кирпича солнечной сушки или обожженного кирпича (иногда в сочетании того и другого). На севере (в Ассирии) наряду с кирпичом-сырцом использовался также и камень. В наносной почве равнин Месопотамии строители не пытались закладывать фундамент, а воздвигали искусственные платформы из кирпича-сырца, служившего основанием для зданий.

Архитектура Месопотамии впервые в истории начала широко использовать своды и купола для перекрытия интерьеров. Сводом перекрывалось замкнутое прямоугольное помещение, рядом с которым могли находиться подобные же замкнутые помещения, механически суммируемые в систему без сложных пространственных связей. Большой массе кирпича в сводчатых конструкциях противопоставлялись толстые стены (до 3-х м толщиной), которые гасили распор сводов.

Для городов Шумеро-Аккадского периода характерна блокированная застройка кварталов с общими стенами между отдельными домами. В Вавилоне, по свидетельству Геродота, дома достигали четырех этажей. Наиболее распространенным типом жилища был прямоугольный в плане дом с центральным внутренним двором, в который выходили основные комнаты, освещавшиеся через дверные, обычно арочные проемы, занавешиваемые

циновками. Если дом был двухэтажным, то во внутренний двор выходили также галереи второго этажа на деревянных стойках (реконструкция жилого дома в Уре 2000г. до н.э.). Немногочисленные окна, выходящие на улицу, устраивались только во втором этаже или вышележащих этажах. В окна обычно вставлялись решетки из дерева или обожженной глины.

Двор был покрыт кирпичной вымосткой. В середине двора был сток для воды и иногда бассейн. Мощению двора, подверженному воздействию влаги, придавали гораздо большее значение, чем полам в интерьерах, которые часто бывали земляными и покрывались циновками или коврами. Жилые дома имели эксплуатируемые кровли-террасы, зачастую перекрытые навесом на кирпичных столбах. При помощи этого приема интерьеры предохранялись от прямых лучей солнца и перегрева.

Месопотамский храм делится на две части - наземный храм, доступный верующим, и зиккурат - ступенчатую башню, на вершине которой находился маленький храм, место для божества, когда оно спускается на Землю. Собственно храм представлял собой прямоугольное здание, в центре которого было святилище с престолом божества и статуями на низких постаментах. Вокруг святилища располагались помещения для жрецов и кладовые. Планировка интерьеров храмов асимметрична, не имеет жестких канонов и варьируется в отдельных памятниках. В эламский период интерьеры храмов часто окрашивались в ярко красный цвет. Употреблялась также цветная мозаика из керамических "гвоздей" (глиняных конусов с головкой, покрытой цветной эмалью, которые вбивались в стены).

В передней Азии, доминирующее значение получает не храмовое, а дворцовое строительство. В дворцовых постройках использовались в основном те же строительные материалы и конструкции, что и в культовых и жилых зданиях. Наиболее знаменитым, лучше других сохранившимся и изученным сооружением в период ассирийского господства был дворец Саргона II в Дур- Шаррукине (современный Хорсабад).

3. Интерьеры Древней Персии. В середине VI в. до н.э. персидские племена, завоевав почти всю Переднюю Азию, создали самое большое государство Древнего Востока. Находившиеся на более низкой ступени культурного развития, чем покоренные ими народы, персы тем не менее сумели аккумулировать их художественный опыт и создать свою оригинальную архитектуру. Наибольшим своеобразием отличалось официальное дворцовое зодчество, не связанное глубоко с традициями народного искусства. В середине VI в. до н.э. царь Кир, построил для себя дворцовую резиденцию Пасаргады - крепость, расположенную на террасе из известняковых плит. На площадке, обнесенной оградой, стояли два дворца - жилой и предназначенный для приемов. Характер внутреннего пространства этих дворцов в корне отличается от более ранних месопотамских или египетских интерьеров. Это легкие и просторные многоколонные залы (влияние Мидии), окруженные снаружи портиками шестиметровой высоты. В парадном дворце для лучшего освещения интерьеров был использован прием базиликального разреза (центральная часть внутреннего пространства выше боковых). Художественная выразительность интерьеров основывалась в значительной степени на декоративном сочетании черного и белого камня (прием, заимствованный, очевидно у урартов): светлые стволы колонн с черными базами и капителями, белые цоколи стен с черной графикой косяков, сочетание черных и белых полос в мощении пола.

Сходный характер внутреннего пространства имел и так называемый «Зал ста колонн», расположенный на террасе Персеполя к востоку от ападаны. «Зал ста колонн» (10 рядов по 10 колонн в интерьере) служил, очевидно, одной из сокровищниц персидских монархов.

Структура ападаны, «Зала ста колонн» и других дворцовых интерьеров Персеполя (дворцы Дария, Ксеркса, решаемые также в виде многоколонных залов) представляет пример незамкнутой композиционной системы, обладающей возможностью дальнейшего развития (добавляя новые колонны и перекрытия в любую сторону).

Интерьеры многоколонных залов Персеполя украшались цветной керамической облицовкой, рельефами, яркой раскраской по штукатурке, металлическими вставками, тканями. Многие декоративные мотивы были заимствованы из предшествующих культур этого региона (например, крылатый бык с бородатым человеческим лицом, единорог). Декор жилых интерьеров также сохранял ассиро-вавилонские черты, но отличался большей пышностью и роскошью. Мебель перерабатывает основные мотивы более старых месопотамских образцов, отличаясь от последних только деталями (например, завершение ножек в форме кисточки).

4. Интерьеры Индии. Важнейшие археологические исследования проведенные в древнейших поселениях Мохенджо-даро, Хараппа, Лотал свидетельствуют о наличии в Индии развитых городов с сетью водоснабжения, канализации, с правильной застройкой 2-х - 3-х этажными домами. Городские жилые дома чаще всего были сблокированными и имели внутренние дворы. В качестве строительного материала использовался обожженный кирпич (в верхних этажах иногда сырцовый кирпич или каркас с заполнением). Перекрытия обычно были плоскими по деревянным балкам. Использовались также ложные своды и арки (клинчатая арка в Индии вплоть до мусульманского завоевания была неизвестна). Полы в интерьерах мостились кирпичом и застилались циновками. Высокого развития достигла система инженерного благоустройства: водопровод, канализация, мусоропроводы в полостях стен, подпольное отопление в банях и богатых домах.

Жесткая кастовая дифференциация проводилась повсюду вплоть до деления городов на отдельные части с соответствующим населением. Города имели регулярную планировку и застраивались в основном деревянными домами, среди которых выделялись храмы, дворцы, общественные бассейны. Буддийский период оставил много памятников материальной культуры благодаря широкому строительству каменных сооружений, служивших для пропаганды культа. Эти сооружения могут быть сведены к трем видам: ступа (монументальный, обычно полусферический погребальный холм, не имеющий

иногое внутреннего пространства кроме реликвария), чайтья (храм) и вихара (монастырь). Из памятников буддийской архитектуры самым знаменитым является пещерный комплекс в Аджанте - месте паломничества буддистов из разных стран. Здесь в скалах крутого берега реки в период с III в. до н.э. по VII в. н.э. были высечены пять храмов чайтья и двадцать четыре пещерных монастыря вихара, где жили и обучались монахи.

Переход от буддийского к новобрахманскому периоду сопровождался постепенной трансформацией относительно небольших пещерных храмов в громадные наземные культовые комплексы. Переходной формой храма можно считать храм в Эхол (VI в. н.э.), представляющий наземную постройку, интерьер которой точно повторяет план подземной чайтья. Снаружи храм окружен крытой галереей, его венчает башня, покрытая скульптурой, расположенная над тем местом, где внутри находится ступа. Также к переходному периоду можно отнести архитектурно - скульптурный комплекс Калаисы в Элуре (VIII в. н.э.). Этот вытесанный из скалы храм обладает не только внутренним пространством, но и внешним объемом.

Все индуистские храмы можно отнести к двум основным типам: северному башнеобразному и южному, в котором преобладают горизонтальные членения. Первичным в интерьерах становится не взаимосвязь пространств, не линии и границы архитектурных форм, а сама их материальная поверхность, ее пластическая разработка. Новобрахманский храм - это замкнутый в себе мир образов и символов, отражающих мироздание в различных его аспектах. Его фасады и интерьеры сформированы из скульптурных форм - отвлеченных геометрических (обломы цоколей, парапетов, баз колонн), ассоциативно-флоральных (напоминающих диковинные растения) и изобразительных - с многочисленными фигурами божеств, музыкантов, танцовщиц, эротическими сюжетами (рельефами покрывались даже стволы колонн). Все эти скульптурные образы имели культовый смысл и проповедовали идеи индуизма.

5. Интерьеры Китая. Культура Китая одна из древнейших в мире. Еще за 3 тыс. лет до н.э. здесь существовало земледелие, во 2-м тыс. до н.э. возникло первое государство, появилась письменность, значительное развитие получила торговля и ремесло, образовались первые города. Огромное влияние на культуру древнего и средневекового Китая оказали религиозные философские учения конфуцианства и даосизма, возникшие в VI в. до н.э. и особенно буддизм, проникший из Индии в первые века новой эры. Вместе с буддизмом Китай заимствовал ряд композиционных приемов и художественных средств, использовавшихся в индийском зодчестве.

Климатические условия, отличающиеся большим разнообразием на огромной территории Китая (довольно суровый, континентальный климат на севере, жаркий и влажный юг), непосредственно отразились на характере его архитектуры. Северные постройки обычно относительно массивны и замкнуты, а южные - более легкие, ажурные и нарядные.

Строительные материалы, используемые в архитектуре также довольно разнообразны - дерево, глина, различные породы камня, кирпич-сырец, обожженный кирпич различной степени обжига, черепица.

Структура культовых, жилых и дворцовых построек в Китае довольно близка. На протяжении столетий сложились такие устойчивые виды строений, как одноэтажный (обычно трехнефный) павильон – «дянь», имеющий портик со стороны главного фасада, многоэтажное здание с обходными галереями на каждом этаже – «лоу» (или «гэ»), небольшая деревянная беседка на каменном цоколе – «тай», галерея – «лан» и беседка, служившая для украшения сада – «тин». Общим в этих пяти видах построек является сама система их формообразования: в основе каждого вида лежала ячейка каркаса из четырех деревянных столбов и балок перекрытия. При соединении этих ячеек в различные композиционные системы формировались соответствующие типы зданий - дворцы, храмы, беседки, галереи, жилые дома. Стены (в том числе внешние) при такой системе были не несущими. Большой вынос изогнутых кровель (т.н. «летающая кровля») достигался при

помощи выступающих друг над другом подбалок - кронштейнов «доу-гунов», накладываемых подобно капителям на столбы.

Характерной чертой китайской архитектуры различных периодов является полихромия (окрашенные обычно в красный цвет деревянные части, белые каменные цоколи, золотистая, синяя или зеленая черепица).

С распространением буддизма (период Вэй) в Китае возникли такие виды культовых сооружений, как пещерные храмы и пагоды. Создание пещерных храмов связано с влиянием традиций индийских чайтья. Интерьеры высеченных в скалах храмов были квадратными, прямоугольными или овальными (некоторые храмы Юньгана) в плане. Их стены, разделенные на горизонтальные ярусы, имели ниши, в которые ставились статуи. Свод (уступчатый, округлый или островерхий) чаще всего поддерживался одним массивным каменным столбом, форма которого воспроизводила древние деревянные пагоды. Потолок украшался росписью.

Форма пагод также сложилась под исходным влиянием индийских прототипов - ступа и более поздних башнеобразных храмов. Однако назначение китайских пагод (в отличие от Индии и впоследствии Японии) было многофункциональным. Пагоды могли использоваться как хранилища реликвий, религиозных книг, статуй, живописи, как молельни, жилые помещения, мемориальные памятники, а в отдельных случаях в качестве маяков и дозорных башен.

Кроме пагод в комплексы храмов и монастырей входили одно-двухэтажные павильоны, выполненные чаще всего в деревянных каркасных конструкциях с большим выносом кровель за счет использования системы доу-гунов. Эти павильоны предназначались для моления и для экспозиции культовой скульптуры. Их интерьеры обычно членились колоннами на три нефа.

В рядовых средневековых жилищах Китая был распространен прием расположения строений вокруг двора (в этом одно из отличий китайского жилого дома от японского). При несущем деревянном каркасе промежутки между столбами могли заполняться либо кирпичом, либо (и чаще всего)

легкими деревянными перегородками, пропускающими дневной свет. В отличие от строгих прямоугольных решеток японских домов китайские решетки как правило более сложные и ажурные по своему рисунку. На фасадах и особенно контражуром в интерьерах такие решетки воспринимаются как графические панно.

В отделке жилых и парадных помещений часто использовались бумажные обои и шелковые ткани. Особую нарядность и декоративную пышность облику дворцов придавали резные балюстрады и лестницы каменных террас, являвшихся как бы продолжением интерьеров стоявших на них полихромных павильонов. Стены этих павильонов обычно окрашивались в красный цвет, кронштейны расписывались голубой, зеленой, белой краской и золотом. Черепица также была цветной.

Обстановка жилых и дворцовых интерьеров Китая разнообразна. Среди предметов мебели были стулья, кресла, табуреты, кровати, полки различной, часто довольно сложной конфигурации, столы, подставки для ваз, ширмы. Материалом служило дерево местных хвойных и твердых пород, тик, черное и розовое дерево, а также бамбук, изделия из которого имели жесткие прямоугольные формы. Наиболее распространенным видом отделки мебели была лаковая техника: красный, коричневый или черный (чаще всего) фон с золотой отделкой.

6. Интерьеры Японии. Интенсивное заселение Японских островов народами материковой Азии и южных морей началось с 8-го тысячелетия до н.э. В начале 1-го тыс. до н.э. происходит классовое разделение японского общества, появляется земледелие, оживляются связи с соседними континентальными государствами, дальнейшее развитие получают прикладные искусства, особенно керамика. В VII в. до н.э. зарождается японское государство. В основе древнейшей японской религии - синто лежало обожествление всего окружающего мира, населенного невидимыми духами. В самой религии были заложены эстетические понятия, которые стали художественными нормативами и чертами мировосприятия японцев.

Такими важнейшими эстетическими категориями были «саби» (скрытая красота) и «ваби» (сельская простота) - понятия, отождествляющие красоту с естественностью, отсутствием нарочитости.

В середине VI века в Японию из Кореи было занесено буддийское учение, которое быстро распространилось по стране, не вступая в противоречие с древней языческой синтоистской верой. Распространение буддизма в Японии сопровождалось внедрением и развитием новых видов искусств и художественных приемов (живопись, скульптура, архитектурная полихромия и др.).

Одной из самобытных и отличительных черт японской архитектуры является отсутствие резкого различия композиционных приемов и художественных средств, используемых в светском и культовом строительстве. Синтоистские храмы своими истоками восходят к зернохранилищам - «кура», которые наряду с усадьбами племенных вождей были наиболее прочными и монументальными сооружениями в японских селениях.

Древнейшее синтоистское святилище в Исэ (III -V вв. н.э.) дошло до наших дней благодаря обычаю его периодической реконструкции с конца VII века. Святилище представляет два строившихся и функционировавших поочередно тождественных комплекса зданий, расположенных в 6 км друг от друга. Внешний облик зданий лишен специальных декоративных элементов. С проникновением в Японию буддизма (период Асука) в архитектуре начинает использоваться ряд новых конструктивных и декоративных приемов, заимствованных у Китая и Кореи. Возводятся многоколонные и многоярусные сооружения. Сваи уже не врываются в землю, а ставятся на каменное основание. В кровлях появляются изогнутые линии, а их большие выносы достигаются при помощи крепящихся поверх колонн кронштейнов, которые поддерживают балки. В кровельных покрытиях используется черепица. Детали становятся более сложными, деревянные части покрываются краской, а в интерьере используется стенопись. В то же время местные принципы зодчества, оказавшиеся очень жизнестойкими,

переплавили многие новшества на свой национальный лад. Основным строительным материалом продолжает оставаться дерево - деревянный каркас, основанный на сочетании вертикальных и горизонтальных элементов с наклонными стропилами (фермы с затяжками не использовались, так же, как арки, своды и купола).

В основе средневекового светского зодчества Японии лежит тип феодального жилого комплекса, сложившегося в период Хейан. Этот комплекс обычно состоял из главного хозяйского дома («синдэн»), расположенного в центре, симметрично примыкавших к нему галерей, соединявших его с боковыми флигелями и построек для жен, приближенных и слуг, находившихся позади синдэна. Перед домом располагался песчаный двор, переходящий с южной стороны в пейзажный сад.

Павильон синдэн представлял собой однозальное пространство, не имеющее постоянных перегородок и подразделяемое на отдельные зоны для отдыха и различных занятий при помощи ширм и занавесей. Граница между интерьером и внешней средой также не была жестко фиксирована, так как некоторые стены представляли собой подвешенные к потолку решетчатые ставни «ситомидо». Возможность раскрытия внутреннего пространства жилого дома в пространство организованной природы (двор, сад) становится с периода Хейан одной из наиболее ярких и самобытных черт японской архитектуры в целом.

В период Камакура наряду с парадным стилем синдэн, которого продолжали придерживаться в создании дворцовых интерьеров, значительное распространение получил более скромный тип жилища самураев «букэ», образцом которого послужил традиционный сельский дом, дополненный отдельными элементами стиля синдэн. Букэ обычно представлял огороженную забором, поднятую на столбах асимметричную в плане постройку, содержащую несколько комнат с двустворчатыми дверями. Отделка этих комнат, судя по литературным источникам, была

довольно скромной (в соответствии с аскетическим образом жизни самураев).

Заполнение интерьеров мебелью было минимальным. Мебель для сидения также почти полностью отсутствовала (сидели на коленях или на корточках). Стульями и креслами иногда пользовались только феодальные магнаты и высшее духовенство. В этой социальной среде довольно распространенным было складное кресло со скамеечкой для ног в нижней части. Столы обычно были невысокими (20 - 40 см). Кроме прямоугольных рабочих столов, которые могли иметь выдвижные ящики, большое распространение получили маленькие сервировочные столики, которые часто покрывались цветным лаком.

Тема 3 (2 часа). Интерьеры Античного мира (Крито-микенская культура, Древняя Греция, Древний Рим).

1. Эгейский мир

2. Древняя Греция

3. Древний Рим

1. Эгейский мир. Эгейская или Крито-Микенская культура - культура народов, населявших в 4 - 2 тыс. до н.э. Восточное Средиземноморье (материковая Греция, Крит, Кикладские острова и западное побережье Малой Азии).

Наиболее яркие национальные особенности, выделяющие ее из всего Древневосточного зодчества, имеет архитектура Крита. Ее расцвет относится к XVIII - XV вв. до н.э. В этот период большое развитие получили города (по преданиям на Крите было около 100 городов). Критские города не имели крепостных стен и отличались неправильной асимметричной планировкой, причем планы зданий обычно также были асимметричными. Жилые дома строились 2-х - 3-х этажными с плоскими крышами-террасами, на которые можно было выйти из надстройки-мезонина. В качестве строительного материала использовалась каменная кладка на

глине (обычно для нижних этажей), сырцовый и изредка обожженный кирпич (для верхних этажей). Распространенными были также стены с деревянным фахверком и различным его заполнением. В домах не было постоянного очага, а использовались переносные жаровни.

Особой роскошью отличались дворцы и, в первую очередь, самый крупный из них, находившийся в столице Крита - Кноссе. Кносский дворец многократно перестраивался в течение XVII - XV вв. до н.э. Несмотря на постепенное расширение дворца, изменение состава помещений, в его основе лежит целостный архитектурно-художественный образ, проведенный последовательно во всем до деталей.

Кносский дворец был ориентирован по странам света и занимал площадь 100x100 м. Внешний объем дворца не играет главной композиционной роли и не воспринимается целиком, вращаясь в городскую ткань Кносса. Основной акцент перенесен на внутреннее пространство дворца, композиционным ядром которого является большой двор (так же, как и в других дворцах Крита). Композиционная структура дворца характеризуется живописным, проникнутым движением пространством, в котором анфилады отсутствуют, помещения заходят друг за друга, образуя перед глазами посетителя постоянно меняющиеся перспективы. Внутреннее пространство свободно перетекает не только по горизонтали, но и по вертикали, благодаря обилию лестниц, а также за счет смещения уровня некоторых интерьеров на несколько ступеней.

Цветовое решение интерьеров по мере удаления от источников света становится более ярким. Стены обычно облицовывались известковой штукатуркой, которая раскрашивалась и расписывалась. Наиболее любимые цвета - красный и белый. Стволы колонн окрашивались в красный цвет, а капители - в черный.

В Микенах сложился тип монументальной гробницы круглой в плане, перекрытой ложным куполом. Наиболее известной и показательной усыпальницей такого рода была гробница («Сокровищница») Атрея в

Микенах (XIV в. до н.э.). Круглая камера гробницы имела диаметр 14,5 м и была перекрыта ложным куполом высотой 13,2 м. В швы между камнями были вставлены бронзовые розетки, подчеркивающие уменьшение высоты колец каменной кладки кверху и создающие тем самым иллюзию большего размера интерьера, чем в реальности. Над гробницей был насыпан холм, а к входному проему в круглую камеру прорыт открытый сверху коридор – дромос. Входной проем в камеру высотой 5,4 м был фланкирован сужающимися книзу полуколоннами из зеленого мрамора, украшенными металлическим накладным декором. В отличие от неукрепленных критских дворцов, где обычно использовались разнородные материалы и смешанная строительная техника, монументальная архитектура Микен отличается крепостным характером и часто использует каменную, в том числе «Циклопическую» кладку без связующего раствора.

2. Древняя Греция. Греческая культура охватывала обширный регион - Балканский полуостров, Малоазиатское и Черноморское побережье, острова Эгейского моря и «Великую Грецию» (южная Италия и Сицилия).

Прототипом античных храмов Греции был мегарон микенских домов. Модели храмов Гомеровского периода представляли собой небольшие прямоугольные в плане здания с портиком у входной стены, образованным деревянными колоннами и двускатной крышей.

В архаический период складываются основные типы греческих храмов, которые будут использоваться в эпоху классики: храм в антах, простиль, амфипростиль, периптер, диптер, моноптер, фолос. Храм в антах - первоначальный и простейший тип храма почти дословно воспроизводит древний мегарон - (прямоугольное в плане помещение - наос с двухколонным портиком перед ним - пронаосом, зажатым между торцами выступающих продольных стен - антами).

В Древней Греции храм трактовался как жилище бога. Композиционным центром интерьера была огромная культовая статуя. Небольшие целлы были однефными. В крупных периптерах целлы могли

члениться внутренними колоннадами на три нефа. Встречаются, но гораздо реже и двухнефные храмы. В трехнефных храмах боковые нефы часто имели верхний этаж, по которому можно было обойти вокруг статуи. Лестницы на верхние галереи располагались в боковых нефы у входа. Освещались интерьеры целл через дверные проемы. Интерьеры крупных храмов могли освещаться также при помощи гипетральных проемов (отверстий в перекрытии). Существовали храмы, где вся целла была под открытым небом. В этом случае интерьер целлы принимал вид внутреннего дворика. Одно из самых совершенных произведений греческой и мировой архитектуры – Парфенон, который представляет собой вершину развития дорической ордерной системы, отражает этические и эстетические идеалы того времени - «красоту без прихотливости и мудрость без излишеств» (определение Перикла).

К общественным сооружениям Древней Греции относятся булевтерии (залы заседаний Совета старейшин), эkkлeсиастeрии (залы заседаний Народного собрания), стадионы, гимнасии, стои (портики для прогулок), театры, рынки, термы, базилики (крытые залы для торговых сделок и заседаний суда), а также комплексы агор (площади с расположенными на них портиками, общественными и культовыми зданиями). Важнейшее место среди общественных сооружений занимают театры.

Планировка домов была довольно разнообразной, однако в ее основе лежала общая принципиальная схема. Композиционным ядром жилого дома был внутренний дворик, расположенный на южной стороне застраиваемого участка. На северной стороне находились жилые комнаты, перед которыми был портик - пастада. Иногда пастада обрамляла внутренний двор с двух или трех сторон. При блокированной застройке смежные стены не имели светопроемов. Окна в наружных стенах были небольшими и располагались в основном во вторых этажах. Освещение и инсоляцию жилые интерьеры получали либо непосредственно из внутреннего двора, либо через промежуточное связующее звено - пастаду.

Летом пастада служила защитой находящихся за ней помещений от перегрева, в ее тени отдыхали члены семьи, а зимой являлась как бы тепловым тамбуром между двором и жилыми комнатами. В двухэтажных домах перекрытие пастады могло являться полом веранды верхних комнат. Греческий дом подразделялся на парадную часть - андрон, комнату для пиров; жилую половину, в которой важнейшим помещением был ойкос - семейная столовая; хозяйственные службы. Отделка интерьеров была довольно скромной. Стены штукатурились и окрашивались. Наиболее распространенным приемом было разделение стены по горизонтали на три разноцветные части (цвета варьировались, чаще встречается красный в сочетании с белым и желтым, отделенные друг от друга вдавленными в штукатурку полосами). Полы в комнатах обычно выкладывались мозаикой из разноцветной гальки или колотых камушков. Полы на втором этаже обычно выполнялись из досок или из глины по тростниковому настилу, разложенному на перекрытиях. Большое внимание уделялось качеству покрытия внутренних двориков. Обычно они мостились каменными плитами, а в середине двора и по его углам часто ставились жертвенники богам.

3. Древний Рим. История древнеримской архитектуры охватывает двенадцативековой путь развития - от раннерабовладельческих этрусских городов-государств и этрусских художественных традиций в самом Риме, затем рабовладельческой Римской республики, до Римской империи, включавшей значительную часть Европы, Передней Азии и Северной Африки. На последнем этапе римской истории начался переход к новой общественной формации - феодализму, господству христианской религии и соответственно сложению раннехристианской архитектуры.

На протяжении всей своей истории римская архитектура и искусство заимствовали многие черты у культуры покоренных Римом стран и народов. Особенно сильное влияние в этом отношении оказала Греция. Римляне не только перенимали греческие художественные традиции, но также вывозили

из Греции в столицу республики, а затем империи произведения искусства и их создателей. По сути римская архитектура является первым примером творческого использования греческого архитектурного наследия, в первую очередь ордерной системы.

Особенно значительным для развития интерьеров Древнего Рима было изобретение в середине I в. н.э. новой бетонной техники - так называемой конкретной системы. При помощи этой техники стало возможным перекрывать огромные замкнутые внутренние пространства (диаметр купола Пантеона достигает 43 м, пролеты ячеек крестовых сводов базилики Максенция 23 м).

Принципиально новый характер сводчатых интерьеров Древнего Рима и их отличие от ассиро-вавилонских интерьеров, перекрытых сводами, заключается в том, что в Древнем Риме все архитектурные поверхности тектонически подразделяются на несущие стены и сводчатое покрытие при помощи элементов ордерной системы, заимствованной у греков. Наметившаяся еще в конце классической эпохи в Древней Греции тенденция к возрастанию архитектурно-художественного значения замкнутого внутреннего пространства в культовом строительстве нашла свое высшее воплощение в римском Пантеоне или «Храме всех богов», построенном около 125 г. н.э. Интерьер Пантеона отличается пышностью своего архитектурно-скульптурного оформления и полихромией: трехмерная пластика стен, облицованных разноцветными мраморами, цветной геометрический рисунок мраморного пола, белые мраморные антаблемента и капители, бронзовые статуи, штуксовая облицовка кессонов купола. Вместе с тем в целом композиция интерьера храма проста и монументальна, так как в ее основе лежит ясная схема ротонды. Пантеона впоследствии повторялась во многих светских сооружениях, особенно в императорских термах.

Типы общественных зданий Древнего Рима в основном повторяют аналогичные древнегреческие постройки. Однако в объемно-

пространственное, конструктивное и декоративно-художественное решение их интерьера римляне привнесли много новых оригинальных черт. Так театры Древнего Рима унаследовали основные приемы их композиционного построения от греческих театров эллинистического периода. Однако в отличие от последних римляне строили свои театры на совершенно плоском месте.

Каждый римский город имел один или несколько терм. Римские термы продолжают традиции греческих бань, служивших не только для мытья, но также для физических упражнений и культурных развлечений. В республиканский период бани представляли собой небольшие скромно отделанные сводчатые помещения. Постепенно их уровень комфорта повышается, усложняется количество и характер различных функциональных зон. Пространство интерьеров терм отличалось сложным живописным и экспрессивным характером. При движении по нему чередовались различные по размеру и освещенности перекрытые куполами, плоскими потолками, полуциркульными и крестовыми сводами помещения, постоянно менялись точки восприятия, возникали неповторимые ракурсы. Важную роль играла роскошь и блеск полихромной отделки интерьеров. Многочисленные колонны различной высоты выполнялись из разноцветного мрамора, кирпичная оболочка бетонных стен обычно облицовывалась маркетри из пестрых мраморов, своды кассетировались и покрывались мраморовидной штукатуркой, полы представляли собой орнаментальные и фигуративные мозаичные композиции.

Одним из важнейших типов зданий Древнего Рима была также базилика. Базилики, как крытые залы светского назначения (для торговых сделок, судебных заседаний, политических собраний и др.) встречаются уже в Древней Греции.

Городские жилища в Древнем Риме представляли собой одно-двухэтажные особняки, небогатые коттеджи, часто двухэтажные, а также доходные дома (инсулы), высота которых могла достигать семи-девяти

этажей. В зависимости от социального происхождения и уровня доходов население могло иметь собственные дома, либо снимать жилую площадь у домовладельцев или арендаторов. Бедняки обычно ютились в хижинах (табернах), маленьких клетушках «под черепицей» инсул, а совсем неимущие - в подвалах.

Наиболее хорошо сохранились и изучены жилые интерьеры в городах Помпеи и Геркуланум, разрушенных при извержении вулкана Везувий в 79 г. н.э. Жилая застройка Помпеи состояла из старинных атриумных домов, более крупных атриумно-перистильных особняков, построенных во II в. до н.э. а также из небольших домов в три - четыре комнаты без атрия.

Тема 4 (2 часа). Средневековые интерьеры (интерьеры Византии, Западной Европы: романский и готический период).

1. Интерьеры Византии.

2. Романский период в Западной Европе.

3. Готический период в Западной Европе.

1. Интерьеры Византии. Византия, возникшая на территории восточной части Римской империи после ее разделения в 395 году, дольше других областей Европы удерживала сильную централизованную власть в лице императора, опиравшегося на развитый бюрократический управленческий аппарат.

Культовой архитектуре Византии в V -VII вв. присуще многообразие строительных типов. Значительное распространение (преимущественно в Сирии, Палестине, Малой Азии, а также в Западных областях) получили базилики, которые перекрывались либо сводами, либо простыми стропильными крышами. Церковная архитектура заимствовала многие местные строительные традиции предшествующих периодов. Общим и неизменным для различных видов культовых зданий в восточно-византийских областях оставался строительный материал - камень. Выложенные из тесаного камня стены, арки и своды были гораздо более грузными и

массивными, чем такие же конструкции в западных областях империи и особенно в ее столице, где основным материалом был более легкий кирпич - плинфа, укладываемый на раствор.

Архитектура Константинополя эпохи императора Юстиниана I (527-565 гг.) наиболее последовательно развивает тип центрического купольного храма. Отдельные приемы решения плана и конструкции, выработанные еще в Древнем Риме, были синтезированы византийскими зодчими в стройную композиционную иерархическую систему. Главенствующее значение в этой системе принадлежало куполу, опиравшемуся на пилоны, связанные арками. В микрокосме храма купол символизировал небесный свод и поэтому должен был зрительно выглядеть легко, а подкупольное пространство обширным и величественным.

Принцип архитектурного формообразования «изнутри», когда внутреннее пространство определяет наружную форму здания, а масс превращается как бы «в тонкую оболочку, натянутую на пространство» присущ всему византийскому зодчеству особенно последовательно он был проведен в главном и одновременно придворном храме Византийской империи - соборе святой Софии в Константинополе. Храм Софии, построенный в 532 - 537 гг. греческими архитекторами Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, должен был воплотить в своем художественном образе величие имперской власти огромной державы и господствующей христианской церкви. В его создании были синтезированы композиционные приемы, использовавшиеся в выдающихся постройках Древнего Рима и христианской архитектуре. Интерьер Айя -Софии, образуемый комбинацией многочисленных пространственных объемов (полуцилиндров, полусфер, призм и др.), представляет сложный и гармоничный архитектурный организм со своей ясно читаемой композиционной концепцией, соответствующей культовому сценарию храма и идее высшего потустороннего совершенства. В соответствии с этим сценарием купол, олицетворявший небесный свод, должен был

казаться парящим в воздухе, а все архитектурные массы быть максимально дематериализованными (масса наделялась отрицательной ценностью). В своем основании купол прорезан венцом из сорока довольно крупных окон (1,5x4,6 м), узкие промежутки между которыми, воспринимаемые контражуром из-за слепящего света окон, кажутся растворяющимися в воздухе. Сложившейся в крестовокупольных интерьерах выверенной системе соподчиненных пространств (малые боковые ячейки, выделяющийся своими размерами центральный крест и доминирующая над всем вертикаль подкупольного пространства) соответствовали символически осмысленные архитектурные формы храма, отвечающие религиозной идее «вознесение к небу». Купол служил аллегорией небесного свода, четыре несущих его столба трактовались как столпы церкви, алтарная абсида символизировала рай, западная стена - ад. В соответствии с этой символикой (но не изобразительностью в отличие от архитектурных форм древневосточных деспотий) строго по канонической неизменяемой схеме в интерьеры вносилась монументальная живопись.

Светская архитектура Византии почти не сохранилась до наших дней. О ней можно судить по немногочисленным памятникам, дошедшим до нас либо в развалинах, либо в сильно перестроенном виде. Основные же сведения об интерьерах дают литературные источники и изображения в живописи. По древнеримской урбанистической традиции в крупных городах империи сооружались многоэтажные здания, имевшие аркады в нижней части, где помещались лавки и мастерские. Богатые городские особняки, нередко наследовавшие античную планировку, имели по-восточному замкнутый характер. На улицу выходили в основном глухие стены с металлической (железной или бронзовой) дверью. Центром дома служил главный зал (атриум) или дворик. Жилые комнаты располагались на втором этаже. Отопление комнат осуществлялось при помощи кирпичных печей, а влажность регулировалась специальной системой канавок и труб.

2. Романский период в Западной Европе. В 476 г. в Западной части Римского государства была свергнута императорская власть. В конце V века остготы завоевали Италию, разместив свою столицу в Равенне. В Северной Испании образовалось государство вестготов. В последующие века в Западной Европе варварскими племенами был основан ряд раннефеодальных государственных объединений. В VI - VIII вв. в Северной Италии существовало государство лангобардов, на территории современной Франции крупное франкское государство, во главе которого стояли короли из династии Меровингов. Строительными материалами жилой архитектуры Европы в средние века служили камень (преимущественно в южных областях) и дерево (в центральных и северных). В западных районах, особенно в Нормандии и Англии в Меровинговский период были распространены деревянные каркасные дома. Функциональное зонирование в это время даже в феодальном жилище почти не проводилось. Один зал мог служить как кухня, столовая и спальня (причем иногда не только для господ, но и для слуг). Полы принято было застилать соломой, которую вместе с бросаемым на нее мусором периодически убирали и заменяли новой. Для отопления и приготовления пищи использовались открытые очаги в виде каменной площадки, на которую ставилась металлическая подставка (решетка) для дров. Спальные места располагались вдоль стен и представляли собой либо простые дощатые нары, либо кабины, имевшие с трех сторон деревянные стены, а с четвертой - шторы.

Романский период начинается с X в. и заканчивается в середине XII-XIII вв. (в зависимости от той или иной области Западной Европы). Этот период характеризуется установившимся господством феодальных отношений, возросшим значением католической церкви и прогрессом инженерно-строительной техники.

История развития форм и приемов французской средневековой архитектуры в значительной степени представляет собой «последовательную цепь попыток, направленных к двойной цели: 1) перекрыть базилику сводом,

2) согласовать применение свода с требованиями освещения». В делении романской архитектуры на различные школы отражается характер и степень достижения этой цели в тех или иных областях, а также местные архитектурно-художественные традиции и внешние влияния.

Романские церкви представляют собой пример гармоничного соответствия внутреннего пространства и внешнего объема. По фасадам церкви можно дать довольно подробную характеристику ее интерьера.

Вопросы синтеза искусств в культовых интерьерах романского периода всегда решались по принципу подчинения самостоятельных художественно-образных задач живописи и скульптуры композиционным задачам архитектуры в целом (в отличие от предшествовавшей средневековой римской культуры, где настенная живопись могла зрительно трансформировать реальную структуру интерьера). До настоящего времени сохранилось мало росписей интерьеров, однако большинство церквей ее имело в романский период. Фресковой живописью могли покрываться стены, своды, столбы, архивольты арок, полуколонны, капители. Композиционная структура росписей чаще всего соответствовала архитектурным членениям интерьера - относительно законченные композиционные мотивы (обычно на библейские сюжеты) располагались в пределах соответствующих архитектурных раскреповок.

Обычно фон росписей одноцветный (чаще всего охристый), изображения даются плоскостными, имеющими четкий контур с использованием кроме ахроматических тонов различных оттенков коричневого, красной и желтой охры, зеленого и голубого цветов. Для украшения интерьеров церквей могли использоваться также ткани и шпалеры. К романскому периоду относится возникновение в церковных интерьерах цветных витражей. Эти витражи представляли собой полихромную стеклянную мозаику, в которой куски стекла вырезались по соответствующему рисунку шаблона и укреплялись свинцовой оправой. Детали прорисовывались темно-коричневой краской, которая могла иметь разные оттенки в

зависимости от плотности нанесения на стекло. Искусственное освещение культовых интерьеров осуществлялось главным образом при помощи люстр в виде металлических широких обручей с подсвечниками, подвешенных на цепях к сводам.

Забота о безопасности в период постоянных войн и социальной нестабильности обусловила придание крупному феодальному жилищу крепостного характера. В романский период сложился тип башенного жилого дома (во Франции – донжон), который стал композиционным центром средневекового замка. Такие башни имели толстые стены с небольшим количеством проемов в их нижней части. Первый этаж и подвал обычно занимался кладовой, во втором находилась кухня и помещения для прислуги, на третьем этаже жила семья владельца замка, над ним располагался рыцарский зал, а самый верхний уровень с амбразурами и машикулями предназначался для обороны донжона. Подобная схема дифференциации функций по отдельным этажам иногда нарушалась. Междуэтажные перекрытия делались каменными сводчатыми или балочными деревянными. На характер интерьеров в замках значительное воздействие оказывал «полукочевой» образ жизни их владельцев, которая протекала в основном на «людях». На протяжении всего романского периода собственные спальные покои могли иметь только довольно важные особы. Большая часть обстановки перевозилась в обозах за господами во время их переездов по своим имениям. Это предьявляло определенные требования к характеру оборудования интерьеров - в первую очередь удобство хранения и перевозок. Наиболее гибким и мобильным средством оборудования интерьеров были ковры и ткани, которые больше, чем все остальные предметы создавали уют, сохраняли тепло в холодных залах с каменными или побеленными стенами. Расшитые ткани и ковры могли акцентировать место трона, оформлять спальные места и просто развешиваться на стенах. Мебели в интерьерах романского периода было относительно немного: сундуки, столы, лавки, стулья, кресла, табуреты,

кровати, изредка шкафы. Все эти предметы ставились преимущественно вдоль стен. Наиболее распространенным предметом обихода был сундук, который мог ставиться на ножки и иметь форму ларя с двускатной крышкой.

3. Готический период в Западной Европе. В готический период производительные силы феодального общества и различные ремесла получают дальнейшее, более высокое развитие. Средневековое религиозное мышление соседствует с зачатками материализма, реализмом в искусстве и трезвой инженерной логикой. Все это обуславливает рост городов, которые стремятся освободиться от феодальной зависимости. Франция - родина готической архитектуры, которую в средневековье в других европейских странах называли «строительством на французский лад». Первые готические церкви были построены в Иль де Франсе - домене короля.

Изменения в решении планово-пространственной структуры французских церквей в готический период коснулись количества нефов. Пятинефные базилики являются исключением (Нотр-Дам, собор в Бурже). Чаще всего количество нефов не превышает трех, а пятинефная часть допускается в хоре (соборы в Амьене, Реймсе, церковь в Сен-Дени). Вход в церковный интерьер осуществляется непосредственно с улицы (нартекс обычно отсутствует). В трехсотлетнем развитии готической архитектуры определенный путь эволюции прошли все детали конструкции, декора и элементы отделки интерьеров. Опоры в ранней готике обычно имеют вид цилиндрических колонн с капителями, на которые опираются полуколонны, поддерживающие пяты нервюр (количество полуколонн соответствует количеству нервюр). Сечение колонн обычно пропорционально приходящейся на них нагрузке (в том числе количеству нервюр). Поэтому в соборах можно часто видеть чередование различных по толщине колонн. В поздней готике колонки принимают сечение нервюр, а их капители зачастую упраздняются. Таким образом, нервюры начинаются прямо от пола, устремляются вверх, где расходятся, формируя сложный

рисунок свода. Нервюрный свод обладает рядом преимуществ по отношению к романским сводам: уменьшает распор, направляет его в определенные точки и позволяет перекрывать пространства сложной в плане конфигурации. Нервюры в нем являются конструктивным каркасом, на который ложатся несвязанные распалубки. Трифорий, применявшийся еще в романский период в Бургундии, становится неотъемлемой частью больших готических соборов. Чаще всего он решается в виде арочной служебной галереи для прохода по периметру собора. Как элемент сомасштабный человеку, он дает наглядное представление об истинных размерах интерьера. В период пламенеющей готики трифорий исчезает, а оконные витражи заполняют все пространство между несущим каркасом стен.

Стены в интерьерах большинства французских готических соборов ничем не облицовывались. Их каменная кладка была однородной по всей толщине. Полы готических церквей выполнялись из камня или глазурованных плиток. Встречается мощение из разноцветных мраморных плит (чаще сочетание светло-серого и темного мрамора).

Отсутствие яркой полихромии в отделке стен большинства французских готических церквей компенсировалось витражами, составлявшими главный элемент цветового убранства их интерьеров. Свет, проходя сквозь витражи, окрашивался и, падая на каменные стены, заставлял их вспыхивать разноцветными бликами. Основные членения витражей определяются рисунком каменных переплетов.

Готические замки также, как и романские, решаются в виде фортификационных сооружений, используя для этой цели рельеф местности, естественные и искусственные водоемы, крепостные стены, подъемные мосты. Большинство западноевропейских средневековых замков имеет неправильную планировку, отражающую особенности природного ландшафта или урбанистического окружения. Взаимосвязь отдельных интерьеров основывалась на приемах асимметрии и отсутствия

анфилад (оси дверей почти никогда не совпадают). Редкостью являются лестницы с прямыми маршами. Как правило, они - винтовые и выносятся в отдельные башни или эркеры. Из готической конструктивной системы, родившейся в церковном строительстве, гражданская архитектура переняла в основном тип перекрытия в виде нервюрных сводов, а также стилистику форм и архитектурный декор, который стал излюбленным мотивом также в декоративно-прикладном искусстве и мебели.

Строительным материалом замков и дворцов обычно был камень. Перекрытия могли делаться каменными сводчатыми (чаще всего в нижних этажах) и балочными деревянными. Дворцовые и жилые интерьеры отапливались каминами, причем в больших залах могло быть несколько каминов, которые представляли собой монументальные сооружения с высокой топкой (обычно топка подвязывалась по высоте к дверному проему) и огромным колпаком, пластически разработанным всевозможными архитектурно-скульптурными мотивами (колонки, арки, статуи в нишах и на консолях, орнаментальный рельеф, геральдика).

Тема 5 (2 часа). Интерьеры Возрождения (Ренессанса).

1. Ренессанс в Италии.

2. Ренессанс во Франции.

3. Ренессанс в Голландии и Англии.

4. Ренессанс в Германии и Испании.

1. Ренессанс в Италии. Новое художественное мировоззрение. В начале XV в. в Италии (в Тоскане), где наследие античности никогда полностью не исчезало, возникает новое явление в искусстве - ренессанс, в более узком смысле слова - возрождение античного искусства. В XV в. ренессанс постепенно распространяется по всей Италии. Для него характерно наличие местных различий, поэтому во Франции он иной, чем в Венеции или в Риме. Еще в большей степени местные отличительные черты проявляются в XVI в., когда ренессанс распространяется по всей Европе.

Архитектура занимает ведущее место в ренессансном художественном творчестве. В этот период возводятся сооружения, масштабной мерой которых становится человек. Существенно изменяется характер монументальной архитектуры, и в отличие от вертикализма пространств, соответствовавшего мировоззрению средневековья, новые формы развиваются в ширину. Архитектура характеризуется простотой и спокойствием объемов, форм и ритма.

Ренессансные постройки вызывают ощущение статичности за счет наложения друг на друга горизонтальных этажей. Из античной архитектуры ренессанс перенимает ордерную систему. Колонна, пилон, пилястра, архитрав, архивольт и свод являются основными элементами, которые ренессанс свободно использует, создавая их различные комбинации. Используются различные ордера, которые чаще всего выстраиваются в ряд в соответствии с так называемой классической соподчиненностью - от самого тяжелого дорического в нижней части к наиболее субтильному коринфскому наверху. Стена опять приобретает свое первоначальное тектоническое значение.

Кроме традиционных строительных материалов в период Ренессанса используются и некоторые новые. Традиционный камень в основном в ранний период применяется в виде каменных блоков, обработанных различными способами. Он используется и в конструкциях, и в элементах оформления. Все более важным материалом становятся строительные растворы. Практически Ренессанс - период наступления штукатурки в архитектуре. Раствор используется не только в кладке, но и в виде гладкой штукатурки, сграффито, руста и для создания некоторых других архитектурных элементов. Кирпич по-прежнему остается привычным материалом, конструктивным и декоративным. Ренессанс характерен чередованием материалов и цвета, широко используются цветные материалы: терракота, майолика и глазурованный кирпич. Изделиям из этих материалов легко придать различную форму, что позволяло создавать различные

элементы и детали архитектурного оформления сериями. В XVI в. чаще, чем настенная живопись, в убранстве интерьеров используются лепные украшения, вначале белые, а впоследствии тонированные и золотые. В значительном количестве применяется железо, особенно в качестве конструктивных деталей, обеспечивающих жесткость с помощью тяг и затяжек. К наиболее типичным для ренессанса сводам относятся: цилиндрический с люнетами, сомкнутый, лотковидный, «зеркальный». Для коридоров и арочных галерей применялся крестовый свод без ребер. Ренессансный архитектурный стиль, подобно древнеримскому, эклектичен и по своему характеру декоративен, хотя явного разрыва между декорацией и конструктивной основой еще не произошло.

Начальный период Ренессанса в Италии, здесь длительное время оставались живы античные традиции. Идеальным по композиционной и функциональной организации считается центрическое пространство, развивающееся от простого квадрата через многоугольный, круглый и крестообразный планы к сложным пространственным образованиям типа собора св. Петра в Риме. Куб и шар, которые представляли в античности композиционную вершину, снова «открыты» ренессансом. В начале всего пути развития находится имеющая квадратный план ризница церкви Сан Лоренцо (1420-1429), созданная Ф. Брунеллески. Купол с двадцатью ребрами переходит через круглое основание барабана с помощью парусов в квадрат плана.

В развитии ренессансной архитектуры первоочередной задачей является строительство дворцов для старой и новой торговой аристократии. Городские дворцы вначале имели вид крепостей, так как выполняли и оборонительные функции. Их общим признаком была простота композиции, мощный руст стен, последовательное разделение этажей карнизами. По существу, можно говорить о едином блоке, имеющем горизонтальное членение. Верхняя часть завершалась особенно сильным карнизом, иногда значительно выступающим (палаццо Питти во Флоренции, 1458 г.; палаццо Строцци, 1489 г.; палаццо

Гонди, 1490 г.). К раннему периоду относится и палаццо Кводани во Флоренции, последний из ренессансных дворцов, несущий следы готики.

Период позднего итальянского Ренессанса заложил основы для совершенно нового направления в искусстве - стиля барокко в обоих его проявлениях - как динамическом (Микеланджело), так и классическом (Виньола).

Марьеризм. Мастерское владение техникой, совершенство форм, тонкое выполнение деталей и рафинированность характерны для этого периода. Название происходит от слова «манера», первоначально обозначающего стиль формально совершенный, но холодный.

Италия оставалась раздробленной, и формы ренессансной мебели имели ярко выраженные местные черты. В основном выделялись четыре центра мебельного производства: Тоскана (Флоренция); Венеция; Ломбардия; Рим и Неаполь.

2. Ренессанс во Франции. В течение XVI в. ренессанс быстро распространяется во Франции, где становится, однако, придворным стилем. В ранний период здесь кроме значительных замков на Луаре (Блуа, Шамбор), строятся и дома аристократов, которые по примеру королевских оформляются в новом стиле, возводятся общественные здания, а крепости перестраиваются в замки. Замок в плане был, как правило, прямоугольным с центральным двором, с башнями по углам и часто с выносными лестницами в виде башен. Дома горожан в основном сохраняют готический характер. Для французского ренессанса характерно использование очень высоких крыш, живописных мотивов чердачных окон, высоких труб и винтовых лестниц, решенных в виде отдельно стоящих башен.

В первой половине XVI в., в период расцвета ренессанса, Париж становится художественным центром Франции. Здесь изучаются работы теоретиков, архитекторы из своих поездок в Италию приносят новые идеи. Общая архитектурная концепция отличается регулярностью, уравновешенностью и умеренностью в пропорциях и украшениях. Замки

сооружаются на основе строго осевой композиции, всегда с парадным двором. Развитие архитектуры замков достигает своей вершины в XVII в.

Особенно значительным является сооружение нового королевского дворца, Лувра, архитектором П. Леско (1515-1578), работа которого заложила основу национальной французской архитектуры «ренессансного классицизма», который просуществовал с конца XVI в. до первой четверти XVIII в. Во Франции стиль Возрождения можно разделить, придерживаясь периодизации «по королям», на четыре этапа: переходный стиль (Людовик XII, 1498-1515); ранний ренессанс (Франциск I, 1515-1547); зрелый ренессанс (Генрих II, 1547-1559); поздний ренессанс (Генрих IV, 1589-1610).

В переходном стиле тон задают готические формы, а новый стиль затрагивает лишь орнамент, который сосуществует с готикой без всякой органической связи. Из приемов декорирования преобладает богатая резьба. Другие техники появятся позднее. Интарсия начнет осваиваться лишь в последней трети XVI в.

В жилом интерьере важное место отводится кровати. В этот период в кругах аристократии был обычай принимать гостей, лежа в кровати, поэтому она должна была быть парадной и представительной. Она решается как архитектурное сооружение, оформляется колоннами, балдахином, головным щитом резной работы. Опорные части - столов решались в виде колонок, балясин и аркад.

3. Ренессанс в Голландии и Англии. В Нидерландах в конце XVI в. складывается своеобразный стиль, влияние которого в некоторых моментах чувствуется во всей Европе. Здесь часто используется комбинация кирпича и камня. При этом в камне выполняются различные архитектурные детали сложной формы. Сочетание лицевой кладки стены с каменными элементами архитектурного оформления придает зданиям живописный характер.

В Голландии ренессансная мебель ориентируется на итальянскую школу. Мебельные формы умеренные по декору, сравнительно просты и удобны. Наиболее распространенные элементы оформления - члененные

филенки, профилированные карнизы, арки, балясины, каннелированные пилястры, медальоны, ажурная резьба. Позднее появляется интарсия, а с ней и новые мотивы украшения: цветы в вазе, птицы, бабочки и т.д. Важнейшие виды мебели - кровати с балдахинами, большие шкафы с дверцами, обрамленными рамками, буфеты, солидные столы с толстыми столешницами и точеными в форме балясины ножками, стулья и кресла. Встречаются также сундуки, поставцы.

В Англии готика господствовала очень долго, до первой половины XVI столетия. Позднее ренессанс проявляется только в декоре, при этом общая схема сооружения остается готической. Так строились и поместья аристократов, и общежития английских университетов (Тринити Колледж в Кембридже). Классическая ренессансная форма появляется здесь только в начале XVII в. В Англии мебельное искусство длительное время развивалось в основном под влиянием голландского и французского. Вначале самыми совершенными творениями столярного искусства были деревянные панели, которыми обшивались стены покоев феодалов, а мебель была еще громоздкой. Наибольшее распространение имели столы с точеными ножками, кресла с высокой спинкой, сундуки, кабинеты. Следующий период Возрождения охватывает почти весь XVII в. Конструкции облегчаются. Изготавливаются шкафы, из употребления не вышли сундуки. Столы, стулья, кресла почти во всех случаях имеют точеные ножки. Изготавливается стол с раздвижными ножками и опускающимися полукрышками - прототип современного стола - книги. Известен стол-кресло, у которого откидная столешница в вертикальном положении выполняет функцию спинки.

4. Ренессанс в Германии и Испании. В южные области Германии ренессанс проникает из Италии (Нюрнберг, Аугсбург), в среднюю и западную части Германии - из Франции и Нидерландов (Кельн). В новом ренессансном стиле в XVI в. здесь строятся ратуши, жилые дома, торговые сооружения.

В Германии Возрождение делится на два этапа: ранний (до середины XVI в.) и поздний (до 70-х гг. XVII в.). Распространению нового стиля содействовали рисунки образцовых предметов мебели так называемых малых мастеров, среди которых наиболее известным был Петер Флетнер.

Немецкая мебель более живописная и не связана так с античной, как итальянская. Процесс вытеснения готических форм шел медленно. Вначале складывался переходный стиль. Новое давало себя знать сначала в декоре, а затем в конструкции. Массивные формы оказались живучими: готическая, конструкция покрывалась ренессансным декором. В декорировании изделий применялась техника деревянного набора. Мотивы украшения - лист аканта, венки, медальоны, рог изобилия, гротеск, волюты, картуш, дельфины, гербы.

В Испании в результате объединения элементов мавританской, готической и ренессансной архитектур возникает своеобразный стиль - «стиль платереско», отличающийся богатством декора (кафедральный собор в Саламанке). Итальянское влияние чувствуется в построенном во второй половине XVI в. Эскориале, сооружении, являвшемся одновременно дворцом короля Филиппа II, монастырем и гробницей короля. Это огромная постройка с 16 внутренними дворами.

Тема 6 (2 часа). Интерьеры XVII - VIII века.

1. Стиль барокко.

2. Стиль Регентства.

2. Стиль Рококо.

1. Стиль барокко. В XVI в. в странах Западной Европы происходило разложение феодализма и зарождение капитализма. Дальнейшее развитие культуры и науки тормозила церковь. Все это вызвало обострение классовой борьбы. В Западной Европе началась Реформация, которая вылилась в широкое движение буржуазии и народных масс против феодализма и его главной идеологической опоры - католической церкви. Ренессанс был стилем

раннекапиталистических городов - республик. Для восхваления монархии, аристократии и церкви потребовалось искусство нового стиля, которое одновременно явилось бы и пропагандой идей Контрреформации - движения в XVI-XVII вв. во главе с папством, направленного против Реформации. Таким новым стилем стал барокко.

Стиль барокко был связан с дворянско-церковной культурой зрелого абсолютизма. Он господствовал примерно полтора столетия, с конца XVI в. до середины XVIII в. Стиль барокко (от итал. Вагоссо - букв, странный, причудливый) зародился в Италии в конце XVI в. и был естественным продолжением Ренессанса. Из Италии он распространялся на север, в первую очередь в те страны, где укрепляли свои позиции монархии и католическая церковь. Барокко - это искусство ансамблевых решений, которое наиболее полно выразилось в архитектуре. Впервые архитектурные формы нового стиля появились в произведениях итальянских мастеров позднего Возрождения. Поставленные на службу крупной феодальной знати богатые, пышные итальянские интерьеры не имели себе равных. Наибольшего расцвета итальянское барокко достигло в первой половине XVII в. Распространению этого стиля способствовали и рисунки предметов мебели, созданные видными архитекторами и художниками Дзуккаро, Каррачи, Бернини, Барамини, П. да Картона. Формы мебели, сложившиеся в Риме около 1650 года, оказали влияние на формирование барокко во Франции.

Основные элементы барокко восходят к античности. Его отличает повышенная динамичность композиции, контрасты масштабов, материалов и фактур, цветовые эффекты, беспокойный ритм кривых линий, напряженность, динамичность образов, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств. Пышные формы находят широкое применение в архитектуре и интерьере храмов и монастырей, поэтому новый стиль пришелся по вкусу иезуитам и барокко иногда называют «стилем иезуитов». Церковь стремится

воздействовать на верующих средствами светского искусства -богатством формы и материала, цветом, музыкой, пафосом красноречия.

Интерьеру барокко присущи яркие краски, обилие позолоты, богатая игра света и тени. Сложное внутреннее пространство храма зрительно увеличивалось живописными плафонами. Обилие изогнутых карнизов, ниш, выступов, сложные очертания стен усиливали впечатление напряженности. Типично барочной формой была витая колонна. Позднеренессансный мотив многократно изломленного карниза пользовался особой популярностью. Он применялся и в мебели. Роскошные дворцы и виллы включаются в грандиозные парковые ансамбли. Принцип регулярности распространяется и на природные объекты. Деревья и кусты подстригаются до правильных геометрических фигур. Барокко служит средством самовосхваления, поэтому неизбежно тяготение ко всему чрезмерному, к нагромождению форм.

Интерьеры дворцов соблюдают нормы ордерной архитектуры, но детали динамичные и дробные. Стены часто затягивают дорогими тканями, которые меняют в зависимости от поры года, а потолки покрывают росписями, создающими впечатление небесных просторов с плавающими облаками и порхающими амурами. Весь такой праздничный декор перетекает из зала в зал, прославляя власть и богатство.

Начиная с XVII в. в Италии, остававшейся раздробленной, происходит экономический и политический упадок. Пройдет немного времени, и тон в искусстве начнет задавать более развитая Франция. Происходит становление бюргерского барочного искусства мебели и в странах Северной Европы. В протестантских областях Англии и Германии с устойчивыми традициями позднеренессансной культуры барокко с трудом пробивало себе дорогу и тяготело к строгим формам. Стиль барокко меняет характер геометрических форм. Вместо прежних кругов и полукругов используются сложные динамические спирали и овалы, линии изламываются и искривляются, плоские поверхности заменяются выпуклостями и вогнутостями.

Введение сложных форм в мебели усложняет технологию ее изготовления. Массивная древесина не гнется до малых радиусов. Остается сложная технология склеивания малых кусочков. На стыках неизбежны неровности и шероховатости, которые приходится шлифовать, изделия покрывают лаком и полируют. Прочно входят в практику облицовывание и техника набора. Для облицовывания цилиндрических поверхностей применяли шаблоны и крупные листы шпона. Техника облицовывания сферических поверхностей была сложной. Использовать крупные листы шпона не удавалось, так как их гнутье в двух плоскостях было невозможным. Неразрешимой была и задача изготовления сложных шаблонов. В итоге оставалась техника ручного мозаичного набора из кусочков небольших размеров. При наклеивании набора на основу прессование осуществлялось мешочками с горячим песком.

В мебели для сидения прямолинейные формы заменяются криволинейными. Изгибаются и ножки. Обивку изделий выполняют дорогими тканями, чаще гобеленом. Появляются гарнитуры - комплекты гармонирующих друг с другом предметов обстановки, предназначенные для меблировки одного помещения или функциональной зоны.

2. Стиль Регентства. Переход от величественного стиля барокко к вычурному рококо во Франции произошел не сразу. Промежуточным явлением, переходным этапом здесь был стиль регентства. Хронологические рамки совпадают со временем регентства при малолетнем короле Людовике XV Филиппа Орлеанского.

Смена стиля в прикладном искусстве происходит, как правило, плавно, и стиль регентства тому подтверждение. Большая часть изделий этого периода может быть отнесена как к стилю, из рамок которого они вышли (барокко), так и к новому, зарождающемуся (рококо). Близкие явления прослеживаются в мебельном искусстве и ряда других стран, особенно Англии в период правления Георга I.

Многочисленные и длительные войны Людовика XIV, затянувшиеся в последний период его более чем 70-летнего правления на четверть века (за Испанское наследство, 1701-1714 гг., и др.), большие расходы королевского двора и высокие налоги привели к сильному истощению экономики и многочисленным народным восстаниям. Решение задач, подобных строительству Версаля, стало невозможным. Стиль великого века уходит в прошлое. Жизнь французской аристократии замыкается в кругу интимных настроений. Утонченность и интимность передаются в интерьер, мебель и всю обстановку. Появляется рабочая комната, и секретер заменяется письменным столом или бюро. Светская жизнь протекает теперь в салонах, которые обставляются сообразно менее регламентированному и принужденному образу жизни. Интерьеры парадны, но уступают великолепию интерьеров барокко. Стулья и кресла расставляются вокруг столиков, где и группируется светское общество. Стены и потолки отделаны замечательно, и на их фоне мебель играет второстепенную роль.

В мебели формы стали грациозными, с динамичной композицией. Стилиевые изменения в первую очередь коснулись декоративного убранства. Излюбленными мотивами стали ленточные переплетения, завитки и гротески. Сказывается влияние «китайщины», появляются такие мотивы, как китайская пагода, стилизованный лист пальмы, веер, зонтик и др. Раковина принимает затейливые формы, предвещая грядущий стиль рококо. Начинают применяться экзотические породы дерева, бронзовые накладки.

Формы и декорировка изделий отличаются необузданной фантазией. Ножки обильно украшаются декором на мотивы стилизованных листьев, масок, женских головок. Сложные формы получают проножки. Вместо шкафа излюбленным предметом становится комод. Среди мебели для сидения основную функцию выполняет кресло. Новыми элементами декора обогащается диван, входит в моду шезлонг, что означает «длинный стул». Ножки в изделиях изгибаются, прямые линии сменяются округлыми.

Вершиной стиля становится декоративное убранство обшитых деревом стен и поверхностей шкафов. Черное дерево постепенно вытесняется орехом, розовым деревом, появляются изделия из махагони (красного дерева). Элементы орнамента - лист аканта, волюты, ленточное переплетение и др. - приобретают по сравнению с барочными большую легкость и воздушность. В соответствии со вкусами времени украшает свой дом и загородную виллу каждый дворянин. Мебельное искусство перестает быть уделом только двора и знатной аристократии.

Стиль регентства присущ и мебельному искусству Германии 10-20-х гг. XVII в. Причем мебель дворцов и особняков аристократии откровенно подражает французским образцам, а бюргерская воспринимает стиль регентства в сильно переработанном виде.

Мебельщики Англии также отреагировали на стиль регентства. Его особенности прослеживаются в форме и декоре комодов, кабинетов, столов, стульев и других предметов. Совершенствуется плавно изогнутая ножка, заканчивающаяся внизу копытцем, а позднее - орлиными когтями, сжимающими шар. Начиная с 20-х гг. XVII в. основным материалом для мебели становится красное дерево. В это время широко распространилось увлечение китайщиной.

2. Стиль Рококо. В 30-х гг. XVIII в. длительная эпоха барокко находит свое полное завершение искусством стиля рококо (франц. rococo, от rocaille - декоративный мотив в виде раковины). Во Франции этот этап совпадает с периодом правления короля Людовика XV, поэтому здесь рококо называют и стилем по имени этого короля.

При Людовике XV Франция получает толчок к экономическому развитию, и в аристократических кругах усиливается тяга к роскошной жизни. Она отразилась и на особенностях рококо - стиля двора и аристократии. Грядущий кризис абсолютизма увел аристократию из жизни в мир фантазии, театрализованной игры, пасторальных сюжетов и эротических ситуаций. Своеобразным лозунгом аристократии стала крылатая фраза

фаворитки Людовика XV маркизы де Помпадур: «После нас хоть потоп». В отличие от масштабности барокко архитектура рококо создает постройки интимного, камерного характера. Интерьер отличают уют, изнеженность и изящество. Так же изящны и декоративны скульптура, живопись, весь быт аристократии. С утра основным занятием мужчин была охота и другие развлечения, женщин - приготовление платья к вечернему приему. Правило гласило: в одном и том же платье женщине нельзя появляться дважды. Мужчина, согласно обычаю, носил шляпу, но не на голове, а на шнурке за поясом. Она требовалась для совершения реверанса при встрече знакомой дамы. Все хотели быть молодыми и красивыми. XVIII век - самый галантный, век пудры, духов, любовных грез и мечтаний.

Наиболее ярко стиль рококо проявился в оформлении интерьеров. Утонченная светская жизнь не оставила без внимания все мелочи жилища. Изящная мебель, нарядные украшения, зеркала, позолота, вьющиеся по стенам и потолкам лепные узоры, откровенно декоративные карнизы, колонны и пилястры деформируют пространственную структуру интерьера. Беззаботная, маскарадная жизнь светских салонов протекает в новых типах жилых помещений - будуарах и интимных кабинетах. Тон задают великосветские женщины, вокруг которых сосредоточивается общество.

Рококо отрицает монументальность и неподвижность, создает иллюзию бесконечного движения. Этот стиль отрицает прямую линию, симметрию и кривую линию правильных очертаний. Искривляются не только бруски, но и плоскости. Кудрявые завитки орнамента льются сплошным потоком, обвиваются вокруг комодов, кресел, диванов, зеркал и прочих предметов, не считаясь с логикой конструкции.

Оформление салонов и будуаров становится главной задачей прикладного искусства. Мебели, по сравнению с эпохой барокко, становится больше. Преобладают пастельные тона, наиболее частые цветовые сочетания - белое с голубым, зеленым или розовым, обязательно золочение. Используются самые дорогие материалы: экзотические породы дерева,

шелк, гобелен, мрамор, бронза, золото, а также обои для оклейки стен жилых помещений (эта новинка была завезена из Китая).

Главный элемент интерьера - невысокий красиво отделанный камин. На его мраморную плиту ставили часы, канделябры, предметы украшения. На верхнем участке стены в красивой раме размещалось зеркало. Зеркала развешивали и на других участках стен. Нередко их располагали напротив окон, с двух сторон камина, который помещался у глухой стены. Это давало возможность одновременно любоваться пылающим камином и зимним пейзажем. Декор стен и потолков соответствовал декору и форме мебели, расцветкам драпировочных и обивочных тканей. Именно в эпоху рококо зарождается представление об интерьере как о целостном пространстве, едином в стилевом отношении.

В Германии рококо сильно расцвело в интерьерах роскошных дворцов удельных князей, хотя они отделялись не так утонченно и женственно, как французские. Художественная мебель испытывала сильное влияние парижской школы. Стиль рококо в прикладном искусстве Германии начинает формироваться в 1730-х гг., а полной зрелости достигает в середине века. На юге страны быстрому распространению стиля способствовали проекты мебели и других предметов интерьера, выполнявшиеся Габерманом, Кювиле и Мейлем. Другой центр рококо сложился при дворе прусского короля Фридриха II. Здесь ведущий мастер, Гоппенхаупт предложил много орнаментальных элементов рококо, позаимствованных из природы. Проекты И. Румпа оказали влияние на формирование бюргерской мебели. Виднейшими мебельщиками, поставлявшими изделия для потсдамских дворцов, были М. Камбли и Шпиндлер.

Среди актуальных предметов обстановки были секретеры, комоды и письменные столы. Поверхности секретеров и комодов сильно изогнутые. Углы срезались под 45°, а для придания изделию большей выразительности вводились активно изогнутые карнизы. Резьбе по дереву отводится скромное место. Из бронзы выполняют в основном детали лицевой

фурнитуры, но ее используют также и для элементов декора. В мебели для сидения формы также активно насыщены декором.

В Австрии сложилась своеобразная разновидность рококо, особенно при венском дворе в период правления императрицы Марии Терезии (1740-1780), поэтому стиль здесь носит название «стиль Марии Терезии». В целом мебель развивается в русле бюргерского направления. Изделия облицовываются, в декоре преобладают различные виды инкрустации, резьбе отводится небольшая роль. Мебель освобождается от влияния архитектуры, она в полной мере отвечает своему назначению, хотя формы еще перегружены элементами различных исторических стилей. К числу интересных венских форм рококо относится двухдверный платяной шкаф с богато профилированным карнизом и срезанными под 45° углами. Аналогично решались и многочисленные варианты комодов. Широко варьировалась форма буфета - так называемого табернакулум (дарохранительница). Мебель для сидения и лежания отличалась полнотой стиля и присутствием украшений рококо. Но по сравнению с роскошными французскими образцами стулья и кресла намного скромнее. Формы этой мебели оказались устойчивыми и продолжали долгую жизнь в крестьянском быту.

В Англии мебель стиля рококо связана с именем выдающегося мастера - краснодеревщика Томаса Чиппендейла (1718-1779), который создал новый стиль, отличающийся большой комфортабельностью. Чиппендейл был резчиком по дереву, увлекся мебельным делом и скоро стал ведущим мебельщиком эпохи. Он прославился и как мастер-практик, и как автор многочисленных проектов. Своей популярностью Чиппендейл обязан главным образом изданному в 1754 г. руководству для столяров, в котором он дал ряд рисунков мебели. Первые образцы своей мебели Чиппендейл делает еще в стиле королевы Анны, а затем начинает бороться за уменьшение массивности отдельных частей и за улучшение пропорций в «сторону легкости и изящества. Среди изделий, вышедших из мастерской Чиппендейла, особое место занимают предметы мебели для сидения с

бесконечно варьируемыми формами спинок. Высокая спинка опускается, ваза становится прорезной. В формах ранних образцов (середина 1730-х гг.) используются традиционные плавно изогнутые ножки типа кабриоль. Влияние французского рококо впервые проявляется в резных ажурных спинках. Кресло в современном понимании получает почти полную степень завершенности к середине XVIII в. Сиденья имеют трапециевидную форму, ножки прямые или слегка изогнутые и украшены резьбой. В спинки вставляются силуэты высокой вазы или скрипки, трельяжи, орнаменты, раковины. Изготавливаются крылатые кресла и близкие по формам французскому рококо.

Тема 7 (2 часа). Европейские интерьеры XIX века. Эkleктика и историзм.

1. Классицизм.

2. Стиль Директории и Консульства

3. Ампи́р.

4. Историзм.

5. Эkleктика.

1. Классицизм. Перемены в архитектуре, которые произошли в конце XVIII и в течение XIX столетия, связаны с глубокими изменениями в развитии общества, с переходом от феодализма к капитализму. Промышленная революция оказала огромное воздействие на способ расселения людей и на окружающую природу, привела к изменениям в архитектуре и изобразительном искусстве.

Тенденции развития, идеи и художественные интересы архитектуры XIX в. имели свои корни в уходящем барокко. Когда во второй половине XVIII в. барокко потеряло свою динамичность, его формы и тектоника уступили самому крупному стилю XIX столетия - классицизму. Однако развитие новой архитектуры шло не только в этом направлении. Почти одновременно с классицизмом, который внешне перенял формы

античности, но имел уже иное внутреннее содержание, родился и романтизм, который оживил стилистические проявления средневековой архитектуры, но был глубоко проникнут новым конструктивным духом. Несмотря на то что и классицизм, и романтизм исходили из прошлого и вначале развивались параллельно, они были противоположны по философской сущности. Речь шла о двух полюсах архитектурного мышления и концепций. На стороне классицизма стоял рациональный, объективный, почти научный метод мышления, ставивший разум на первое место среди человеческих способностей, в романтизме преобладали эмоции, внутренние переживания и стремление к простой и естественной жизни, откуда проистекала жажда тесного общения с природой, что стало одной из наиболее характерных черт этого направления.

Концепция классицизма заключалась в использовании в архитектуре античных систем формообразования, которые, однако, наполнялись новым содержанием. Эстетика простых античных форм и строгий ордер ставились в противовес случайности, нестрогости архитектурных и художественных проявлений мировоззрения отживающей аристократии.

В авангарде развития архитектуры классицизма стояла прежде всего Франция периода Наполеона. Затем протестантские Германия и Англия, а также находящаяся под влиянием европейских течений Россия. Рим стал одним из главных теоретических центров классицизма.

Характер архитектуры в большинстве случаев остался зависимым от тектоники несущей стены и свода, который стал более плоским. Важным пластическим элементом становится портик, в то время как стены снаружи и изнутри членятся мелкими пилястрами и карнизами. В композиции целого и деталей, объемов и планов преобладает симметрия. Цветовое решение характеризуется светлыми пастельными тонами. Белый цвет, как правило, служит для выявления архитектурных элементов, являющихся символом активной тектоники. Интерьер становится более светлым, сдержанным, мебель

простой и легкой, при этом проектировщики использовали египетские, греческие или римские мотивы.

Классицизм был ведущим стилем прежде всего во Франции, где господствовал во всем художественном творчестве. Французский конвент даже провозгласил классицизм стилем французской буржуазной революции. Мировоззрение классицизма проявляется уже в архитектуре восточного крыла Лувра (1667- 1678), спроектированного К. Перро, одержавшим верх над проектом в стиле барокко, выполненным итальянцем Бернини. Подобным примером может служить и дворец Малый Трианон в Версальском парке.

Идеи классицизма творчески развивали, сохраняя при этом стилевую чистоту, Ш. Персье и П. Ф. Фонтэн, которые, будучи архитекторами императорского двора, наиболее стали видными представителями нового стиля. Они участвовали в перестройке Лувра, спроектировали арку Победы на площади Карусель (1806 г.) и многочисленные парадные интерьеры. Им удалось добиться единства решений целых улиц. Типичным примером таких решений стала улица Риволи в Париже.

В интерьере в ранний период классицизм еще не представлял собой смены форм. Мебели этого периода присуща изысканность форм рококо. Классицизм - искусство симметрии и статики, мебели ножки выпрямляются, вздутые поверхности исчезают, линии декора повторяют очертания поверхности предмета. Плоскость становится четко выраженной. Диваны, кресла и стулья также эволюционируют в сторону спокойных решений. Ножки выпрямляются и превращаются в тонкую, суживающуюся книзу колонку, покрытую каннелюрами. Локотники также выпрямляются, на их концах появляются волюты с акантовым листом. Становятся строгими формы сиденья и спинки. Появляется стул с овальной спинкой, украшенный симметрично спадающей на обе стороны гирляндой или завитком. Желание подчеркнуть конструкцию ведет к приему, когда на углах рамы сиденья, к которому крепятся ножки, линии орнамента прерываются, и угол оформляется неболь-

шим кубом со вписанными с двух лицевых сторон резными розетками. Куб, как правило, является началом ножки. Стулья, кресла и диваны делаются из резного дерева, но они золотятся все реже. Окраска производится в светлые тона: белый, голубой, нежно-серый. В обивках преобладают светлые шелковые ткани с мелкими цветочками и гирляндами.

Разнообразна корпусная мебель. Выпускаются шкафы и шкафчики, шифоньеры, различных форм, столы и столики прямоугольной, круглой и овальной формы. Широко входит в употребление письменный стол с цилиндрической крышкой, под которой скрывается множество ящиков. Делаются и открытые столы, украшенные полочками и балюстрадами. В это время стали изготавливать туалетные столы с зеркалом, вращающимся на горизонтальной оси, а также зеркала на двух стойках, устанавливаемые на полу (так называемые - псише).

В конце XVIII в. к классицизму склоняется также и архитектура Англии, хотя ее развитие в этот период в одинаковой мере находилось и под влиянием романтизма. Близость к классицизму проявляется уже в барочном кафедральном соборе св. Павла в Лондоне (1675-1710), проект которого вместе с планом перестройки части Лондона является работой выдающегося английского архитектора К. Рена. Классицизм в чистом виде в английской архитектуре представляет здание Королевского художественного общества Р. Адама и Национальный банк в Лондоне (1788) Д. Соуна. Классицизм достигает своего расцвета в стильных и комфортабельных интерьерах работы Чиппендейла, Адама и Шератона. Они повлияли на организацию жилой среды в Европе на длительный период. Тесная связь мебельщиков с архитекторами способствовала проникновению классического понимания пропорций и особенностей декоративных элементов еще во второй четверти XVIII в.

В Германии распространению классицизма способствовали исследования античной архитектуры. Прежде всего это археологические открытия и теоретические работы И. И. Винкельманна под названием:

«Размышления о подражании греческим произведениям» и «История искусства древности» (1764), которые по своему значению далеко вышли за пределы Германии. Центрами классицизма в период правления прусских королей Фридриха Вильгельма I и II были Берлин и Мюнхен. С самого начала классицизм в Германии имел двойственный характер. С одной стороны, как и в других странах, он был стилем архитектурных монументов, однозначно подчиненных античным канонам, с другой - проявлял стремление к гармоничному решению связи между назначением и формой. Первое направление - произведение раннего немецкого классицизма - Бранденбургские ворота в Берлине (1789, автор К. Г. Лангханс), простая по формам архитектура Д. Жилли и Г. Гентце - авторов проекта Старого монетного двора в Берлине (1798-1800). Развитие немецкого классицизма и влияние берлинской Строительной академии сохраняются в течение длительного периода.

Немецкий и австрийский классицизм получил название «стиль цопф». В Австрии и Венгрии цопф пришел на смену стилю Марии Терезии. Он расцвел в годы правления Иосифа II (1780-1790), поэтому в Вене его так и именуют - стилем Иосифа II. Венская мебель выполняется очень качественно, в ее отделке и декоре просматривается эlegantность французских образцов. Поверхности изделий члениятся рамками и украшаются тонкочеканной бронзой, в основном в виде лицевой фурнитуры.

2. Стиль Директории и Консульства. Во Франции феодально-абсолютистскую систему ликвидировала Великая французская революция 1789-1794 гг. Конвент сменился Директорией (из пяти директоров), которая выражала интересы крупной буржуазии. Режим Директории в результате переворота сменился диктатурой в виде Консульства. Номинально власть принадлежала, избранным на десять лет трем консулам, а фактически - первому консулу Наполеону Бонапарту, который сосредоточил в своих руках всю полноту власти и 18 мая 1804 г. был провозглашен императором.

Классицизм оставался господствующим стилем во французском искусстве времен революции, но к периоду Директории приобрел новые черты и получил название «стиль Директории». В мебели появляются более строгие формы, а остовы изделий, в стиле Людовика XVI получают античные элементы в виде древнеримских щитов, шлемов, копий и др. После египетского похода Наполеона к прежним наборам античных форм и орнаментов добавляются новые, заимствованные из искусства фараонов. Развитие этого направления продолжается в яри Консульстве.

В формах стиля Директории много элементов классического стиля и уже появляются первые признаки зарождающегося ампира. Определение мебели, характерной только для стиля Директории, связано с большими трудностями. Если дата изготовления изделия приходится на самую середину периода Директории, это не означает, что оно будет относиться к «чистому» стилю Директории. Стиль Директории был результатом последовательного развития классицизма. Он формировался благодаря деятельности таких архитекторов и мастеров, как Ш. Персье, П. Фонтен, Л. Давид, Д. Пиранези, братья Жакоб и др. Часть мебельных мастеров тяготели к прежним, более мягким формам, другие - к новому строгому стилю. Важнейшие особенности послереволюционной мебели стиля Директории - простые прямолинейные формы и прямые линии, гладкие поверхности, плавные изгибы, гармоничность пропорций и спокойное равновесие частей, ограниченный набор элементов декора, сужающиеся книзу прямые ножки, реже - слегка изогнутые рубленые и точеные, гладкие неканнелированные колонны, различные элементы обрамления и заполнения спинок в форме ромбов и многоугольников, античные и древнеегипетские орнаментальные мотивы.

3. Амбир. После революции мебельное искусство берет здесь курс на прямое подражание античным формам. Идеалом современников революции стало римское и греческое искусство. Эти взгляды распространились и на интерьер жилища, который также стали оборудовать на греко-римский лад. Такое направление зародилось в эпоху Директории, развивалось при Консульстве

и достигло наибольшего расцвета в период между коронацией Наполеона (1804) и 1813 г. Этот новый стиль получил название ампир (от франц. empire - империя).

Основоположником и законодателем ампира можно считать художника Жака Луи Давида (1748-1825). Этот живописец создал и новые формы мебели, которые оказали большое влияние на развитие мебельного искусства. Выразителями нового стиля явились парижские архитекторы Шарль Персье (1754-1838) и Пьер Фонтен (1762-1853). По их проектам оформлялись интерьеры для первого консула, затем императора. Спальня Наполеона становится подобием палатки римского полководца.

В 1801 г. Персье и Фонтен издают собрание проектов мебели и интерьеров, которое способствовало распространению нового стиля (в 1812 г. его издание было повторено). Стиль ампир, едва возникнув, быстро нашел подражателей и стал международным. При этом строгая его регламентация, в отличие от других стилей, практически исключала возможность создания национальных школ.

Искусство становится масштабным и монументальным. На смену изысканной грациозности интерьеров предыдущей эпохи приходит холодная торжественность, покой, упорядоченность, строгая симметрия. Дворцы бывшей аристократии Персье и Фонтен оформляют в соответствии со вкусами новых владельцев. Созданные по их проектам интерьер и мебель дворца мадам Рекамье привлекли внимание Наполеона. Он поручал этим архитекторам отделку своей загородной резиденции в Мальмезоне. Став затем придворными архитекторами, они возглавили «переоформление интерьеров королевских дворцов. В осуществлении мебельных идей главными помощниками Персье и Фонтена были знаменитые мебельщики Жорж Жакоб (1739-1814) и его сын Жакоб - Демальтер (1770-1841). Мебель их мастерских поставлялась во многие страны Европы, а также и в Петербург. Мебель высокого уровня делали и другие французские мастера.

В мебели стиль ампир отличается от классицизма тем, что он переносит на изделия античные формы в виде прямого, заимствования. Особенно заимствуются римские архитектурные формы - колонны, пилястры, карнизы, фризy, консоли, которые используются для членения фасадов шкафов и комодов. Ампир дал новые типы шкафов, в частности горку, узкий сервант и узкую витрину, круглый сервировочный стол, большой круглый стол, маленький круглый на одной ножке (гефидон), туалетные столы и массивные тумбочки цилиндрической формы, которые симметрично ставились по обеим сторонам кровати. Эти предметы украшались бронзовыми фигурами. В моде был и камин, имитировавший форму античных надгробий. Во многих вариантах делались письменные столы. Комоды стали вытесняться низкими двухдверными шкафами, покрытыми сверху мраморными досками. При установке таких шкафов под большими настенными зеркалами они выполняли функцию консолей.

В эпоху ампира сложилось и направление мебели, основанное на широком использовании бронзовой пластики. В предметах этого типа функцию опор и локотников выполняли отлитые из бронзы фигуры животных, а поверхности еще украшались накладным орнаментом. На позднем этапе ампира мебель перенасыщается бронзовым декором. Полностью из бронзы, а также из серебра и стекла делаются даже целые предметы, правда, небольшие, декоративного характера.

4. Историзм. После 1830 г. Складывается новое направление которое получило название неорококо. Оно зародилось во Франции, где его называли «стиль Луи-Филиппа». В Англии ему соответствует «ранний стиль королевы Виктории». Мода на неорококо проникла в дворцовые интерьеры и в убранство буржуазных жилищ. Она продержалась до 1860 г. и пользовалась наибольшей популярностью в Вене. Венские мастера-мебельщики создавали хорошую мебель в стиле ампир - бидермейер, а потом и в стиле неорококо, который стал не столько стилем, сколько модой. В этом направлении отразилось желание богатеющей буржуазии обставить свое жилище более

помпезной мебелью. Романтическое стилевое направление, напоминавшее уютное рококо времен Марии Терезии, в Вене было легко понято и быстро освоено. Первой на него отреагировала женская мода. Развитию венской мебели способствовали промышленные выставки. Первая была организована в 1835, вторая - в 1839, третья - в 1845 г. Последняя явилась смотром всех отраслей прикладного искусства и промышленности и прошла под знаком неорококо. Мебель демонстрировалась как дорогих сложных форм, так и практичная простая. Производство ее было еще традиционно ручным. Зарождающееся машинное по качеству продукции и близко не могло быть сравнимо с ручным трудом. Большим успехом пользовалась венская мебель на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г.

В оформлении интерьеров неорококо важнейшую роль играли ткани, преимущественно ярких расцветок. Из-за обилия драпировок (а на дверях и окнах - тяжелых и темных) в комнатах царил полумрак. Предпочтение отдавали шелковым обоям. Были и бумажные, имитировавшие шелковые и другие ткани. Мягкие диваны, декоративные подушки, индийские покрывала и ковры являлись непременными предметами убранства. Люстры делались из стекла или золоченого дерева, полы настилались в виде красивых наборных паркетов. В различных бытовых предметах были воскрешены изощренные формы рококо.

Корпусная мебель в отличие от истинного рококо в основном сохранила прямолинейные формы. Влияние моды дало себя знать лишь в декоре. Возрастает интерес к предметам небольших размеров - однодверным шкафам и буфетам. Для демонстрации фарфора и серебра производятся серванты, представляющие собой широкий комод с надстроенными на нем открытыми полками. Вместо секретеров появляются письменные столы. Гнутая линия решительно внедряется в мебель для сидения. Здесь уже нет стройности изделий, тех благородных пропорций и гармонии частей, которые были характерны для оригинального рококо. Сиденья у изделий часто опущены, а спинки приподняты.

Во Франции главным покровителем нового модного направления был император Наполеон III (племянник Наполеона I). Оно получило название «стиль Второй империи», или «второй ампир». Хронологические рамки этого стиля - 1852- 1870 гг., т.е. время его господства совпадает с периодом правления Наполеона III. В этот период стремятся быстрее забыть мир форм барокко-рококо, напоминая о правлении династии Бурбонов, и воскресить помпезное искусство Первой империи.

Интерьеры «второго ампира» при их искусственном благородстве загромождены хрупкой и малоудобной позолоченной мебелью, стульями на тонких ножках, тяжелыми драпировками, бронзовыми вазами и часами с искусственно созданной патиной, картинами в пышных рамах, люстрами из дерева, отделанного под бронзу, цветастыми шелками, скульптурами и проч. Правда, формы этих изделий более мягки, чем чопорные формы ампира начала века.

Франко-прусская война (1870-1871), успешно проходившая для Пруссии, взбудорила национальные чувства немцев. В поисках воодушевляющих примеров они обратились к героическому прошлому, к рыцарским временам. Результатом романтического увлечения прошлым явились очередные «новые стили» неоготика и неоренессанс.

5. Эkleктика. Подражание прошлым стилям сводилось к механическому соединению в одном изделии разнородных стилевых элементов или к произвольному выбору стилевых форм предыдущей эпохи для оформления художественного произведения более поздней эпохи, имеющего качественно иной смысл и назначение. Такое явление получило название эkleктики (от греч. eklektikys - выбирающий). Так как формальные элементы эkleктики заимствовались из исторических стилей, то наряду с данным понятием существует и термин «историзм». Одновременно с неоренессансом в архитектуре второй половины XIX в. развивалась тенденция широкого использования форм различных стилей прошлого, начиная с романского и кончая стилем барокко. Возникший таким образом эkleктизм кроме всего

прочего выполнял основное требование общества конца XIX в., заключающееся в стремлении к максимальной, даже показной парадности общественных зданий, в которых над классическими строительными материалами и способами решения интерьеров начинают преобладать их имитации, богатые лепные украшения и другие декоративные формы. Постройки, такого рода, только иногда достигавшие высокого художественного уровня, стали характерны для целых архитектурных комплексов и новых жилых кварталов, которые с необычайной быстротой возникали в конце XIX в. во всех крупных городах Европы.

Псевдоисторизм, овладевший массовой архитектурой, означал ее общий упадок, выражавшийся в стилевой беспринципности. Иной смысл он получил в работах творческих архитекторов, к которым можно отнести Шарля Гарнье - автора Оперы в Париже, здания казино в стиле необарокко (1863) и театра (1879) в Монте-Карло, украшенных декоративной лепниной, скульптурами и живописными панно. Сходный облик имеет казино в Констанце (1904 - 1909). Подобный характер носило и творчество Б. Охманна, который реставрировал ряд барочных построек и опубликовал о них большое теоретическое исследование. Он - автор необарочного дворца в Праге и реконструкции зала варьете в Карлине (1898), архитектура которых по своему художественному проявлению уже близка сецессии. Эkleктизм начал господствовать и в архитектуре всемирных выставок в конце XIX в. (парижский дворец Трокадеро, 1878). Другими примерами может быть здание сейма в Риге (1894, автор П. Валло), собор в Берлине (1905, автор И. Рашдорф), деятельность венских архитекторов Ф. Фелнера и Г. Гелмера, которые запроектировали около 50 театральных зданий, построенных в Вене, Праге, Брно, Братиславе, Берлине, Гамбурге и других городах. Романской архитектурой инспирирована аркада Рыбацкой башни в Будапеште (1904, автор Ф. Шулек). В Италии архитектура конца XIX в. находила образцы для подражания во всех исторических стилях. В Англии преобладали готические и ренессансные формы, которые оказали влияние на облик здания

Скотланд Ярда (Р. Н. Шоу), в то время как архитектура Нидерландов осталась тесно связана с поздними проявлениями неоренессанса. В странах восточной Европы, где барокко, а позднее неоренессанс не получили широкого распространения, часто использовались декоративные формы древнерусской и византийской архитектуры. Характерным для этого периода является храм -памятник Александра Невского в Софии (1905, автор А. Н. Померанцев). Исторический музей (В. Шервуд) и здание Думы (1899, автор М. Н. Чичагов) в Москве напоминают скорее средневековые образцы.

Свободное использование исторических форм, которые при этом не связывались с общими тектоническими принципами соответствующего исторического стиля, было первым проявлением усиливающегося стремления освободиться от стилевых схем XIX в. и в этом смысле неизбежным переходным периодом к новой художественной концепции архитектуры.

Художника-эклектика интересует внешняя форма изделия, его декоративное убранство, но не конструкция, сущность и стиль которой в большой мере определяются ее содержанием, материалом, характером построения, пропорциями частей и целого, тектоникой, пластикой, отделкой поверхностей и т.д., а не только внешними деталями декора.

В период эклектики последовательность смены форм жилого интерьера и мебели не совпадает с последовательностью чередования ведущих архитектурных (они же и мебельные) стилей. Между 1840 и 1860 гг. была популярна, особенно в Англии и Германии, неоготика. Между 1860 и 1880 гг. тон в мебели задавал неоренессансный стиль. Венская мебель отличалась обилием резьбы, бахромы, кистей другого декора.

Первый протест против фальшивой культуры жилища, беспринципного подражания старым стилям и засилья низкокачественной фабричной продукции раздался в Англии. Сначала - в виде теоретических исследований, а затем и в форме практических действий. Теоретиком нового искусства стал писатель Джон Рескин (1819-1900). Его романтический

протест против буржуазной реальности сочетался с призывом к возрождению «творческого» средневекового ремесла.

Уильям Моррис (1834-1896), художник, писатель и теоретик искусства, с 1860-х гг. выступил с критикой буржуазной действительности, видя в искусстве средство ее преобразования. В 1861 г. вместе с группой художников он основал предприятие, в мастерских которого вручную изготавливали обои, ковры, мебель, изделия из тканей, живопись по стеклу (после смерти Морриса предприятие обанкротилось). Лозунгом Морриса и его соратников были красота и удобство, реставрация культуры ремесленного труда, чистота стиля, возвращение жилому интерьеру подлинной красоты. Реализацию этих принципов Моррис видит в средневековых формах и ручном труде.

Тема 8 (2 часа). Интерьеры XX в. Модерн и ретроспективные направления.

1. Модерн. Основные положения.

- 1) Новое искусство (арт нуво)**
- 2) Стиль молодых (югендстиль)**
- 3) Сецессия**
- 4) Персональный модерн**

2. Мебель Тонета

1. Модерн. Основные положения. Возникновение стиля модерн в архитектуре и прикладном искусстве связано с основанием общества «Искусства и Ремесла» (1883), влияние которого распространилось на европейский континент. Это общество возникло из движения того же названия, боровшегося за возрождение художественных ремесел, и выступало против снижения художественного уровня продукции вследствие перехода к промышленному производству. Непосредственными его предшественниками были художественный и социальный критик Д. Рескин и поэт и художник-прикладник У. Моррис, которые призывали возвратиться к ручному труду, а также вместе с другими художниками и архитекторами

по-новому определяли функциональные и формообразующие принципы архитектуры. Они выдвигали принцип целесообразности формы и художественной выразительности естественных материалов.

Перемены в социально-экономической структуре общества породили новые потребности, поставившие перед художниками задачу по освоению таких приемов и средств декоративного оформления предметов, которые лучше соответствовали бы актуальным целям и материалам. Справиться с этой задачей можно было лишь при решительном освобождении от груза традиций. В условиях растущего темпа деловой жизни снова усиливается стремление к удобству, разумному комфорту. Для квартир в доходных домах требовалась легкая, «мобильная» меблировка. Целесообразность, удобство, учет и использование возможностей новой техники, машинного труда - таковы общие принципы, стоящие на повестке дня. Новый стиль явно тяготел к декоративному, тем не менее, он обещал быть важным фактором омоложения мебельного искусства. Первым и самым важным проявлением этого стиля был решительный отказ от старых стилевых форм.

В этом же духе развивалось и прикладное искусство, для которого типичным стало использование мотивов растительного орнамента и в котором на первый план художественных интересов также вышла целесообразность. Главными представителями этого направления в прикладном искусстве были У. Моррис, А. Макмурдо. Движение «Искусства и Ремесла» достигло своей вершины в архитектуре и прикладном искусстве работами Ч. Макинтоша, проповедовавшего в английской архитектуре новую конструктивную эстетику, чем приблизился к модерну XX в. Наиболее известными его работами являются здание чайной Кенстон (1907 - 1911) и Художественно-промышленной школы в Глазго (1897 - 1899).

Одним из достижений модерна было то, что художники, проектировавшие мебель, наблюдали за осуществлением своих замыслов непосредственно в мастерских. Услугами проектировщиков пользовались даже при меблировке квартир в доходных домах. Это открывало

возможность для осуществления идеи гарнитура, комплекта мебели в широких масштабах. Близость художника-проектировщика к производству благоприятно сказывалась на работе мастерских.

Теоретики модерна отстаивали концепцию, согласно которой архитектура здания, интерьер и вся обстановка помещений должны были составлять единый художественный ансамбль, осуществленный по проектам одного архитектора или художника. Орнамент модерна выступает в органическом единстве с формами, разумеется, в той мере, в какой понятие «органический» вообще приложимо к этому стилю.

Обращаясь в отдельных случаях к национальным декоративным мотивам, модерн отдавал хотя и не большую, но все-таки вполне ощутимую дань художественным традициям. Взяв на вооружение лозунг «Назад к природе», модерн создал сложную систему линейного орнамента, в основу которого были положены мотивы сильно стилизованных цветов и растений. Но в целом роль декора незначительна; предметы мебели скромно украшены интарсией, металлическими накладками; резьба по дереву встречается лишь в редких случаях. Источниками, питавшими причудливый мир форм модерна, были, с одной стороны, фигурно-орнаментальные мотивы открытой в те годы крито-микенской культуры, с другой - архитектура, прикладное искусство и неповторимая по тонкости графика Японии. Это последнее и самое глубокое влияние дальневосточного искусства на европейское.

Интерьер стиля модерн строится на полном неприятии прежних архитектурных принципов оформления внутреннего пространства. Стены помещений покрываются не образующими, казалось бы, никакой закономерности причудливыми, асимметричными формами, капризно извивающимися линиями. Потолки декорируются, как правило, плоскорельефной гипсовой пластикой, стены становятся более красочными, занавеси - более светлыми. Печать кажущегося произвола лежит и на формах мебели, окон, дверей. Стилизованный растительный орнамент

модерна доминирует в декоративном убранстве стульев и кресел, шкафов, витрин, остекленных гнутым стеклом, стеклянных абажуров, напоминающих формой чашечку цветка.

В мебели модерна параллельно развиваются две линии: декоративная (капризные формы и контуры) и конструктивная (прямолинейность, ясное построение), причем последняя более характерна для немецких и английских изделий. Предметы, тяготеющие к конструктивной ясности линий и форм, более просты, элемент декора сведен в них к минимуму.

1) Новое искусство (арт нуво). Новые тенденции в искусстве, возникшие в некоторых странах Западной Европы, получили название «Новое искусство». Наиболее широко они распространились во Франции, Бельгии и Голландии. Для этого нового направления было характерно использование новых материалов и придание им совершенно новых форм. Богатая декоративность создавалась повторением натуралистических или стилизованных растительных мотивов, выполненных в металле, стекле и керамических материалах. Наиболее ярким примером этого нового источника вдохновения стали типовые решения входов первых станций парижского метро (1895-1900, автор Г. Гимард). Центром этого движения во Франции был Нанси, а главными его представителями художник-прикладник Э. Галле, архитекторы Э. Андре и Э. Валлен - создатели интерьеров, решенных в натуралистических растительных формах. К видным архитекторам этого направления относится бельгиец В. Орта. Спроектированный им жилой дом на ул. Тюренн, а особенно Народный дом в Брюсселе (1897) с полностью остекленным металлическим каркасом, с пластичным фасадом и архитектурно подчеркнутой металлической конструкцией ферм в интерьерах являются наиболее значительными произведениями архитектуры того времени.

К основателям нового направления в архитектуре Бельгии относятся также архитекторы П. Анкар и Анри Ван де Вельде. Архитектурные работы последнего выделялись своей художественной выразительностью, опираясь на которую он быстро пришел к основным формальным особенностям

наступающего модерна. А. Ван де Вельде - по профессии художник, начал свою архитектурную деятельность с проекта собственного дома в Брюсселе (1894), имевшего простую кубическую форму. На идее найти точный смысл и точную форму самых простых вещей основано большинство его проектов и реализаций предметов прикладного искусства, созданных в период 1900-1906 гг. Он проектирует почти все, что окружает человека,- от интерьеров до украшений. Во всех его работах чувствуется пристрастие к лепке насыщенной богатой формы, к закруглению ее элементов и к плавным кривым.

В голландской архитектуре первые шаги от историзма к модерну сделал Г. П. Берлаге. Уже в архитектуре амстердамской биржи (1898-1903) он предвосхитил наступление нового этапа в голландском художественном творчестве. Здание биржи внешним видом еще напоминает массивную романскую архитектуру, но имеет более простые формы. Строго решенный интерьер с открытыми металлическими конструкциями и стеклянной крышей зала делают здание новаторским для своего времени. То же можно сказать и об идеях Г. П. Берлаге, содержащихся в его книге «Основы и развитие архитектуры» (1908).

Новые тенденции в архитектуре предвосхитил в конце XIX в. испанский архитектор А. Гауди. Хотя период его деятельности по времени совпадал с существованием движения «Новое искусство», его произведения имеют очень своеобразный характер и, несмотря на очевидную связь с испанской готикой и барокко, являются в своем существе оригинальными. Его работы сосредоточены преимущественно в Барселоне, где он осуществил ряд построек. Наиболее значительным его сооружением является кафедральный собор Саграда Фамилия, строительство которого осталось незавершенным. К нему снова вернулись в 60-х годах, используя первоначальный проект А. Гауди. В своем творчестве он ориентировался на идеи Виолле-ле-Дюка, на конструктивную рациональность и на логику растительных форм. Под натуралистически украшенной формой скрывается

логичное конструктивное ядро и новые конструктивные представления, возможность реализации которых автор проверял на макетах. Своеобразными являются жилые дома, построенные по его проектам, особенно доходный дом Мила (1905 - 910), имеющий причудливую пластичную форму. Барочная лепка формы и создание богатого декоративного убранства сопровождалось, серьезной проработкой планировки, хотя в ней почти полностью отсутствовали прямые углы.

2) Стиль молодых (югендстиль). Отход от историзма и появление нового искусства в Германии связаны с выступлением мюнхенских художников в 1892 г., объединившихся в последующие годы вокруг литературно-художественного ежемесячника «Молодые» (основанного в 1896г.), от которого произошло и название движения. Представителями этого движения были Г. Ольбрист, О. Экман и А. Эндель, известный своим экспрессивным декором на фасаде ателье Эльвина в Мюнхене (1896) и реконструкцией интерьеров театра в Берлине (1901). Немецкие архитекторы имели в тот период непосредственные контакты с Веной, прежде всего через И. М. Ольбриха, работавшего в Дармштадте, где в период 1900-1908 гг. он создал центр современного искусства с обширным парком, доминантой которого была так называемая Свадебная башня, имевшая совершенно простую форму и выполненная в грубой кладке.

Художественно-декоративные тенденции сохранились в Германии сравнительно короткое время. Под влиянием английских реформистских идей возникло стремление вернуть целесообразность архитектуре и прикладному искусству. Большую роль в этом сыграли объединенные мастерские искусств и ремесел - Веркбунд (1897), основателями которых были мюнхенские художники и архитекторы Р. Реймершмидт, Б. Панкок, а также П. Беренс. Такое же значение имели Дрезденские мастерские художественных ремесел (1898), во главе которых стояли Т. Фишер и К. Шмидт.

3) Сецессия. Центром этого направления в развитии архитектуры в Центральной Европе была Вена в 90-х годах XIX в. Происхождение и название этого движения связаны со стремлением молодых художников порвать с традициями официального искусства предшествующих поколений, что выразилось в организации группы «Сецессион» (Раскол). Для архитектуры в этом стиле стало характерно использование свободно скомпонованного плоского декора растительного или фигурального характера. Художники сецессии считали архитектуру одним из видов искусства. Предметом художественного интереса стала поверхность и деталь, в решении которых произошли наибольшие изменения, в то время как планировка, пространственная и конструктивная концепции зданий вначале оставались по существу без изменений и отвечали традициям позднего неоренессанса. За короткий период, длившийся неполные 10 лет, сецессия захватила архитектуру, прикладное и другие виды искусств, проявив необычайную способность к формообразованию. Центром развития стиля стала Вена. Группу архитекторов возглавлял О. Багнер, профессор венской Академии искусств. Творчество О. Вагнера прошло через период неоренессанса, и он один из первых подвел сецессию к индивидуалистическому модерну. К первым постройкам Вагнера в новом стиле относятся станции городской железной дороги и метро в Вене (1894-1907), например Карлсплатц. Чувство современной формы и рациональности общей концепции он проявил при решении здания почтово-сберегательной кассы в Вене, полностью остекленный зал которой, имевший металлическую конструкцию, а также надстройка на крыше в виде аттика стали прообразом конструктивизма в архитектуре. Очень высокий уровень отличает архитектуру собора в Штейнхофе (1906) и лечебницы в Вене (1913).

Из школы Вагнера вышли художники, которые распространили новую моду по всей Центральной Европе. К ним относится Й. Ольбрих - автор построенного в Вене выставочного павильона общества «Сецессион» с характерным позолоченным куполом, Й. Гофман, который руководил в Вене

художественными мастерскими и был автором дворца Стокле в Брюсселе (1905-1914), имевшего характерные геометрически тонко выполненные детали. Другой ученик Вагнера - югославский архитектор И. Плечник, в 1909 г. создал монументальные пластично решенные фасады дома Цашерлхаус в Вене и перенес новую моду в Любляну.

Влияние венской сецессии проникло и в северную Италию. Так в этом стиле были построены дворец Кастильони в Милане (1903, автор Г. Соммараги) и главный павильон на выставке декоративного искусства в Турине (1902). В Будапеште сецессия была представлена работами Э. Лехнера - автора здания почтово-сберегательной кассы (1900) и Б. Лайта. Стилль находит отклик в Варшаве и особенно в Кракове в ассоциации польских художников «Штука» и у художников-прикладников (С. Выспанский, Ф. Машинский и Т. Таловский).

4) Персональный модерн. В начале XX в. в рамках отдельных реформистских направлений на основе возможностей новых строительных материалов и конструкций начали возникать архитектурные формы, характер которых был совершенно отличен от прежних эстетических вкусов.

В этот период опять возник вопрос создания нового стиля в архитектуре, элементы которого старались определить, исходя прежде всего из решения рациональных задач архитектуры. Богатое декоративное убранство перестало рассматриваться как средство эстетического воздействия. Его стали искать в целесообразности формы, в простоте, пропорциях, масштабе и в гармоничном сочетании материалов. Это новое архитектурное течение нашло свое проявление в работах ведущих творческих личностей того времени - О. Вагнера, П. Беренса, Т. Гарнье, А. Лооса, А. Перре, в Америке - Ф. Л. Райта, в Скандинавии - Э. Сааринена и Р. Эстберга, которые несмотря на общую программу архитектурного творчества сумели различным способом проявить свою художественную и идейную индивидуальность. Еще сильнее различия в характере архитектуры следующего поколения, среди которого нужно выделить Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ и В. Гропиуса. Новаторские

произведения этих архитекторов, которые означали рождение совершенно новой архитектуры в первые 15 лет XX в., обычно объединяются под общим названием «Персональный модерн». Его принципы возникли после 1900 г. и к концу второго десятилетия были подхвачены и получили развитие представителями авангардистской архитектуры.

Теоретические основы персонального модерна были заложены венским архитектором О. Вагнером. Полное выполнение требований, связанных с назначением строительного объекта, стало основой его принципов, которые он обобщил в своей книге «Современная архитектура» (1895). Отказ от исторических схем и стремление к максимальному упрощению формы привели некоторых архитекторов в начале XX в. к отрицанию художественных аспектов архитектуры. Начало персонального модерна было связано с изменением самого принципа планировочного решения, для которого впервые было сформулировано понятие функционального плана.

2. Мебель Тонета. В истории мебельного искусства XIX-XX вв. произошло событие, последствия которого не утратили актуальности для современной мебели и мебели будущего. Это - изобретение гнутой мебели М. Тонетом, о котором следует рассказать особо.

Михаэл Тонет (род. в 1796 г. в Германии) запатентовал свое изобретение на гнутую мебель в 1841 г. Переселившись в Вену, он занимался там сначала оборудованием дворца Лихтенштейна, выполнив для него партию частично гнутых стульев в стиле неорококо. Первые целиком гнутые стулья были выполнены в 1850 г. для венского кафе, где ими пользовались 26 лет. В последующие годы Тонет совершенствует и упрощает мебель, главным образом стулья. На Парижской выставке 1885 г. его стулья экспонируются как товары массового производства. Дешевые, они быстро завоевывают европейский рынок. Количество реализованных стульев достигло 40 миллионов. Заказы на них поступали даже из Южной Америки. Большим спросом

пользовались кресла-качалки, производство которых было налажено в 1860 г. В год их выпускали сто тысяч.

Производство гнутой мебели, так называемой венской, достигает огромных размеров. В 1896 г. ее делали 60 фабрик, а древесина поставлялась с лесных буковых угодий площадью 150 тыс. гектаров. Бук лучше всего поддается гнущейся, поэтому для гнутых изделий именно этой древесине отдают предпочтение.

В начале XX в. «бедноватые» формы мебели Тонета не замечаются, а в 20-х гг. они кажутся уже устаревшими. Пытаясь исправить положение, фирма «Тонет» объявила международный конкурс на формы гнутой мебели для сидения. Однако он не дал ожидаемых результатов. От проектов, созданных на стороне и вне связи с производством, многого и не следовало ждать. Правда, ведущие европейские проектировщики (Ф. Крамер, А. Шнек и др.) несколько интересных моделей все же разработали. Тонетовское кресло-качалка было заменено на новое, современное, более лаконичное по рисунку.

В период между мировыми войнами гнутой мебелью занялись и другие предприятия. Их поиски привели к мебели, несколько отличающейся от мебели фирмы «Тонет». Финский архитектор А. Аалто первый предложил использовать гнутоклееные элементы, которые впоследствии получили широкое распространение во всем мире, в том числе и в настоящее время. Гнутоклееные элементы обладают высокой прочностью и низкой материалоемкостью. Технология их производства проще, чем гнутых, а возможности формообразования более разнообразные. По этим причинам гнутоклееные элементы постепенно стали вытеснять гнутые из массивной древесины.

Тема 9 (2 часа). Русский модерн.

1. Направления русского модерна.

2. Северный модерн.

3. Творчество Ф.О. Шехтеля.

4. Абрамцево и Талашкино.

5. Творчество Врубеля.

6. Периодические издания модерна.

1. Направления русского модерна. В рамках русского модерна можно выделить два направления, различавшихся по содержанию и формальным приемам, но имевших общие корни. Во-первых, «неорусский стиль» - отечественный вариант национального романтизма, сторонники которого искали прообразы органичности и своеобразия в зодчестве Новгорода и Пскова. Москва послужила благодатной почвой для распространения «неорусского стиля».

Во-вторых, «северный модерн» - региональное ответвление арт нуво, проявившееся главным образом в Петербурге, столице, лежавшей у финских рубежей. Он развивался под воздействием романтизма Финляндии и Швеции. Развитию тесных творческих контактов способствовало не только территориальное соседство, но и деятельность в России финских архитекторов. Один из основоположников национального романтизма Галлен-Каллела был участником Всероссийской выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде и художественных выставок в Петербурге. Естественные материалы - камень, дерево - сообщали постройкам романтический оттенок, подчеркивали традиционный местный колорит. Стилистика «северного модерна» привлекала своей близостью к природным структурам, способностью создавать живописный и рукотворный ландшафт. Архаический культ камня, растений, животных, любовь к природе, «доведенная до языческого обожания», - все это выплеснулось в архитектуру многих петербургских домов. Под воздействием финской архитектуры была открыта выразительность неровной, шершавой поверхности, облицованной гранитом или горшечным камнем, - разнообразие и пластическое богатство разнообразных фактурных сочетаний естественных и искусственных, традиционных и новых материалов.

2. Северный модерн. Основоположником «северного модерна» считают шведа по национальности архитектора Лидваля. Уже в первом крупном произведении - доме на Каменноостровском проспекте, 36, ставшем программным образцом «северного модерна», Лидваль использует свободную пластику объемов, многообразные формы окон, тонкий подбор отделочных материалов, изображения обитателей северных лесов, однако это не противоречит функциональной целесообразности.

Внутренние дворы, сменившие дворы-колодцы, играли большую роль в композиции доходных домов начала 20 века. Особняки Петербурга более геометричны и графичны по рисунку. Расчет на суровый петербургский климат и скудное северное солнце привел к широкому применению изразца и облицовочного кирпича, выявляющего четкие грани геометрических объемов. Модерн Петербурга носит налет «классичности».

Если в столичном Петербурге одним из самых распространенных типов архитектуры «нового стиля» был доходный дом, то в Москве, по традиции, ведущим остался частный особняк, претерпевший в эпоху модерна серьезную трансформацию. Даже на центральных улицах Москвы существовала возможность свободной компоновки здания на участке, что предопределяло целостность, объемность композиции. Московские особняки эпохи модерна, в особенности те, которые находились в переулках, прилегающих к Арбату, будто специально предназначены являть зрителю своеобразие почерка таких мастеров, как Шехтель, Валькот, Кекушев, Фомин, интенсивно работавших в начале века.

3. Творчество Ф.О. Шехтеля. Федор Осипович Шехтель (1859-1926) начинал как театральным декоратор, оформитель народных празднеств. Следует отметить, что расчет на зрелищность, театрализацию интерьеров отличали произведения эклектики второй половины 19 века. Историзм мышления, стремление к многостильности сказались на первых образцах архитектуры модерна. Прежде всего это было обращение к готике. В эпоху модерна стали ценить в готике не только причудливую архитектурную декорацию, романтичность художественного образа, но и присущую ей внутреннюю

органичность, под которой стали понимая единство архитектурной формы и конструкции.

В одной из своих первых крупных работ - особняке З.Г. Морозовой на Спиридоновке в Москве, построенном в 1893 г. по заказу Саввы Морозова, Шехтель смело трансформирует композиционные и декоративные приемы «готики». Частный особняк на старинной московской улице получает образ таинственного и загадочного волшебного замка из сказок Перро, населенного не реальными людьми, а великанами и другими фантастическими существами. Парадные интерьеры особняка буквально перенаселены ирреальными персонажами - драконами, грифонами, химерами, которые прорастают из архитектурных декоративных форм. Парадная лестница с перилами, перевитыми змеями и дракон» ми, как будто втягивает посетителя из сумрачного холла в аванзал, в глубине которого виднеется витраж-окно, обращенное в сад. Это «готическое» прозрачное окно открывав взгляду таинственный мир природы, особенно романтично воспринимаемый изнутри волшебного замка. Остальные оконные проемы парадных помещений заполнены цветным витражами, создающими в интерьерах вестибюля, холла и лестницы своеобразный микромир, изолированный от реальности толстыми готическими стенами особняка.

Увлечение Шехтеля «неорусским» стилем сказалось в здании Ярославского вон зала в Москве - компактная композиция разновеликих объемов, создающая строго выверенный силуэт, сочетающий в себе огромные щипцовые кровли, подковообразные дуги порталов, высокие балконы-крыльца, маленькие слепые окошки и огромные витражи, орнаментальные изразцовые вставки и стилизованные панно.

Самая известная работа Шехтеля - особняк Рябушинского в Москве, построен в 1900-1902 гг. Уже при первом взгляде на это здание поражает гармоническое сочетание чистоты и геометричности форм с пластичностью масс и изысканностью деталей. Прекрасно учтена возможность обхода и восприятие объема в различных ракурсах. Изысканно прорисованный блеклый, мерцающий фриз со стилизованными ирисами продолжен крупным

пластическим узором оконных рам и балконных решеток. Центр композиции - двухцветное пространство парадной лестницы с ее пластичными мраморными перилами. Их экспрессивное, динамичное решение демонстрирует ту творческую свободу, которая присуща эстетике модерна.

4.Абрамцево и Талашкино. Идеи движения за обновление искусств и ремесел проникают из Англии в другие страны Европы. В России это движение приобрело форму кружков и мастерских, созданных на базе школ грамотности (Абрамцево и Талашкино).

Абрамцевский кружок. Это было артистическое содружество, сложившееся в середине 1870-х вокруг Саввы Ивановича Мамонтова, промышленника, известного мецената, художественно одаренного человека. Кружок поэтому именуется часто мамонтовским. На протяжении четверти века подмосковное имение Мамонтова Абрамцево оказалось крупным очагом русской культуры, местом, куда иногда на целое лето, иногда на более короткий срок приезжали художники - от уже известных до совсем еще молодых - Репин, Polenov, Polenova, Васнецов, Серов, Врубель.

Художественные интересы определяли распорядок дня и всю духовную атмосферу кружка. Здесь много рисовали, усердно занимались живописью, открывая красоту среднерусской природы и обаяние душевно близких людей, ставили домашние спектакли, работали в специально устроенных кустарных мастерских. В духовной атмосфере Абрамцева не только прояснились новые тенденции русского искусства, но и складывался новый тип художника, всячески развивавшего в себе артистический универсализм. Загородные артистические колонии -одна из примечательных черт европейского культурного быта тех лет, в этом смысле Абрамцево не исключение. Можно увидеть в Абрамцеве некое подобие Аржантея - местечка в окрестностях Парижа, где тогда же обосновалась колония французских импрессионистов, чтобы писать деревенскую природу. Некоторое сходство действительно существовало. Но различия были глубже, главное же заключалось в том, что у членов

Абрамцевского кружка основное - поиск национальной почвы искусства. Эта проблема не вдохновляла ни Ренуара, ни Моне.

Художественная жизнь Абрамцева - это история формирования того самого «неорусского стиля», который оказался одной из граней модерна в России. Абрамцевский кружок никогда не имел ни своего устава, ни заранее сформулированной программы. Его творческая деятельность постоянно несла на себе печать «семейного» образа жизни членов содружества. Красота пользы и польза красоты - такими двумя взаимосвязанными понятиями можно было бы условно определить ту «домашнюю» эстетику, которая складывалась в духовной атмосфере усадьбы и которая заметно сказалась впоследствии на творческих идеях и практических замыслах членов сообщества. Следуя своим идеям, члены Абрамцевского кружка организовали две мастерские: столярно-резчицкую и керамическую. Участники мамонтовской колонии не смотрели на изделия народных промыслов как на образцы, подлежащие копированию. Намерения имели более основательный смысл: вернуть декоративно-прикладному искусству его поэтическую сущность и вместе с нею его основную жизненную функцию - украшать повседневный быт.

5.Творчество М. Врубеля. Смещение техник и жанров, поиски синтетичности художественного языка сказались в прикладном и декоративном творчестве Михаила Врубеля. Если вначале художник еще во многом следует приемам, намеченным в творчестве Поленовой, что особенно сказалось в его эскизах деревянной мебели, то впоследствии он все дальше уходит от прямых прообразов народного творчества, соединяя свои живописные искания со стремлением воплотить в декоративном искусстве фантастические образы народного фольклора. Было несколько причин, по которым Врубель взялся за керамику. Одна из них -многогранный талант художника требовал расширения сфер своего бытия. Врубелю не хватало объемно-пластических средств выражения. Его всегда тянуло «обнять» форму, выйти в реальное пространство. Причем он хотел получить не просто объем, а объем, сплавленный с цветом, и не только с цветом - с музыкальным ритмом. Мечта о полном слиянии

осуществлена только в одном материале - пластичном, цветном, музыкальном и вечном - керамике. Вторая причина - материал керамики давал художнику возможность войти в архитектуру. От фресок киевского периода он прямо перешел к керамике (Абрамцево) и начал с монументальных работ - панно, печей, каминов и масок. Художественная ситуация времени побуждала его к всестороннему творчеству, которое простиралось от монументального панно и витража до росписи веера или балалайки. Первой работой Врубеля в керамике принято считать «Голову львицы» - маску для ворот дома Саввы Мамонтова в Москве по Садово-Спасской. Врубель ищет новые цветовые сочетания бело-розового, сине-фиолетового, сиреневого, коричневого, золотистого, предлагает новые рисунки, новые орнаменты, растительные по преимуществу, но включает в образную ткань и фигуры животных, например стилизованных ящериц. Наиболее известна небольшая печь с лежанкой и маской львицы в изголовье, находящаяся в проходной комнате абрамцевского дома. Печь представляет собой ступенчатое архитектурное сооружение, завершающееся характерными для художника выпуклыми арочками.

Со второй половины 90-х гг. Врубель пишет по заказу Мамонтова два огромных панно для Всероссийской Нижегородской выставки 1896 г., которые послужили основой для создания двух керамических панно. Сюжеты были взяты из русского и западного средневековья. Панно «Микула Селянинович и Вольга» посвящено былинной теме народной мощи и богатырства. Панно «Принцесса Греза» - теме рыцарской романтической любви. Майоликовая реплика «Принцессы Грезы» в 1901 г. украсила фронтоны московской гостиницы «Метрополь». Эти работы дают пример двух принципиально разных методов создания монументальной керамики. Обычно керамику используют как фон, составленный из квадратных плиток, по которому пишут кистью как по бумаге.

Декоративные блюда и сосуды Врубеля почти теряют свою ассоциативную связь с обычной посудой, приближаясь по своим качествам к

декоративной скульптуре. Ни одно декоративное блюдо или изразец, сделанные Врубелем, не повторяли друг друга, воспринимались как единственный авторский экземпляр.

Художественный центр Талашкино - известный историко-художественный заповедник на Смоленщине, также тесно связан с развитием русского искусства конца 19 -начала 20 веков. Здесь бывали и работали Репин, Коровин, Врубель, Рерих, Малютин. Талашкино, наравне с Абрамцевым, было самым известным и значительным пунктом дореволюционной России, где ряд русских художников с большим успехом работал над возрождением русского народного искусства. Как раз в этих двух усадьбах были устроены наиболее крупные специальные мастерские для обучения крестьян ремеслам. Талашкино расположено в 18 км от Смоленска. В 19 веке усадьба принадлежала некоему дворянину Шупинскому, затем перешла к его дочери, в замужестве княгине Екатерине Святополк-Четвертинской. В 1893 г. имение приобретают Тенишевы. С этого момента оно преобразуется. Внешне все остается скромно. Тенишевы были богаты, но не стремились к показной роскоши. Комнаты были заполнены акварелями, картинами, скульптурами, майоликой.

Организатором Талашкинского художественного центра стала Мария Клавдиевна Тенишева, тесно сотрудничавшая с Мамонтовым и Дягилевым. Тенишева сознавала, что народное искусство может стать школой для современного прикладного искусства.

Музей «Русская старина» был открыт в 1905 г. в Смоленске. В 1907 г., опасаясь черносотенных погромов, Тенишева увезла коллекцию в Париж. Позже коллекция была передана в дар городу Смоленску. Для сбыта продукции в Москве был организован магазин «Родник», где успешно продавались изделия художественных промыслов.

При всем сходстве масштабов и общих контуров явлений Абрамцево и Талашкино различны прежде всего в силу их оригинальности. В истории русской культуры им выпала одна роль, но играли они ее по-разному. Оба

центра воплощали в себе прогрессивные художественные настроения своей эпохи. Но эпохи эти были разными (Талашкино на 15 лет позднее). С Абрамцево связано программное возрождение национального духа в русском искусстве, символом которого стал Виктор Васнецов. В Абрамцево сложился коллектив единомышленников, куда стремились, чтобы «приобщиться», в Талашкино творческая атмосфера и дух общения были совсем другими, туда устремлялись, чтобы «уйти в себя».

6. Периодические издания модерна. Как и в других странах, развитие модерна в России сопровождалось появлением периодических изданий, поддерживающих новое движение в искусстве и пропагандирующих его идеи в российском обществе. Следует прежде всего назвать два петербургских журнала «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность», начавшие выходить почти одновременно в конце 1898 г. К ним можно добавить московский ежемесячник «Весы», появившийся в 1904 г. В основном ориентированный на проблемы литературного символизма, он сравнительно мало внимания уделял вопросам пространственных искусств, но регулярно воспроизводил на своих страницах живопись и графику модерна. Сразу стоит отметить, что оба названных журнала не отличались той настойчивостью в пропаганде эстетических принципов «нового стиля», которая была свойственна английскому «The Studio» и немецкому «Jugend». Их редакционная позиция была шире, и они откликались на самые разные стороны художественной жизни. В особенности это касается «Мира искусства» - журнала, взявшего на себя миссию пересмотра общих историко-культурных проблем художественного развития России. Очень часто, ратуя за «красоту», журнал почти ничего не писал о «пользе», разрывая на части двуединую формулу модерна и тем самым как будто выступая против его основополагающего принципа.

Тема 10 (2 часа). Основные направления в Советской архитектуре и интерьерах 1920-1930-е гг.

- 1. Авангард. Авангардизм. Формирование русского дизайна.**
- 2. Работы Малевича, Лисицкого.**
- 3. Творчество Татлина, Родченко и Степановой.**
- 4. Русская архитектура в первые годы Советской власти.**

1. Авангард. Авангардизм. Формирование русского дизайна. Авангард - условное название всех новейших концепций, школ, творчества отдельных художников 20 века. Авангардизм - тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества, проявляющихся в самых различных художественных течениях. Понятие, противоположное академизму.

Авангард не является художественным стилем. По мнению многих исследователей, авангардизм - отражение процесса вытеснения культуры цивилизацией, гуманистических ценностей прагматической идеологией технического века. Всем течениям авангардистского искусства свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности - трезвым расчетом, художественной образности - простой гармонизацией формы, композиции - конструкцией, больших идей - утилитарностью.

В нашей стране главным импульсом становления дизайна была не промышленность. Движение это зародилось вне промышленной сферы. С одной стороны, оно опиралось на художников левых течений, а с другой - на теоретиков (историков и искусствоведов). Поэтому производственное искусство и носило ярко выраженный социально-художественный характер.

Процессы перестройки быта и формирования новых в социальном отношении типов зданий сформулировали новый социальный заказ не только в архитектурно-строительном деле, но и в сфере оборудования интерьеров.

Среди пионеров советского дизайна, тех, кто включился в процесс формирования производственного искусства в первые пятнадцать лет после Октябрьской революции, можно условно выделить три поколения. Художники первого поколения, как правило, еще до революции получили систематическое

художественное образование и активно участвовали в формировании и развитии левых течений изобразительного искусства. Одной из важных особенностей этапа становления советского дизайна было то, что в этом виде творчества в те годы почти не было художников, которых можно было бы считать только дизайнерами. Это В. Татлин, К. Малевич, А. Родченко, А. Веснин, Л. Попова, А. Лавинский, Л. Лисицкий, А. Экстер, В. Степанова, Г. Клуцис, А. Тан и др.

Пионеры советского дизайна второго поколения - это те, кто (по возрасту или по другим причинам) не успел до революции получить систематическое художественное образование. Многие из них не имели достаточных профессиональных навыков, им практически не от чего было отказываться в своем творчестве.

Третье поколение - это те, кто получил систематическое дизайнерское образование на основных дизайнерских факультетах ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа. Получив хорошую техническую подготовку и квалификацию инженера-художника, многие из них в 30-е гг. стали работать архитекторами и инженерами.

Определяющей для становления советского дизайна стала концепция производственного искусства. В ее основе лежат культурные теории экономиста Александра Малиновского, в 1895 г. взявшего псевдоним Богданов. Социал-демократ, перешедший на сторону большевиков в ходе революционного кризиса в 1903 г., Богданов в 1906 г. основал организацию пролетарской культуры, известную под названием Пролеткульта. Это движение ставило перед собой цель возрождения культуры посредством создания нового единства науки, промышленности и искусства. В начале 20-х гг. идеи Пролеткульта достигли наивысшей синтетической выразительности в театре, особенно в «театрализации повседневной жизни» Николая Евреинова, собиравшегося ежегодно воссоздавать штурм Зимнего дворца. По менее важным поводам организовывались уличные шествия, главными образами

которых были выполнены в конструктивистской манере манекены, олицетворяющие революцию и ее врагов-капиталистов.

На этапе становления нового стиля, когда отвергнуты были стилистические формы прошлого, творческие концепции формировались на уровне фундаментальных импульсов формообразования. Одни искали эти импульсы в простых геометрических формах и чистых цветовых тонах, другие - в функционально-конструктивной основе здания и вещи, третьи - в потребности человека ориентироваться в пространстве. В России это привело к появлению трех оригинальных стилеобразующих концепций - супрематизма (Малевич), конструктивизма (Татлин, Родченко, Веснины), рационализма (функционализма).

2. Работы Малевича и Лисицкого. В 1913 г. в Петербурге была впервые поставлена футуристическая пьеса Крученых «Победа над Солнцем» с музыкой Матюшина и сценографией Казимира Малевича. На занавесе, созданном для этой апокалиптической пьесы, Малевич в первый раз использовал мотив черного квадрата, которому суждено было стать главным образом супрематизма (супремус - от лат. высший, крайний). Это одно из основных течений абстракционизма, или «геометрический конструктивизм» как метод выражения «высшей реальности» - отсюда название - структуры мироздания в наипростейших геометрических формах: прямой линии, квадрата, круга. Основоположником этого течения был русский художник, поляк по происхождению Казимир Малевич. Выставленный им в 1915 г. «Черный квадрат в белом окладе», был провозглашен символом нового искусства. В своем манифесте «От кубизма и футуризма к супрематизму... Новый живописный реализм...» (1916 г.) Малевич торжественно провозгласил «преображение в нуле форм»

Группа учеников и последователей Малевича называлась «Супремус». В нее входили: Богуславская, Давыдова, Клюй, Меньков, Попова, Пуни, Удальцова, Розанова. В 1920 г. Малевич выдвинул лозунг «Супрематизм - новый классицизм». На самом деле супрематизм есть не что иное, как тот же

экспрессионизм, но только не эмоциональный, а интеллектуальный... Эти художники хотят диктовать действительности свои «законы», выдуманные ими в мастерской». Супрематизм начал свой выход из живописи в предметный мир, не превращаясь из плоского в объемный, а разрывая рамки картины. Введя белый цвет фона («прорвав синий цвет неба»), Малевич как бы бесконечно расширил пространство, в котором плавают плоскостные элементы.

1920 г. ознаменовался для супрематизма широким выходом в предметный мир - декоративное оформление, театр, архитектура. Сам Малевич так расценивал этот этап: «Супрематизм делится на черный период, цветной и белый... Все периоды проходили под условными знаками плоскостей, как бы выражая собой планы будущих объемных тел и, действительно, в данный момент супрематизм вырастает в объемном времени нового архитектурного построения. О живописи в супрематизме не может быть речи. Живопись давно изжита». «Черный квадрат» - конец живописи.

Лазарь Маркович Лисицкий (псевдоним - Эль Лисицкий). Его жизненный путь сложился так, что и в годы ученичества (до первой мировой войны) и позже (в 1920-е гг.) он долгое время жил и работал в странах Западной Европы, выступая как художник, теоретик, активный участник художественной жизни эпохи. Наиболее выдающимися в творческом наследии Лисицкого являются работы, которые художник назвал «проунами» (проект утверждения нового). Возникновение проунов связано с пребыванием художника в Витебске, с его участием в знаменитом «Витебском ренессансе». В Витебск Лисицкого пригласил Шагал, организовавший там Народную художественную школу. По определению Лисицкого, «Проун - это пересадочная станция от живописи к архитектуре». В проунах нет фиксации верха и низа, равновесие существует за счет сильнейших взаимных притяжений между телами.

С Витебском связано зарождение интереснейшего архитектурного сооружения Лисицкого - проекта передвижной ораторской трибуны. К 1924 г. относится замысел еще одного проекта - «горизонтального небоскреба». Чтобы не мешать движению, небоскроб покоится на трех стойках-опорах. В

них располагаются лифты. На центральной раме консолями держатся горизонтальные плоскости этажей, под стойками располагаются станции метро.

Лисицкий - мастер по оформлению грандиозных художественных и тематических экспозиций (Международные выставки - Кельн, Дрезден, Штутгарт, Лейпциг). В 1935 г. Лисицкий становится главным художником Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Но его работы не отвечали изменившимся требованиям тоталитарного режима. Кризисные явления не отвечали изменившимся требованиям тоталитарного режима. Кризисные явления наблюдались в творчестве других мастеров русского авангарда. При-сущие искусству авангарда рационализм, фанатичное увлечение техницистическими и социальными утопиями оказались в известной мере несостоятельными перед лицом действительности 20 века.

3. Творчество Татлина, Родченко и Степановой. Среди художников русского авангарда Татлин занимает своеобразное место. Если Малевич был великим пророком, Кандинский - проповедником духовного, то Татлин - великим мастеровым. Без его проекта башни «Третьего Интернационала» не обходится ни одна история современного искусства. Татлин обрел корни в кружке Ларионова, что позволило ему сначала освоить импрессионистическую систему, а затем - неопримитивизм. В его неопримитивизме пробиваются конструктивистские предзнаменования. Он любил закреплять резкие повороты фигур, заставляя контурные линии натягиваться, а всю фигуру в целом пружинить, искал возможность трактовать эти линии как часть большой окружности или овала, иногда ради соблюдения этой формы нарушая естественные контуры фигуры. Его интересовали конструктивные возможности человеческого тела.

После 1913 г. Татлин переходит к другим задачам, отказывается от изображения, создает своеобразную скульптуро-живопись. Он строит конструкции из различных материалов, выявляя особенности и возможности каждого из них. Нередко он покрывает краской металлические или деревянные

поверхности. При этом краска не выступает как цвет, она подчеркивает выразительность фактуры. Предметы, созданные Татлиным, не претендуют на то, чтобы вызывать какие-то эмоции. Можно сказать, что Татлин в эти годы переживает эстетический этап конструктивизма, из которого он впоследствии выходит для того, чтобы посвятить себя созданию вещей, полезных для человека и одновременно целесообразных по форме. Сам Татлин называл свои работы этого периода «живописными рельефами, материальными подборками, контррельефами».

Важной для творчества Татлина стала встреча с Пикассо в 1914 г. в Париже. Контррельефы стали первым камнем в фундаменте конструктивизма, вторым камнем стал проект памятника Третьему Интернационалу (1919-1920 гг.). Башня Татлина проектировалась как грандиозное 400-метровое сооружение, предназначенное для размещения в нем главных учреждений всемирного государства будущего. Главная особенность в том, что образно-символическую роль он передал ажурной спиральной металлической конструкции. Несущая конструкция была не в теле сооружения, а оголена и вынесена наружу.

В 1927 г. Татлин пришел преподавать надерметфаке ВХУТЕИНа - основном дизайнерском факультете, где предметом преподавания стало специальное проектирование - «конструктивное проектирование» и «культура материала вещи». Анализ трех направлений дизайнерской деятельности Татлина в конце 20-х гг. (деревянные вещи, посуда, летательный аппарат «Летатлин») выявляет важную особенность: разрабатываются изделия, форма которых зависит от их непосредственного соприкосновения с телом человека. Это стул и санки, керамический поильник и чайник без ручки (его форма рассчитана на вкладывание в ладонь человека), это «Летатлин», внутри которого человек лежит.

А. М. Родченко и В. Ф. Степанова принадлежат к ярчайшим представителям новаторского направления в искусстве 20-х гг. С их именами связаны все эти процессы. Они включились в развитие «производственного

искусства», оказались у колыбели советского дизайна, учили студентов новым специальностям, разрабатывали теорию конструктивизма. Родченко стал выдающимся фотографом, открыв для фотографии новые технические возможности. Он по-новому осмыслил роль плаката, рекламы. Степанова отдала много сил проектированию рисунков тканей. Разносторонность деятельности Родченко и Степановой продиктовало само время, которое открыло перед искусством новые горизонты.

Их пути начались с живописи. Родченко, родившийся в Петербурге, учился живописи в Казанской художественной школе, которую окончил в 1914 г., затем переехал в Москву, занимаясь в Строгановском училище. Степанова родом из Ковно (Каунас). Она некоторое время провела в той же Казанской художественной школе, а затем - в частных студиях Москвы. В 1914 г. она познакомилась с Родченко, с тех пор они не расставались. В Москве они оказались в центре авангардного художественного движения. Большое влияние на них оказал Татлин, который поощрял своих молодых коллег.

В 1916 г. Родченко впервые участвует в московской выставке футуристов. Рубеж 1910-1920-х гг. был для Родченко решающим. Именно в это время сформировались принципы его искусства, выработалось его своеобразие. Эволюция художника была стремительной. В первой половине 10-х гг. Родченко работал в рамках модерна. Под влиянием Обри Бердслея он культивировал в своей графике изысканную, гнущуюся линию. Зрелое творчество Родченко пошло по иному пути. В 1915 г. художник создает ряд графических композиций, в процессе работы над которыми пользуется линейкой, циркулем и рейсфедером - чертежными инструментами. Материалами ему служат уголь, лак, темпера, акварель, бронза, серебро - средства, позволяющие создать своеобразные графические организмы, либо как отношения черного и белого, либо построенные на комбинации раскрашенных геометрических тел. В этих работах подготавливается скачок в беспредметное творчество.

В 1917 г. художник впервые предпринял попытку выйти в трехмерное пространство, применить свое мастерство для делания вещей. Вместе с Якуловым, Татлиным он оформлял знаменитое «Кафе Питтореск» на Кузнецком мосту. В конце 1910 г. Родченко вырабатывает собственную систему беспредметной композиции. Он почти отказывается от фигуративных задач - реальные формы вплетаются в ритм ничего не изображающих пятен и линий либо подвержены крайней геометризации, которая делает фигуры трудно-узнаваемыми. Его композиции строятся на соотношении линий - образуется целесообразная форма, простая и скромная. Родченко интересуют возможности цвета, который либо привязан к форме, либо отрывается от нее. Художника интересует самоценность красного, синего, желтого цветов. Он объявляет их основными. Он в своих работах не избегает трехмерности - скоро появляется трехмерная конструкция, стоящая на плоскости или висящая в воздухе.

В основе проектирования визуальной информации в рекламе Родченко исповедовал определенные пластические принципы. Как правило, в основе его композиций лежат простые формы: прямоугольник, круг, квадрат, треугольник. Используются рубленые брусковые шрифты типа гротеск с преобладанием прописных букв (прямоугольный брусковый шрифт), ровная заливка крупных плоскостей, двухкрасочная печать. Родченко подчеркивает конструкцию, каркас. Одним из методов работы Родченко стало создание не просто отдельных рекламных плакатов, а построение целой графической серии, которая способствовала созданию устойчивого имиджа предприятия - Моссельпрома, ГУМа, Госиздата.

В начале 20-х гг. живопись перестает быть предметом занятий Родченко и Степановой, они занимаются «производственным искусством», театральной декорацией, книжным оформлением, плакатом.

4. Русская архитектура в первые годы Советской власти. Одним из направлений русского авангарда была школа под руководством Николая Ладовского, созданная на базе первого и второго курсов ВХУТЕМАСа. Эта

формалистская школа пыталась выработать совершенно новый синтаксис пластической формы, якобы основанной на законах человеческого восприятия.

Лидером другого течения, возникшего в 1925 г. и отличавшегося более материалистическим и программным подходом, был архитектор Моисей Гинзбург и братья Веснины.

В 1921 г. Ладовский требовал создать во ВХУТЕМАСе исследовательский институт для систематического изучения восприятия формы. Главные проекты студентов ВХУТЕМАСа, выполненные под руководством Ладовского, всегда представляли собой вычерченные с определенным ритмом поверхности чистых форм либо эскизы увеличивающейся или уменьшающейся в соответствии с законами математической прогрессии динамической формы. Эти вхутемасовские упражнения часто представляли собой геометрические прогрессирующие объемы, размер и местоположение которых все время изменялись.

Иногда эти эскизы предлагались в качестве реально осуществимых проектов, как, например, подвесной ресторан, спроектированный Симбирцевым в 1923 г. Полной прозрачностью и экстравагантной системой подходов этот проект напоминал выразительный утилитаризм работ производственников. Ладовский предпочитал геометрические объемы - сферы и кубы, то есть такие формы, которые могли бы ассоциироваться со специфическими психологическими состояниями.

В 1923 г. для пропаганды своих взглядов Ладовский основал **АСНОВА** (Ассоциация новых архитекторов), профессиональную группу внутри ВХУТЕМАСа. Эта организация достигла наивысшего влияния около 1925 г., когда к ней присоединились Лисицкий и архитектор Константин Мельников.

Самая сложная проблема, с точки зрения архитектуры, - жилищное строительство. Столкнувшись с необходимостью решения этой проблемы, молодые архитекторы поняли, что не могут больше позволять себе формалистические опыты ОБМАСа. Эта ситуация ускорила образование новой группы - Объединения современных архитекторов (**ОСА**), в которое под

руководством Гинзбурга вошли Барщ, Буров, Веснины. В 1926 г. ОСА начало пропагандировать свои взгляды в журнале «Современная архитектура», в котором сообщалось, что «зодчий должен соединять в себе социолога, политика и специалиста в области техники». Членов ОСА называли конструктивистами. Гинзбург был их ведущим теоретиком и разработал рабочий метод конструктивистов - метод функционального проектирования.

Между АСНОВА и ОСА шла острая политическая борьба. АСНОВА упрекали за формализм, а ОСА за недооценку значения архитектурной формы. Но практические работы членов той или иной организации мало чем отличались друг от друга. Общим же была борьба против эклектики и одновременно отрицание прогрессивного значения классического наследия для современной архитектуры. Слабым местом этих теорий было то, что в расчет бралась некая условная психофизиологическая единица, а не реальный человек.

Значительным событием в архитектурной жизни был конкурс на Дворец труда в 1922-1923 гг. В программе предусматривались зал на 8 тыс. человек, несколько залов меньшей вместимости, помещения для народного университета, музей социальных знаний, центральной радиостанции, астрофизической обсерватории, библиотеки, художественной школы, гимнастических залов и многого другого. Конкурсные проекты отразили различные течения: архаизирующая романтика, индустриально символика, конструктивизм. Первая премия была присуждена проекту Троцкого, выполненному в духе романской архитектуры. Но самым значительным был признан конструктивистский проект братьев Весниных. Зрительный зал в нем решен единым амфитеатром эллиптической формы и окружен пространством фойе. Горизонтальный висячий переход соединял объем зрительного зала с прямоугольным блоком, асимметрично завершенным двадцатипятиэтажной башней, придававшей динамичность всей композиции. Башня завершалась своеобразной решетчатой мачтой-антенной с растяжками образующими на фоне неба легкий геометризованный ажурный абрис.

Советская архитектура не знала более спорной фигуры, ничье творчество не обсуждалось, не оспаривалось и не отвергалось так горячо, как творчество Константина Мельникова. Время несколько притупило остроту восприятия его произведений, тем не менее его постройки и проекты обладают необычайной эмоциональной выразительностью.

В 1920 г. Мельников начинает преподавать во ВХУТЕМАСе. С этого времени начинается разлад в патриархальной мастерской Жолтовского. Став педагогами, его ученики не приняли его педагогическую систему, а противопоставили ей нечто совершенно новое. Первой откололась от руководимого Жолтовским архитектурного отделения большая группа во главе с Ладовским - Обмас (Объединенные мастерские). Затем возник третий самостоятельный поток - мастерская Голосова и Мельникова Новая академия. Общим для Обмаса и Новой академии было стремление ориентироваться на требования современности, на то, что жизнь уже ставит перед архитектурой и будет в дальнейшем ставить во всевозрастающем объеме задачи, ответы на которые не могли дать ни традиционная архитектура, ни традиционная школа. Перед архитектурной школой стала очень трудная, но практически неизбежная задача - учить тому, чего еще никогда не было.

В 1923 г. проектировался и строился огромный комплекс сельскохозяйственной выставки на берегу Москва - реки. Его главными авторами были Жолтовский, Щусев и Щуко. Мельников оказался самым молодым из авторов павильона среди своих коллег. Он получил самый незначительный заказ - махорочного синдиката. «Махорка» - первое сооружение, выстроенное по проекту Мельникова. Оно было деревянным, обшито тесом, с односкатными кровлями. Павильон во всех деталях сделан любовно буквально до последнего гвоздя. Но дело не в тщательности работы, а в том, что предполагавшаяся программой утилитарная постройка, почти сарай, стала архитектурной достопримечательностью выставки благодаря своему необычному, выразительному и запоминающемуся облику. После «Махорки» каждый проект Мельникова привлекал всеобщее внимание.

Мельников выполняет проект саркофага для мавзолея В.И. Ленина, представлявший собой сложный пространственный стеклянный кристалл на массивном постаменте. Выполненный в 1924 г., он простоял до войны.

В 1924 г. после установления дипломатических отношений между СССР и Францией последовало приглашение Советскому Союзу принять участие в Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже. Это было первое выступление Советской страны на международном смотре. Проект павильона Мельникова был признан лучшим, ему поручили строительство. Пресса разных стран выделила советский павильон в числе самых больших художественных достижений, отмечая его принципиальную новизну. Французы говорили, что самые острые признаки современности - футбол, джаз и павильон Мельникова.

Прямоугольный в плане объем оживляла проходящая по диагонали лестница, которая разделяла первый этаж на два равных треугольника. Эта лестница, поднимаясь прямо к открытой деревянной конструкции, сформированной перекрещивающимися плоскостями, вела лишь на верхний этаж сооружения. Крыша такой формы скоро стала столь же излюбленной «геометрически прогрессивной» схемой среди русского авангарда, как и логарифмическая спираль башни Татлина.

Год 1927 - один из самых продуктивных в жизни Мельникова. Он делает несколько проектов клубов и проект жилого дома для своей семьи. В этом же году Мельников возвращается в реформированный ВХУТЕИН. Клубы Мельникова - очень важная страница не только в истории архитектуры, но и в истории общественной и культурной жизни. Идеал советского рабочего клуба еще только формировался в общественном сознании. Заказчиками клубов выступали профсоюзы. Мельников спроектировал семь совершенно разных по композиции и образу клубов. Профсоюз коммунальщиков решил заказать проекты двух клубов и обратился к Мельникову, который привлек к проектированию Голосова.

В 1927-1929 гг. Мельников выстроил в Кривоарбатском переулке жилой дом для своей семьи. Такой дом он проектировал еще с 1918 г. Для Мельникова, в жизни которого семья много значила, эта идея тесно переплелась с желанием сформировать и воплотить свое профессиональное кредо. Дом очень необычен и снаружи, и внутри. Снаружи это два одинаково врезанных друг в друга цилиндра одинакового диаметра.

Самым значительным событием советской архитектуры довоенного времени был конкурс на проект здания Дворца Советов, объявленный в 1931 г. Было проведено четыре этапа конкурса. Во время предварительного первого этапа была уточнена конкурсная программа. В ней предусматривалось: большой зал на 15 тыс. человек, малый зал на 6 тыс. человек, два зала на 500 человек, два зала на 200 человек. В конкурсе участвовало 160 проектов, в том числе из США, Германии и Франции. В первых турах не было принято ни одного проекта, три проекта были отмечены высшими премиями - проекты Жолтовского, Иофана - СССР, Гамильтона - США. Четвертый тур выявил проект Иофана, который развивал высотную ярусную композицию. Сооружение завершалось 18-метровой статуей «Освобожденный пролетарий». Все сооружение предполагалось выполнить высотой 260 м. Совет строительства вынес решение о завершении композиции 50- или 75-метровой статуей Ленина. В окончательном варианте проекта высота здания достигала 415 м, статуя - 80 м.

Этот конкурс ознаменовал резкий поворот от «новой архитектуры» и изменение общей направленности архитектуры. На границе 20-30-х гг. в мировой архитектуре наметилась проблема, которая, казалось, была снята с приходом и развитием «новой архитектуры». Это была проблема стиля, проблема поисков новой декоративной выразительности.

По сути дела, все архитекторы, избегавшие прямого повторения традиционного ордера, оказались в той или иной степени в сфере широкого и эклектичного течения, которое господствовало на Парижской выставке 1925 г.

и получило название «Арт деко». К концу 30-х гг. в СССР восторжествовал неоклассический фланг этого стиля.

Тема 11 (2 часа). Модернизм в Америке и странах Западной Европы.

1. Чикагская школа.

2. Основы международного стиля.

1. Чикагская школа. Конец XIX в., характеризуемый эклектизмом, одновременно был периодом интенсивного развития металлических конструкций и их использования в архитектуре. В этом важную роль сыграла так называемая Чикагская школа, которая заложила основы использования металлического каркаса в многоэтажных торговых и административных зданиях. Возникновение Чикагской школы, которая была в конце XIX в. единственным центром прогрессивных идей в бездушном эклектическом подражательстве, характерном для американской архитектуры, было стимулировано интенсивным строительным бумом, наступившим в 1870 г. в Чикаго после Великого пожара. Основателем школы был Уильям ле Барон Дженней, который запроектировал первый небоскреб - здание страховой компании «Хоум Иншуренс Компани» (1883- 1885). Первым небоскребом с металлическим каркасом считается постройка, осуществленная Л. С. Буффингтоном (1880), хотя каркас и остался спрятанным за массивным каменным фасадом. Прогрессивный характер носила другая постройка Дженнея, получившая название «Лейтер» (1889), которая сдержанностью форм и конструктивным растром на фасаде выразила основные архитектурные принципы Чикагской школы. Своей вершины они достигли в работах Д. Рута, а особенно Л. Салливена, автора 12-этажного универсального магазина «Карсон, Пири и Скотт» (1899), главным архитектурным элементом которого стало горизонтальное трехстворчатое окно. Регулярно расположенные, такие окна придают фасадам характер решетки. Вызывающая удивление «современность» архитектурного облика

чикагских небоскребов порождена главным образом необходимостью получить хорошо освещенные интерьеры, освободить внутреннее пространство от массивных конструктивных элементов и тем добиться функциональной универсальности планировки.

Влияние Чикагской школы на дальнейшее развитие американской архитектуры было подавлено новой вспышкой историзма и академизма, поддержанных в архитектурных решениях Всемирной выставки в Чикаго в 1893 г. Принципы Чикагской школы еще изредка находили отражение в работах ее учеников, наиболее известным из которых являлся Ф. Л. Райт. Исключение составило также творчество американского архитектора Г. Г. Ричардсона, автора ворот с домиком вахтера в Норт - Истоне (1880 - 1901) и универсального магазина «Маршал Филд Хоулсейл» в Чикаго, решенного в строгих романских формах, подчеркнутых использованием тяжелой каменной кладкой из естественного камня.

Возможность к совершенствованию новых конструктивных систем представляли всемирные выставки, организуемые в конце XIX в., хотя архитектура их имела в основном эклектический характер. На передовых позициях находился французский инженер-конструктор Гюстав Эйфель, создатель металлического входного зала на выставке в Париже в 1878 г. и 300-метровой башни, построенной в Париже в 1889 г. также в связи с Всемирной выставкой.

Музеи, художественно-промышленные школы и общества были созданы в ряде стран Европы, однако они не дали ожидаемых результатов. Художественная мысль и образование основное внимание уделили теории и анализу искусства прошлых эпох. Учащихся художественных школ учили точно воспроизводить рисунки прошлых стилей. Главный упор в подготовке специалистов делался на рисунок, штудию, что не позволяло развиваться инициативе. Первое высшее художественное учебное заведение в Венгрии так и называлось - Школа образцового рисунка.

Для разрешения конфликта между искусством и техникой многие специалисты стали на путь культивирования «чистой конструкции». Среди них был и известный немецкий архитектор и теоретик искусства Готфрид Земпер (1803-1879), видевший причину упадка искусства в капиталистическом (машинном) разделении труда. Опираясь на теорию, они подбирали определенный стиль и привязывали к нему действительность (материал, технологию, новую функцию). Этот искусствоведческий подход к решению проблем вел к тому, что промышленность обращалась к старым стилевым формам и почти столетия беспринципно им подражала. Неоромантизм еще было связано в определенной мере с хорошими традициями, но на следующем этапе, эклектики, традиции обрываются. Сменяющие друг друга «новые стили» рисуются на бумаге. При этом мастера эклектики полагали, что они могут нарисовать более красивые и полноценные готические, неоренессансные, барочные и прочие формы, чем аналогичные оригинальных стилей. Они считали также, что на основе скрупулезного сбора формальных элементов можно создать «чистый стиль», некий «сверхстиль». Лишенный реальности мир рисованных форм вел к искажению сущности технической формы и конструкции, давал порой уродливые, антихудожественные решения. Например, тонкие высокие отлитые из чугуна архитектурные колонны, формы которых детально воспроизводили каменную пластику коринфских.

Художника-эклектика интересует внешняя форма изделия, его декоративное убранство, но не конструкция, сущность и стиль которой в большой мере определяются ее содержанием, материалом, характером построения, пропорциями частей и целого, тектоникой, пластикой, отделкой поверхностей и т.д., а не только внешними деталями декора.

В конце XIX в. машинное производство оказывает большое влияние на мебельную промышленность. Оно удешевляло изделия, но выполнять старые стилевые формы было еще не способно. С другой стороны, создание новых форм, соответствующих машинной технике и новым материалам, эпохе

также было еще не под силу. Тогда прикладное искусство начало по-своему осваивать машинное производство. Оно свою художественную часть | поначалу вручную прикладывало к готовой утилитарной основе, созданной машиной. Изделия художественной промышленности как бы состояли из двух частей: утилитарной и художественной. Это освоение шло лишь через часть бытовых вещей.

Эстетическое освоение продуктов машинного производства на этом не закончилось. Так как ручная художественная доработка вещей (пусть даже не всех, а только художественной промышленности) тормозила развитие производства, то в конце XIX - начале XX вв. делается попытка производить украшения машинным способом. Особенностью эклектики является беспринципное прикладывание старых форм к новым функциям, материалами конструкциям предметов. В результате появились чугунные кресла с декором в духе необарокко, короткая ванна в виде канапе с формами классического стиля и т.п. Промышленность начала выпускать отдельные элементы мебели (карнизы, пилястры, ножки, прессованные накладки и др.), а столяр, комбинируя их, сколачивал изделие на любой вкус заказчика. Прямолинейно понятый принцип гарнитура приводил к одному мотиву всего комплекса, и вместо ожидаемой гармонии получалось унылое однообразие. За вторую половину XIX в. был дискредитирован целый ряд исторических художественных стилей.

2. Основы международного стиля. Долгое время архитектуру и дизайн 20 века объединял так называемый Международный или Интернациональный стиль. Хотя во многих отношениях понятие Международный стиль - всего лишь удобное название. Его однородность весьма обманчива, так как обнаженные гладкие формы немного изменялись в зависимости от различных климатических и культурных условий. В отличие от неоклассицизма, царившего в западном мире в 18 века, Международный стиль никогда не был истинно универсальным явлением. Тем не менее он подразумевал универсальность подхода, обычно тяготеющего к строительству из облегченных конструкций,

искусственных материалов и стандартных модульных элементов, что облегчало возведение новых зданий.

С середины 20-х годов прогрессивные силы европейской авангардистской архитектуры объединились на основе общей программы функционализма, который был следующей ступенью развития на пути перехода от поверхностного упрощения архитектурных форм к комплексной рациональности архитектуры. Новое поколение, воспитанное на принципах персонального модерна, развило его в новый способ функционалистического мышления.

Основным тезисом функционализма стал лозунг «форма следует за функцией». Требование целесообразности решения, понимаемое не только как эстетическая проблема, но и техническая, хозяйственная, социальная и культурная, взяло верх над конструктивным романтизмом и художественной экспрессией. Основным в концепции архитектуры стало требование функциональности, понимаемое не как нечто неизменное, постоянное, а скорее как перспектива, которую нужно изучать, точно формулировать и даже создавать.

К целям этого периода относилось обновление отношений между человеком и его средой, что вызывало теоретический интерес к изменениям в архитектуре в связи с реконструкцией социальных условий жизни общества. Эта общественная проблематика привела архитектуру к необходимости решения новых форм жилья, что стало центральным мотивом функционализма периода между мировыми войнами. Одновременно существовало стремление широкого использования железобетона, новых конструктивных систем и материалов для создания новой архитектурной морфологии. Строительство рассматривалось как способ организации жизнедеятельности в биологическом, социальном, техническом, хозяйственном и психологическом смыслах. Функционализм понимался не только как комплекс новых функциональных, конструктивных и эстетических принципов архитектурного

творчества, но и как специфический способ мышления. Теоретическую и художественную основу функционализма сформулировал Ле Корбюзье.

С конца 20-х годов принципы функционализма получают широкое распространение и дальнейшее развитие в Скандинавии, Дании, Англии, Швейцарии, Италии, Испании, Польше, Венгрии и Румынии. Кроме Европы они проявились в США, в Южной Америке и Японии. Заслуга в распространении функционализма по всему миру принадлежит известным архитектурным журналам, международным выставкам и все более частым личным контактам, обмену мнениями и, конечно, собственно архитектурной и теоретической деятельности основателей функционализма за рубежом. На международной выставке в Нью-Йорке (1932) была издана публикация, название которой «Интернациональный стиль» стало в дальнейшем общепринятым понятием, определяющим функционалистическую архитектуру 30-х годов и последующих лет. Программа международного стиля была сформулирована на Международном конгрессе современной архитектуры (CIAM), который собрался в 1928 г. в Швейцарии. На конгрессе была принята и провозглашена хартия современной архитектуры, подчеркивающая ее социальные особенности, ориентацию на новую технику и материалы, стандартизацию, экономию, на создание общедоступного жилья. Подобное же значение для установления позднее ставшей общепринятой концепции города имела Афинская хартия (1933), определившая характер города как организацию основных функций: труд, жилище, отдых и транспорт. С широким распространением функционализма, принципы которого, начиная с 40-х годов, стали повсеместно использоваться в архитектуре и градостроительстве, возникла опасность их механического применения, проявившаяся прежде всего в частнопредпринимательской строительной деятельности.

Развитие международного стиля. В 30-е годы в мире возникают новые центры развития современной архитектуры, принявшие взгляды функционализма. На его основе было осуществлено строительство целого

ряда значительных построек, что позволило освободить архитектуру от схем доживающего академизма и национальных декоративистских тенденций.

Среди новых центров рационалистической направленности проявила себя группа архитекторов «Группо 7», основанная в 1936 г. Ее возникновение после футуризма стало новым шагом развития итальянской архитектуры. Из членов этой группы выделялся Д. Терраньи - автор жилого дома в Комо (1927), Л. Фиджини, Д. Поллини, известные своей архитектурной деятельностью, особенно после второй мировой войны, для фирмы «Оливетти» в Ивреа. К заслуживающим внимание постройкам относится также здание завода Фиат в Турине (1927, автор М. Трукко) с испытательным автодромом на крыше. Рационалистической программой отличались группа «R» в Риме, основанная в 1928 г. Д. Минукки, и группа в Турине во главе с А. Сарторисом.

Использование железобетона, получило, наконец, свое специфическое выражение только с началом деятельности инженера П. Л. Нерви, который использовал формообразующие возможности этого материала в лестницах стадионов во Флоренции и новых сводчатых системах перекрытия ангаров. С необычайной конструктивной и художественной изобретательностью П. Л. Нерви уже после второй мировой войны разработал новую сводчатую систему для перекрытия выставочных и спортивных залов. Типичный пример - олимпийский дворец в Риме, имеющий купол, образуемый искривленными пересекающимися железобетонными ребрами, возведенный с использованием новой технологии.

Смелой железобетонной конструкцией мостов и перекрытием зала в Цюрихе (1939) отличается творчество швейцарского инженера Р. Майяра, который в сотрудничестве с архитекторами Г. Брехбюглером, Ц. и Р. Там заложил основы современной швейцарской архитектуры 20-30-х годов. В Испании принципами функционализма руководствовались Х. Л. Серт и архитектурная группа ГАТЕПАК.

Англия, имевшая прогрессивные традиции в проектировании городов-садов и коттеджей, в 30-е годы встала на путь функционализма. В этом направлении выделялись члены творческой группы «Тектон» во главе с Б. Любеткином, которые построили в Лондоне дом, имеющий в плане форму двойного креста (1933), лечебный центр Финсбери и павильоны Лондонского зоопарка. Целесообразностью, конструктивной легкостью и современностью формы отличаются заводы в Бистоне (1930-1932, автор О. Вильяме), а также универмаг в Лондоне (Вильям Грабтри).

Свой вклад в развитие английской архитектуры внес Э. М. Фрай сотрудничавший с В. Гропиусом (школа в Кембридже, 1936), а после второй мировой войны с Ле Корбюзье при строительстве города Чандигарх в Индии. Постоянный контакт с CIAM поддерживала Группа MARS (образовалась в 1931 г.), основателем которой был Р. С. Йорк. С новыми тенденциями в английской архитектуре связан также широкомасштабный проект градостроительного решения Большого Лондона (1940-1944), созданный П. Аберкромби. Его поэтапная реализация начинается после второй мировой войны со строительства первых из 14 задуманных городов-спутников - Стивенсэйдж и Харлоу.

Влияние функционалистической школы сказалось и на архитектуре относительно изолированных скандинавских стран, где произошло взаимопроникновение функционализма и местных традиций северной архитектуры. Это стало причиной возникновения здесь современной архитектуры совершенно специфического характера, в котором нашли отражение местные климатические условия, богатые ресурсы природных строительных материалов и своеобразные культурные традиции отдельных стран.

Разговор о возникновении и развитии функционализма в конечном итоге сводится к обзору творчества четырех величайших архитекторов 20 века - Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ, Франка Ллойда Райта и Вальтера Гропиуса, бывших лидерами Современного Движения.

«Три величайших мастера современной архитектуры, хотя и родились в разных местах и различных условиях, учились у одного мастера и в течение периода своего творческого становления находились под одним и тем же влиянием - Мис ван дер Роэ, Вальтер Гропиус и Ле Корбюзье, - прошли через мастерскую Питера Беренса. Беренс в то время был героем прогрессивной немецкой архитектуры и проектировал практически все, от заводов до изделий гигантского концерна АЕГ, именно от него они восприняли доктрину об архитектуре как универсальном проектировщике.

Тема 12 (2 часа). Творчество Л. Мис Ван Дер Роэ.

1. Первые проекты Мис ван дер Роэ.

2. Разработка принципа «кожи и костей».

3. Принцип «свободного плана».

4. Американский период творчества.

5. Принцип «универсального плана».

6. Философия «структурной честности», «большого в малом», «почти ничего».

1. Первые проекты Мис ван дер Роэ. Людвиг Мис ван дер Роэ (1886 -1969) - немецкий архитектор и дизайнер, один из основоположников рационалистической архитектуры и дизайна в Германии, после второй мировой войны вошел в число ведущих архитекторов США. Он стремился к предельной простоте своих сооружений: «Они должны быть простыми, и они просты, но они не должны быть примитивно простыми, а благородными, даже монументальными». «Людвиг Мис - прибавивший позднее к своей фамилии материнскую - ван дер Роэ, родился в Аахене в 1888 году, работал почти безвыездно в Берлине до 1937 года, а затем переехал в Чикаго, где провел остаток жизни. Несмотря на то, что самыми известными его зданиями можно назвать Павильон Германии в Барселоне и здание фирмы Сигрэм в Нью-Йорке, его влияние чувствуется в каждом прямоугольном стеклянном конторском здании в центре любого города мира. В конце жизни он сделал роскошный дар

берлинской традиции, в которой вырос, - большой музей в Западном Берлине, заверченный незадолго до его смерти в 1969 году».

Воспитание в патриархальной католической среде привело его к идеям Фомы Аквинского и неоплатоников, согласно которым целью архитектуры должна стать гармония форм, отвлеченных от преходящего и случайного, интуитивное отражение абсолютной истины.

Самостоятельно Мис ван дер Роэ начал проектировать с 1911 года. Работал в «неошинкелевском» стиле, близком к манере Беренса (проект художественной галереи Кроллер-Мюллер в Гааге, 1913). В 1913 году Мис основал в Берлине собственное проектное бюро. В первые послевоенные годы возможностей для строительства в Германии не было. В 1919 году Мис публикует серию экспериментальных проектов, среди которых проекты небоскребов со стеклянными навесными стенами и сложным очертанием плана. Это была одна из первых попыток исследовать новый материал – стекло. В классической архитектуре одним из средств выявления пластики здания всегда была светотень. В современных прозрачных сплошь остекленных зданиях этот эффект отсутствует. Мис ван дер Роэ решил использовать в архитектуре специфические свойства стекла.

2. Разработка принципа «кожи и костей». Изучая макеты своих небоскребов, он установил, что плоскости остекленных стен, расположенные под различными углами друг к другу, отражая на своей поверхности соседние дома и природное окружение, становятся гигантскими зеркалами, отчего архитектура здания как бы растворяется и отступает на второй план. Архитектура получила новое изобразительное средство. Эти проекты были первой разработкой принципа, ставшего одним из определяющих в творчестве Мис ван дер Роэ, - принципа «кожи и костей», принципа полного отделения несущего каркаса от его заполнения.

Влияние экспрессионизма и русского супрематизма отразилось в первой послевоенной постройке Миса - памятник Карлу Либкнехту и Розе Люксембург в Берлине (1926) с его динамичными сдвигами плоскостей и

прямоугольных объемов, образующих кирпичный монолит. В 1926-1927 годах Мис ван дер Роэ выступает одним из организаторов и авторов генерального плана поселка Вайсенхоф в Штутгарте, который был создан как международная выставка, демонстрирующая возможности архитектурного авангарда в сфере жилищного строительства. Построенный им многоквартирный трехэтажный дом с лаконичной геометрией фасадов доминировал над комплексом, принципиально осуществленная в нем идея мобильного внутреннего пространства, организуемого передвижными перегородками. В квартале Вайсенхоф были сформулированы основные черты современной архитектуры, ее стиль. Вместо традиционной осевой композиции, наружных стен с неизбежными орнаментальными украшениями новые здания демонстрируют выявление конструктивного каркаса, трактовку стены как не несущей оболочки и решительный отказ от каких-либо декоративных элементов. После этой выставки известный архитектурный критик новому направлению в архитектуре присвоили название «интернационального стиля».

3. Принцип «свободного плана». Главной целью творчества Миса было поэтическое раскрытие высшего смысла жизни через гармоничное совершенство формы, созданной средствами современной техники. Манифестом, выразившим его концепцию, стал павильон Германии на Международной выставке в Барселоне (1929). Павильон не имел экспозиции и был чисто художественным объектом, задуманным как совершенное выражение возможностей германской промышленности. Павильон был поставлен на монументальный цоколь из итальянского травертина с двумя бассейнами, облицованными черным стеклом. Легкая горизонтальная плита кровли опиралась на асимметрично расположенные, отдельно стоящие стены из оникса, травертина, зеленого мрамора и на два ряда стальных крестообразных хромированных стоек. Интерьер дополняли перегородки из прозрачного, дымчато-серого и бутылочного стекла со световыми источниками внутри. В основу планировки положен принцип свободного плана: отдельные стены-мембраны, выходя за контур кровли, включали тем самым в интерьер окружающее пространство. Ни

один из участков плана не был изолирован, павильон не имел ни замкнутых помещений, ни дверей пространство «текло» непрерывно. Фокусом композиции пространства была «Танцовщица» скульптора Георга Кольбе, высеченная из зеленого мрамора и установленная над зеркальной водной гладью малого бассейна на фоне замкнутых стен, образующих П-образный дворик. Для новой архитектуры, которая поначалу категорически отреклась от какого-либо сосуществования с живописью и скульптурой, этот павильон неожиданно стал эталоном синтеза искусств 20 века.

В 1930 году в Брно Мис ван дер Роэ строит дом Тугендхата - богатую виллу, трактовка главного помещения которой во многом перекликается с планом Барселонского павильона. Вилла Тугендхата посажена на крутой рельеф, верхний этаж напоминает крышу-сад Ле Корбюзье: на ее открытой плоскости выделяются объемы спален. Полукруглая лестничная клетка, заключенная в стекло, ведет в нижний этаж, где находится обширное пространство размером 15x24 метра, ограниченное с двух сторон сплошным остеклением, отдельные плоскости которого могут автоматически опускаться в цокольный этаж. Лишь одной свободно стоящей стенкой да изогнутой полукольцом перегородкой все пространство делится на четыре зоны: вестибюль, столовую, общую комнату и библиотеку. Сочетание золотисто-охристого оникса плоской стенки, черного эбенового дерева полукруглой перегородки, металлических полированных стоек, белого линолеума пола, изящной мебели «Барселона» и «Брно», составляют богатство интерьеров. Для штор, ковров, обивки кресел подобраны натуральная кожа, шелк и бархат. Гамма цветов, исключая черную полукруглую перегородку, нежная, приближающаяся к белой. Мис ван дер Роэ избегает цветовых контрастов, светлая гамма его интерьеров закономерна потому, что фоном для них за прозрачным стеклом всегда служат насыщенные цвета окружающего ландшафта. В вилле Тугендхата все - от отопительных приборов до пепельницы, от светильников до элементов витража - прорисовано рукой мастера

Проектируя мебель, Мис ван дер Роэ предпочитал работать на контрасте, явно противопоставляя материалы: прозрачное стекло и хромированный металл, теплую кожу и холодную сталь. Он зрительно противопоставлял легкость конструкции изделия монументальности образного решения, любил использовать изысканное сочетание темной матовой кожи обивки кресла с блеском стальной рамы. Его мебельные проекты явились образным выражением новых материалов и технологий, конструкций и функций промышленных изделий 20 века.

Его первый стул МР появился почти одновременно с первыми образцами мебели из стальных труб Марселя Брейера. Стул Миса выгодно отличается от угловатых брейеровских моделей легкостью и мягким изгибом каркаса, близким к контурам человеческого тела. Каркас стула МР представляет собой гнутую непрерывную стальную трубу. Дуги опор, как большие пружины, чутко реагируют на малейшее изменение нагрузки.

Кресло «Барселона» -лучший образец мебели мастера, выполненный специально для павильона Германии, был исключительно созвучен стенам из полированного оникса, большим плоскостям стекла и хромированным столбам. Мис ван дер Роэ спроектировал его специально для короля и королевы Испании, которые должны были присутствовать на открытии международной выставки. Кресла были покрыты дорогой лайковой кожей. Эта модель и сейчас выпускается фирмой «Knoll» и воспринимается в интерьере как определенный символ-статус своего владельца. В серию «Барселона» входят оттоманка, столик и диван. Стол со стеклянной столешницей на стальной раме выполнен из любимых материалов мастера, позволявших Мису достигать максимальной ясности в реализации своих замыслов.

В креслах «Тугендхат» и «Брно», спроектированных для дома Тугендхата, были использованы принципы первых двух стульев Мис ван дер Роэ. Вся мисовская мебель проникнута сдержанной простотой и логичностью. Абрис этой мебели всегда сильный и четкий. В стуле МР одной кривой очерчена спинка, сидение и основание стула. Габариты мебели преимущественно

крупные. Так, на стуле «Барселона» могут сидеть двое. Эта мебель выдержала все испытания временем потому, что она создавалась большим мастером без оглядки на преходящую моду, на основе глубокого изучения всего многообразия технологических и функциональных требований.

4. Американский период творчества. В 1938 году Мис возглавил Архитектурную школу Иллинойского технологического института в Чикаго. Одновременно ему было поручено строительство и проектирование нового комплекса сооружений института. Строительство было запланировано на десять лет, фактически же застройка заняла более чем двадцатилетний период. Предвидя затяжной срок строительства, Мис ван дер Роэ ставит перед собой трудную задачу - создать архитектуру зданий, морально и функционально не устаревающую в будущем, сделать так, чтобы здания выглядели современно и через много лет.

5. Принцип «универсального плана». Мис ван дер Роэ при проектировании комплекса вводит принцип универсальности. Этому принципу отвечает геометрическая прямоугольная сетка генерального плана с ячейкой размером 7,2x7,2 метра, регламентирующая как габариты самих зданий, так и свободного пространства между ними, а также единый вертикальный модуль, равный 3,6 метра. Принципу универсальности отвечает также конструктивная и планировочная основа здания - металлический каркас, при применении которого неизменными остаются его стойки, членение же пространства перегородками не является незыблемым. Этот же каркас, четко выявленный на всех фасадах и в интерьерах, в сочетании с заполнением кирпичом или стеклом использован здесь в качестве единого стилеобразующего приема. Благодаря этому достигается неуловимая гармония и единство зданий и окружающей среды. Незастроенное пространство нигде не имеет тупиков, оно беспрепятственно «протекает» через застройку комплекса. Перспективу в промежутке между двумя параллельными корпусами всегда замыкает третий корпус. Это не что иное, как мисовский прием свободного плана интерьера, перенесенный на обширный участок площадью 45 га.

В дальнейшем творчестве многообразии архитектурных задач Мис сводил к двум основным архитектурным темам.

Первая - «хрустальный ларец», распластаный параллелепипед с каркасом, вынесенным за пределы нерасчлененного внутреннего пространства, и непрерывным стеклянным ограждением. Первоначальной реализацией этой модели стал дом Фарнсворт в Фокс-Ривер, Иллинойс (1950).

Второй архитектурной темой стала вертикальная призма, в прозрачную оболочку стеклянных стен которой упакована сумма функциональных ячеек. Первой реализацией идеи стеклянной призмы, восходящей к проектам 1919 года, стала пара 25-этажных многоквартирных домов на Лейк Шор Драйв в Чикаго (1948-1951). Самым же большим достижением архитектора в области высотного строительства является здание Сигрэм в Нью-Йорке. Сила его выразительности - в законченности и совершенстве архитектурной системы Мис ван дер Роэ. Оно выделяется особой утонченностью проработки деталей и роскошью отделочных материалов - бронзовый каркас, стены из сиреневого стекла со сплавом золота.

6. Философия «структурной честности», «большого в малом», «почти ничего». В окончательной оценке вклада Мис ван дер Роэ наиболее выпуклы две грани его творчества. Первая - это метод, определяемый его афоризмом «большое - в малом», благодаря которому в условиях ограниченного выбора изобразительных средств путем настойчивой проработки деталей и тщательной отшлифовки пропорций он так неподражаемо учит добиваться максимальной художественной правды и красоты. Вторая особенность его творчества заключается в генеральной направленности его творчества, обращенного к объективной реальности, которая определяется тотальным внедрением науки и техники в строительство, массовым притоком в него новых материалов и конструкций, заменой привычного строительного ремесла машинным производством.

Тема 13 (2 часа). Творчество Ле Корбюзье.

1. Первые постройки Ле Корбюзье.

2.«Дом – машина для жилья».

3. Пять принципов современной архитектуры.

4.Система пропорционирования «Модулёр».

1. . Первые постройки Ле Корбюзье. Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Жаннере Гри) родился в Ла-Шюде-Фон (Швейцария) в 1888 году, где его предки поселились еще в 14 веке, придя из южной Франции. Многие поколения семьи Жаннере состояли из художников и граверов. Ле начал как художник-натуралист чтобы сразу же перейти к декоративному искусству, которое «исходит из природы». Исключительная роль, которую сыграл он в развитии архитектуры 20 века, является достаточной причиной для того, чтобы изучить в деталях его раннюю деятельность. Первое сооружение - вилла Фалле, построенная в 1905 году в манере «югендстиля». Его учитель Шарль Леплатенье учил своих студентов использовать природные орнаментальные мотивы. Но гораздо большее влияние на молодого Ле Корбюзье оказал француз Тони Гарнье и его «Промышленный город»: «Этот человек знал, что рождение новой архитектуры зависит от социального феномена». Затем была Германия, учеба у Питера Беренса. Самостоятельную работу Ле Корбюзье начинает в Париже. Примерно в 1916 году начинается его совместная работа с художником Амедеем Озанфаном. В 1918 году они опубликовали манифест «После кубизма», в котором провозглашалась идея «очищения действительности», изображаемой художником. Согласно этой идее объект отображения в его конкретном виде должен быть заменен «пластическим символом», выражающим суть его внутренней конструкции, очищенной от внешних и несущественных деталей. Это направление впоследствии стало называться пуризмом. Пуризм - в широком смысле слова - чистота художественного стиля, эстетизм. Это направление провозглашает культ техники, воспекает красоту технических форм, машин, где все, несоответствующее функции, отброшено.

Основой творчества Ле Корбюзье во всех областях творчества была его пространственная концепция, в которой были сформулированы принципы

создания современной среды обитания человека, включающей градостроительные структуры, архитектуру, предметный мир.

2.«Дом – машина для жилья». Особый интерес проявлял Корбюзье к проблемам массового жилища. Еще в 1914 году он задумался над реформой массового жилищного строительства. Он предложил так называемую систему Домино - создание небольших стандартизированных домов, построенных на новом конструктивном принципе. Она заключается в освобождении внутренней планировки от связи с конструкцией. Металлические железобетонные столбы поддерживают лишь крышу и междуэтажное перекрытие. Планировка перестает быть связанной внутренними стенами и позволяет осуществлять любые вариации плана. В 1923 году ему предоставилась возможность спроектировать поселок Пессак близ Бордо. Он разработал для этого поселка систему стандартных элементов, плоскостных и объемных.

На Международной выставке прикладного и декоративного искусства в 1925 году в Париже Корбюзье построил павильон «L'esprit Nouveau» («Эспри Нуово»). В этом павильоне Корбюзье создал новую пространственную композицию жилой квартиры. Она состояла из общей высокой жилой комнаты с примыкающими к этому центральному пространственному ядру вспомогательными помещениями и спальней, расположенными в двух уровнях.

3. Пять принципов современной архитектуры. В 1926 году он провозгласил пять принципов единства архитектуры и конструкции, заключающихся в следующем: колонна, которая свободно стоит в открытом пространстве жилища; функциональная независимость каркаса и стены не только в отношении наружных стен, но и внутренних членений; свободный план, при котором моделируется внутреннее пространство, а план здания становится фактором эстетического воздействия; свободный фасад как следствие каркасной конструкции; сад на крыше (плоская кровля).

Все эти принципы были воплощены в здании, ставшем классикой Современного Движения и установившем что-то вроде новой формы жилой

архитектуры. Вилла «Савой» в Пуасси была построена в 1928 -1930 годах. На совершенно изолированном участке на столбах установлен кубический объем. Это не сплошной массив, с юго-восточной и юго-западной сторон часть объема вырезана так, что когда встает солнце, свет заливает все внутреннее пространство. Входной холл расположен на северозападной стороне, но чтобы попасть в него с дороги, нужно обойти дом с южной стороны. Фактически у дома нет главного фасада. В уровне земли значительная часть дома окрашена в темный цвет. И это сделано не для оптического эффекта, между колоннами и стеной находится подъездная дорога. Дом начинается с того, что подъезд к нему на автомобиле является основой его существования. Лестница, связывающая уровень земли с жилым этажом, имеет лишь чисто служебное значение. Основная связь осуществляется с помощью наклонного пандуса. Подъем по нему раскрывает разные неожиданные видовые точки на внутреннее пространство виллы. Прием использования перетекающих пространств использован Ле Корбюзье очень широко. В частности, он стремится зрительно слить пространство жилой комнаты второго этажа с открытой террасой. На плоской крыше виллы устроен солярий, огражденный экраном криволинейной формы.

Из дальнейших работ Корбюзье следует особо выделить общежитие швейцарских студентов, построенное в 1930 - 1932 году. Основной объем этого здания также очень прост. Крупный параллелепипед расчленен с боковых сторон ленточными окнами с глухими железобетонными торцами. Это здание наследует традиционную идею - представление о здании как о совокупности объемов, каждый из которых выполняет определенную функцию. Ле свел все объемы вместе так, что их обособленность и их единство не подлежат сомнению. Главная функция - предоставить жилье студентам - функция главного объема самого общежития. В здании главного корпуса столбы заменены на ряд массивных, одиночных железобетонных пилонов, поставленных по продольной оси.

4. Система пропорционирования «Модульёр». После второй мировой войны внимание публики и прессы привлек жилой дом особого типа - так называемая

жилая единица, построенная Корбюзье в 1946 - 1952 году в Марселе. «Марсельская жилая единица» интересна в первую очередь попыткой соединить систему индивидуальных квартир с элементами общего культурно-бытового обслуживания. В среднем этаже семнадцатизэтажного дома по обеим сторонам коридора («внутренней улицы») располагаются небольшие магазины, кафе-ресторан, парикмахерская, небольшая гостиница и т.д. На уровне плоской крыши размещаются небольшие помещения школьного типа, гимнастический зал для проведения собраний и самостоятельных концертов и спектаклей, беговая дорожка, площадки для отдыха. В плоскую крышу вмонтирован плескательный бассейн для детей. Квартиры «жилой единицы» занимают всю глубину корпуса, ориентированного с севера на юг, и имеют сквозную вентиляцию. Они расположены в двух уровнях. Перепады высот создают возможность устройства одного коридора на каждые два смежных этажа.

Квартиры (общим количеством 237) запроектированы 23-х типов и рассчитаны на различный состав семей. С большим мастерством выполнена архитектурная композиция фасада дома. Сложный ритм горизонтальных членений, контрасты их с вертикалью лестничной клетки, обилие светотеней, созданное вынесенными на фасад лоджиями, хорошо вылепленный объем гимнастического зала, выступающий над плоской кровлей, придают этому зданию большую художественную выразительность. Для гармонизации пропорций Корбюзье применил здесь изобретенную им систему «модулора», разработанную исходя из пропорций человеческого тела.

Визуально же это здание уменьшено вполтину за счет того, что двухэтажные квартиры на фасаде выражены одним проемом и все здание поставлено на опоры высотой в два этажа. В «Марсельской единице» бетон впервые предстает таким, каков он есть. Это здание считается первенцем грубой эстетики необрутализма.

Потрясающей неожиданностью явилось следующее крупное произведение Корбюзье - капелла Нотр Дам дю о Роншан, построенная им в 1950 - 1955 годах близ небольшого городка Роншан в 19 км от Бельфора.

Здесь сходится предгорье двух горных хребтов - Вогезов и Юры. Церковь, построенная Корбюзье, находится на месте разрушенного во время войны старого сельского храма. Характерная особенность пейзажа, открывающегося при подъезде к церкви Роншан, - вертикали башен древних замков, расположенных на невысоких вершинах отрогов гор. К капелле посетители подходят с юга. Перед ними возникает необычное здание. Странная коричневая крыша в виде тента со вздутыми ветром краями, наклонные стены, искривленные в плане, острый угол у сочетания южной и восточной стен, маленькие, разные по величине, оконные проемы, разбросанные по фасаду. Вертикальные объемы, включенные в композицию капеллы, перекликаются с далекими башнями древних крепостей. Небольшая дверь в южной стене, украшенная цветной эмалью, выполненная по рисункам Корбюзье, доступна только пилигримам. Попасть внутрь храма обычный посетитель может лишь в дверь северной стены. Огибая западный фасад, посетитель видит, что вертикальные объемы, издалика казавшиеся ему цилиндрическими башнями, разрезаны пополам по вертикальной оси.

Стена, закрывающая срез, прорезала световыми проемами. Лишь войдя внутрь посетитель начинает понимать назначение этой странной формы. Срезы цилиндров обращены в стороны горных отрогов Вогезов и Юры и окрашены внутри характерными для отрогов цветами. Свет, отражаясь от этих срезанных башен, названных Корбюзье светоуловителями, приобретает окраску, создающую особую цветовую атмосферу внутри храма. Ее прорезают солнечные лучи, проникающие с юга через маленькие оконные проемы южной стены. В некоторых из них вставлены цветные стекла. Обращает на себя внимание узкая щель между слегка вогнутым потолком и стенами. Крышу поддерживают лишь маленькие отрезки круглых стержней. Впечатление тента, которое создает крыша снаружи, этим приемом сохранено и внутри. Корбюзье хотел придать кровле символический смысл, напоминающий о древнейшем типе молельни.

Храм очень невелик - внутри он вмещает около 50 человек. Однако он может обслужить 10-12 тыс. молящихся. Для этой цели Корбюзье спроектировал перед восточным фасадом выложенную плитками площадку, на которой размещаются кафедра и алтарь. Местная реликвия - статуя богоматери - расположена в сквозной нише восточной стены так, чтобы она была видна и изнутри, и снаружи.

Это сооружение, в котором нет прямых углов, стены произвольно меняют свое сечение, а прихотливо-изогнутой крыше придана форма, имеющая символический характер, меньше всего похоже на творчество Корбюзье предыдущих десятилетий. В композиции этого сооружения есть своя логика, но эта логика совсем не та, которая была свойственна Корбюзье в течение всей его необыкновенно интенсивной творческой жизни. Ее можно было бы назвать логикой эмоциональной выразительности, когда делается акцент не на тектонической, а на скульптурной трактовке формы.

Практическая дизайнерская деятельность Ле Корбюзье опирается на три основные положения: стандарт; мебель и предметы домашнего обихода, рассматриваемые как «искусственные конечности»; новая технология.

Ле Корбюзье - автор многочисленных проектов жилых и общественных интерьеров, мебели, автомобилей. Для современного дизайна по-прежнему актуально освоение выдвинутых им теоретических принципов и проектных подходов.

Тема 14 (2 часа). Творчество А. Аалто

1. Гармония между человеком и средой. Основные постройки.

2. А.Аалто - дизайнер мебели, оборудования.

1. Гармония между человеком и средой. Основные постройки. Наиболее яркой фигурой скандинавского дизайна и архитектуры по праву считается Алвар Аалто (1898 - 1976). Он являет собой пример архитектора, который знает, как заставить стандарт служить эмоциональной стороне зодчества. Около 1930 года имя Алваро Аалто стало известно за пределами Финляндии. Родился он в

Куортане. В 1921 году окончил Политехнический институт в Хельсинки. В 1928 году Алвар Аалто открывает собственную контору.

Многослойный характер финской культуры - смешение элементов западной цивилизации, пережитков доисторических времен и средневековья - отразился на творчестве Аалто. Он никогда официально не объявлял о своей принадлежности к какому-либо направлению. Творческая жизнь Аалто совпала с периодом тяжелых потрясений, которые переживала Финляндия. После освобождения и краткого периода спокойствия страна прошла через две войны. После этих катастроф осталось очень мало средств для восстановления разрушенной промышленности. Жилищное строительство было сокращено предельно, и не было средств для строительства ратуш, музеев и подобных сооружений. Среди работ, созданных Аалто в начальный период творчества, нет больших общественных сооружений. Одной из первых самостоятельных работ стала концертная эстрада на выставке в честь 700-летнего юбилея основания старой столицы Финляндии Турку (Або). Это слегка изогнутая деревянная акустическая стена, всем частям которой приданы минимальные размеры и изящные очертания. Вместе с наклонной эстрадой для оркестра она обеспечивала безупречную передачу звука и одновременно демонстрировала пластическую гибкость.

В 1928 - 1930 гг. Аалто построил здание типографии для газет «Турун-саномат» в Турку, первое им спроектированное здание, которое стало известно за пределами Финляндии. Здесь можно видеть сочетание западных методов конструкции с его собственным художественным языком: железобетонный каркас, терраса на плоской крыше и «грибовидный» потолок в глубоком подвальном помещении, где располагалась печатная машина. Печатный цех газеты, расположенный на шесть метров ниже уровня земли, освещаемый верхним светом, по яркости не уступающий дневному, с его конусообразными колоннами с грибовидными капителями, покрытыми листовым металлом для предохранения от ударов, - одно из лучших сооружений Аалто.

Наиболее значительная работа раннего периода - санаторий в Паймио. Этот санаторий для больных туберкулезом рассчитан на 290 коек. Его доминанта - шестиэтажное здание клиники, образующее непрерывную линию, обращено на юг - юго-запад; здание солярия с консольными балконами примыкает к нему под большим углом. Обычно в туберкулезных санаториях каждая палата имела балкон, чтобы больной мог сразу выйти на воздух. В санатории Паймио палаты стационара умышленно не соединены с балконами солярия, что врачи рассматривают как лечебный фактор. Больные сами могут выбрать себе психологически совместимых компаньонов для отдыха на открытом воздухе. Во избежание тяжелого впечатления, создающегося от зрелища бесконечных рядов больных, установлены небольшие экраны, разделяющие пациентов на группы.

В точках пересечения главного здания с зоной отдыха Аалто создает навес волнообразной формы. Чтобы смягчить впечатление от бетонных плоскостей вдоль балконов, на них устроены цветочницы. Палаты для больных имеют ряд особенностей. Расположение этой части здания и ориентация окон способствуют проникновению в палаты лучей утреннего солнца. Во избежание излишнего солнечного облучения на окнах предусмотрены наружные жалюзи. Конструкция окон с двойными рамами напоминает фрамугу, поставленную в вертикальное положение. Это позволяет осуществить естественную вентиляцию, при которой воздух, постепенно нагреваясь, попадает в палату со стороны, противоположной изголовью кроватей. Отопление осуществляется при помощи панелей, которые расположены на потолке таким образом, что лежащий больной не подвергается непосредственному воздействию теплового излучения. Окраска - полуматовая, стены - светлые, потолки - более темные, чтобы общий тон не раздражал лежащего пациента. Светильники расположены над головой пациента в месте, где сходятся стены и потолок, при этом они находятся вне поля зрения лежащего больного. У каждого пациента в комнате своя раковина для умывания, бесшумно наполняемая водой.

От главного здания лучами расходятся в стороны многоэтажные здания амбулатории и административно-хозяйственного корпуса. На некотором расстоянии свободно расположены дома для врачей и служащих, а еще дальше - блок кухни, прачечная и подстанция.

Одним из немногих зданий, в котором Аалто мог как архитектор свободно проявить свою индивидуальность, было здание городской библиотеки в городе Выборге, построенное между 1927 и 1934 годами, разрушенное во время войны и восстановленное в соответствии с авторским замыслом. Здание состоит из читального зала с его тщательно проработанными светильниками верхнего света и необычной формы аудитории с просторным, соединяющим их вестибюлем. Важное значение для истории архитектуры имеет трактовка Аалто волнообразного деревянного потолка аудитории. В интимном зале здания библиотеки криволинейные очертания потолка плавно скользят в пространстве подобно змеевидным линиям на одной из картин Миро и продолжают от пола позади кафедры кверху в виде узких полос из красного дерева, изгибаясь произвольно вдоль остекленной стены, как будто бы имитируя движение воды в пруду. Архитектор вместе с тем мог доказать с помощью точнейших акустических диаграмм, что скульптурная нерегулярная форма потолка обеспечивает хорошую слышимость. Фасад покрыт белой известковой штукатуркой. Однако некоторые его важнейшие участки облицованы тесаным серым камнем с синими кварцевыми прожилками.

Стены финского павильона на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке Аалто трактовал еще более свободно. Несомненно, это было самое рискованное по замыслу архитектурное сооружение на выставке, называвшееся «Дерево на марше». Главным элементом экспозиции является огромная волнообразная стена-экран. Она была разделена на три яруса, увеличивающихся по высоте снизу вверх. Самый верхний включал фотографии страны. Ниже - людей, еще ниже - процессов труда, а под экраном, на уровне пола демонстрировались результаты труда - образцы финской продукции. Вся

конструкция наклонена под небольшим углом, что усиливает впечатление непрерывного движения.

После того, как Аалто придал гибкость потолку и внутренней стене, он занялся проблемой наружной стены, что видно на примере здания общежития Массачусетского института. Самому обычному плану здания общежития дана новая почти фантастическая интерпретация. Своеобразная форма здания объясняется следующим: генплан застройки обычного американского города с его шахматной геометрией не учитывает особенностей местности, а однообразие водной глади реки и проходящая параллельно дорога создают угнетающую обстановку. Изогнутая форма здания, кроме того, позволяет вывести на солнечную сторону значительно большее число комнат, чем при какой-либо другой планировке. Поскольку в общежитии имеется один контрольный вход, была разработана оригинальная система веерообразных лестниц, занимающих всю северную сторону здания, все эти лестницы сходятся у главного входа, где у студентов проверяют пропуска. Лестницы расположены так, что холлы на каждом последующем этаже становятся все просторнее. Таким образом, студенты, которые живут на верхних этажах, получают своеобразную компенсацию в виде дополнительного пространства. Большое внимание уделялось также виду, который открывается из окна, взгляд не упирается в ленту реки и шоссе, он скользит по диагонали. Кирпич изготовлен из местной глины, высушен на солнце и обожжен в пирамидах, сложенных вручную. Для обжига использовалась древесина дуба. При строительстве использовался несортированный кирпич, поэтому кладка получилась пестрой по цвету - от черного до желтого, основным тоном является ярко-красный.

Аалто - автор проектов, осуществленных во многих странах мира. Среди них: проект нового общегородского центра в Хельсинки (1959 - 1964), библиотека Политехнического института в Отаниеми (1964 - 1969), Дворец «Финляндия» в Хельсинки (1967 - 1971) и т.д.

Наиболее замечательным примером понимания Аалто «современности» представляется замысел, легший в основу композиции его архитектурного

бюро, строения которого окружают естественный амфитеатр, образованный рельефом участка. Аалто нашел слишком скучной обычную схему замкнутого конторского здания; он обогатил свою задачу фантазией, предоставив себе, что будто бы на этом месте сохранились развалины античного театра - полукруглой ступенчатой раковины, которые нужно непременно сохранить. По контуру этого полукружия Аалто и расположил строения своего бюро. Конечно, этот амфитеатр вполне можно рассматривать просто как внутренний двор, форма которого удобна для того, чтобы летом под открытым небом читать лекции студентам и молодым архитекторам. Зимой же амфитеатр терял свое значение, он мог только «радовать глаз». Но Аалто оправдывает существование этого амфитеатра и зимой: из окон мастерской видны кадры, проецируемые на белую стену по другую сторону двора.

Если термин «органическая архитектура» оправдан, то он вполне подходит для работ Аалто. Аалто никогда не применяет алюминий, но часто выбирает медь, он редко прибегает к сплошному остеклению, но предпочитает дерево, кирпич, натуральный камень.

2. А.Аалто - дизайнер мебели, оборудования. Впервые Алвар Аалто представил на суд зрителей образцы мебели, сделанной по его эскизам в 1929 году, на выставке, посвященной семисотлетию города Турку. Это был стул Folk Senna, который отличали органичные формы, отсутствие жестких геометрических линий, максимальное использование природных свойств дерева. Критика, признав изящество и элегантную плавность линий объединенных спинки и сидения из гнутой фанеры, сочла его, тем не менее, «скользким как лед». Всех смущал красивый, но неудобный наклон спинки и слишком резкий переход в сидение. Кроме того, массовое производство этого стула было проблематичным из-за его дороговизны, потому что каждую из его четырех ножек необходимо было изготавливать только вручную. Но Аалто находит решение - он поднимает стул на раму из стальных трубок, немного изменив наклон спинки и сидения. Новая модель - стул Hybrid - принесла своему создателю мировую известность.

Для санатория в Паймио Аалто выполняет фанерные кресла для массового производства, состоящие из деревянной рамы в виде узких полос, к которым подвешено изогнутое фанерное сидение. Эта работа известна как кресло №41. Оно сконструировано таким образом, что позволяет сидящему человеку принять максимально удобную позу и дышать полной грудью.

В дальнейшем Аалто отказался от металла в мебели, сосредоточив все свое внимание на дереве, из всех его сортов он постепенно выбрал березу и старался работать только с ней. Для читальных залов Городской библиотеки в Выборге Аалто нарисовал трехногий табурет № 60 - первую модель из гнутой клеенной фанеры. Сегодня это самый популярный табурет в мире. Работая над мебелью для общественных пространств, Аалто стремится создать такую конструкцию каркаса каждой модели, которая позволяла бы удобно и компактно складывать и хранить большое количество мебели.

Около 1935 года Аалто создал так называемый «консольный стул». С помощью специальной обработки дерево становится таким мягким и гибким, что архитектор может придать ему любую форму. Химики нашли способ создания сечений из тонких брусочков, конструкций, напоминающих кабель. Аалто назвал их «деревянными макаронами». Он много экспериментировал с гнутым деревом, создавая различные композиции и затем применяя эти приемы в проектировании мебели и интерьерах.

В 30-х годах Аалто знакомится с Гарри и Майрой Гулликсен. Эта встреча открыла архитектору доступ к промышленному производству. Госпожа Гулликсен, наследница большого целлюлозно-бумажного концерна Альстрема, выпускавшего также и мебель, увидела изготовленную по эскизам Аалто мебель в магазине в Хельсинки и предложила ему разработать ряд моделей для серийного производства. Следствием этого было создание в 1932 году мебельной компании «Артек» для массового производства мебели. Следует отметить, что мебель Аалто исключительно удобна для массового производства. Поддержка, которую оказала Аалто финская промышленность, большие индустриальные концерны Альстрема и Энцо-Гутцайт покровительствовали ему всю жизнь

привела к тому, что Аалто стал ценить дерево выше бетона, считая его наиболее выразительным материалом.

Тема 15 (2 часа). «Органическое направление». Творчество Ф.Л. Райта.

1. Первые постройки Ф.Л. Райта.

2. Понятие «органичности архитектуры».

1. Первые постройки Ф.Л. Райта. Франк Ллойд Райт (1869-1956) - один из наиболее выдающихся американских архитекторов и проектировщиков, творческое наследие которого оказало огромное влияние на всю сферу предметно-пространственного творчества - от архитектуры до декоративно-прикладного искусства.

Он родился в Ричленд-Сентере, штат Висконсин. Непродолжительное время изучал инженерные науки в университете города Мадисон, столицы штата. Весь период становления молодого Райта окрашен пафосом борьбы с канонами академизма. В 1887 году Райт без сожаления расстался с инженерным факультетом: его не устраивала методика преподавания. «Старой архитектуры для меня не существовало», «Забудьте все, чему вас учили», - эти принципы прошли через все творчество Райта, неутомимого экспериментатора, который никогда не копировал никого, даже самого себя. Вскоре он переехал в Чикаго, где велось интенсивное строительство после недавнего пожара, и начал работать в мастерской архитектора Дж. Л.Силби. Через несколько месяцев перешел в мастерскую Д. Адлера и Л. Салливена, основоположника «органической архитектуры», отца тезиса «форма следует за функцией». Салливен наставлял Райта проектировать здания «изнутри наружу», то есть от содержания к внешнему образу, а не наоборот, как это делалось прежде. Проработав шесть лет в фирме «Адлер и Салливен», Райт открыл собственное проектное бюро.

Частные дома, построенные Райтом на Среднем Западе в окрестностях Чикаго в период с 1895 по 1910 год, называют «домами-прериями». В

проектах этих небольших сооружений Райт выступил решительным реформатором традиционных методов проектирования жилища. Отвергая установившиеся приемы композиции жилых домов, господствовавшие в то время, он отошел от подражания каким бы то ни было историческим стилям и стремился в своих проектах исходить из условий местности, в которой строилось здание, из функции жилого дома в целом и отдельных его частей.

В поисках оригинальной эстетики, которая избавила бы американскую архитектуру от комплекса заимствования европейских образцов и воплотила черты молодой культуры Нового Света, Франк Ллойд Райт обратился к «гонтовому стилю». Другим источником вдохновения для Райта стала японская архитектура с ее культом «чистоты». Роль, которую сыграла японская архитектура в творчестве Райта, можно охарактеризовать так: «переосмысление «токономы», постоянного элемента японского интерьера, средоточия домашнего созерцания и церемониала, в его западный двойник, камин, и превращение камина в предмет религиозной важности; откровенная демонстрация неоштукатуренной кирпичной кладки камина и трубы как олицетворения крова, переход от надежности к изменчивости остекления на внешних пределах интерьера; вытянутые большие карнизы над ними, смягчающие и регулирующие интенсивность света и одновременно защищающие стекло от воздействия непогоды; членение интерьера на части с помощью ширм вместо внутренних перегородок, благодаря чему возможно приспособление помещения к меняющимся потребностям человека; замена лепнины и покраски плоскими поверхностями и неокрашенным деревом - все это уроки японского храма».

В дальнейшем Райт сводит все в выработанный им интегрированный стиль, о котором писал в 1908 году: «У прерии своя собственная красота, и наша задача - распознать и подчеркнуть эту призрачную красоту, ее неброское очарование. Отсюда - нависающие карнизы, низкие террасы и уединенные частные сады, скрытые за оградой». Стиль «прерий» окончательно выкристаллизовался в проектах для журнала «Ladies Home Journal» в 1900 -

1901 г. Среди его элементов - свободный план первого этажа, горизонтальные пологие крыши и низкие ограждающие стены, точно вписанные в ландшафт. В домах-прериях Райт обычно выделяет центральное ядро - большую комнату с камином, у которой собираются в свободное время все члены семьи для отдыха и бесед. Холл, столовая, гостиная широко раскрыты в сторону центрального ядра, что создает общее свободно перетекающее пространство первого этажа. Комнаты дневного пребывания и столовую он связывает обычно с помощью открытых террас с наружным пространством. Изолированно он компоует лишь кабинет, кухню, подсобные помещения. Спальни Райт выносит на второй этаж, считая, что комнаты для ночного отдыха должны находиться в наиболее удаленной и спокойной части дома. Райт отказывается от освященного веками принципа архитектурной симметрии. План приобретает асимметричные, свободные очертания. Восприятие здания как «произведения всех искусств» выдавало в Райте мастера, сформировавшегося в эпоху модерна. Он не оставлял интерьер и мебель на усмотрение «декоратора» или хозяев и сам проектировал все «от и до». «Ковры на полу и занавеси являются в такой же мере частями здания, как штукатурка стен и черепицы крыши».

Райт был приверженцем использования богатых возможностей современных технологий в архитектурном и дизайнерском проектировании. Например, в своем известном проекте административного здания компании «Ларкин» в Буффало, штат Нью-Йорк (1904 г.), Райт предложил ряд новаторских инженерных и проектных решений в области освещения (особые стеклянные панели), кондиционирования помещений, трактовки пространства интерьера, проектирования конторской мебели из металла. Он любил говорить, что «машина - это инструмент в руках художника». В здании «Ларкин-билдинг» отсутствует каркас, как и при строительстве жилых домов применен кирпич, здание перекрывает стеклянная крыша. Внутри образуется пространство в пять этажей, образующее внутренний двор, где позже был даже установлен орган.

Одной из построек Райта стал дом Элис Барнсдэл в Калифорнии. Внешний облик этого сооружения (1920 г.) поражает тяжелыми, глухими массивами стен, низким, приземистым входом, точно придавленным нависающим над ним тяжелым каменным «лбом». Образ этого сооружения навеян монументальными сооружениями древней Мексики. Иной характер имеет загородный дом Ж. Миллард в Пасадене (Калифорния), построенный Райтом в 1923 году. Дом расположен в глубокой лощине, с сильновыраженным рельефом. Подпорные стенки, лестницы, водоемы, оставленная нетронутой густая растительность очень органично связывают здание с природой. В этом доме, получившем наименование «Ла Миниатюра», Райт применил придуманный им способ облицовки стен искусственными плитками с орнаментированной лицевой поверхностью. Этими плитками покрыты и плоскости стен, и тонкие столбы торцового фасада.

Не имея возможности вести практическую, творческую работу, Райт в 1932 году открыл в Тейлезине (штат Висконсин) своеобразную мастерскую-школу, назвав ее Тейлезинским товариществом. Это не было учебным заведением в обычном смысле этого слова. Это была замкнутая община, члены которой приняли коллективный обет «органического» бытия. Члены братства обучались строительству, работая в качестве каменщиков, плотников, резчиков по камню на постоянно расширявшейся и достраивавшейся Висконсинской резиденции Райта.

В 1938 году Райт строит еще одну резиденцию - Западный Тейлезин - в отличие от его висконсинского дома - Северного Тейлезина. В основной вытянутой в длину части невысокого одноэтажного здания размещаются жилые помещения семьи Райта, его личная мастерская и общие мастерские. В композиции дома Райт добивался гармонического соответствия с характерным для Аризонской пустыни пейзажем. Слиянию с природой способствует распластанность здания по горизонтали, своеобразие перекрытия, ощетинившиеся ребрами своих деревянных рам, вынесенных наружу, затененные лоджии, кладка стен из местного камня, открытые террасы и

лестницы, низкие подпорные стенки, группы кактусов и колючек, включенные в планировку участка.

Термин «Узония» был изобретен Райтом в 1928 году для обозначения общества равных возможностей. Односемейный дом с земельным наделом, исходя из нормы 1 акр (0,4 га) на одного члена семьи, представлялся Райту идеальным жилищем для граждан этого общества. По окончании великой депрессии с середины 30-х годов в США бурно развивалось заводское домостроение. Одноэтажные сборные и объемно-блочные дома сходили с конвейера как автомобили Генри Форда. С 1934 года Райт принялся решать задачу проектирования домов для средней американской семьи со скромным доходом. Он построил их множество и, кроме того, опубликовал ряд образцовых проектов. «Узонианские» дома одноэтажные, ради упрощения конструкции они не имеют подвалов и чердаков. Фундамент заменен основанием в виде бетонной плиты по гравийному подстилающему слою. Ядро дома, как обычно у Райта расположенное в зоне кухни, возводилось из кирпича или естественного камня. Остальные стены слоистые, деревянные. Банки отказывались финансировать строительство с применением этой, по мнению специалистов, ненадежной конструкции. Архитектору удалось доказать, что тонкие деревянные стены обладают достаточной несущей способностью благодаря изломам в плане. Принцип обнажения естественного цвета и фактуры конструктивных материалов - дерева, кирпича, камня, бетона - доведен здесь до абсолюта: штукатурка, покраска и прочие маскирующие формы отделки попросту исключены. Подпольное отопление, скрытые источники искусственного освещения, максимально встроенная мебель предусматривались проектом и выполнялись в процессе строительства как неотъемлемая часть «узонианских» домов.

2. Понятие «органичности архитектуры». Поворотным пунктом в творческой жизни Райта 30-х годов явилась постройка дома для воскресного отдыха в Бэар-Ран (Пенсильвания), выполненная им для богатого владельца универмага в Питтсбурге - Кауфмана (1936 г.). Сын Кауфмана Эдгар, ученик

Райта, впоследствии ставший искусствоведом и издателем книг о Райте, уговорил своего отца передать этот заказ своему учителю.

Участок, которым владел Кауфман, располагался в холмистой лощине по обе стороны ручья Бэар-Ран, образовавшего небольшой водопад. Райт использовал в этом здании консольные железобетонные конструкции, закрепленные в скале, возвышающейся над водопадом. В композиции этого здания Райту удалось с наибольшей полнотой осуществить одну из основных идей - отказ от дома-коробки, ограниченной четырьмя стенами. Расположенные на железобетонных консольных плитах этажи имеют свободную, независимую друг от друга конфигурацию. Смелые выносы консольных плит далеко выступают за пределы стен, образуя широкие, как бы парящие в воздухе террасы. Очертания террас меняются в каждом этаже, образуя сложную систему плоскостей, нависающих друг над другом. Почти весь первый этаж занят большой жилой комнатой. В полу комнаты прорезан проем, ведущий на висячую лестницу, спускающуюся к воде протекающего внизу ручья. Пространство комнаты сливается с террасой, отделенной от комнаты лишь стеклом. На втором этаже большая спальня. Передняя стена спальни, выходящая на юг, также открывается на всю свою ширину на громадную террасу, сильно выступающую вперед над расположенной внизу жилой комнатой. Плоскость террасы продолжена на восток ажурной железобетонной решеткой, по которой вьется зелень. Внутренняя лестница ведет на третий этаж, большая часть которого занята верхней видовой террасой. В северо-западном углу здания расположена башенка, выложенная из естественного камня. Нижний этаж этой башенки занят кухней, в верхних этажах размещены гостевые комнаты. Дом Кауфмана («Дом-водопад») поражает тем мастерством, с которым он вписан в окружающую природу. Нависающий над ручьем и водопадом сложным ритмом своих консольных террас он кажется выросшим из скалы. Ошеломляющий успех дома над водопадом пополнял портфель Райта заказами «свободных индивидуалистов, живущих на лоне природы и пользующихся всеми благами цивилизации»

В 1936 году Райт получил заказ на проектирование в г. Расин (штат Висконсин) крупного административного здания фирмы Джонсона, изготавливающей изделия из воска. Основная часть этого здания - большой рабочий зал прямоугольной формы с закругленными в плане углами. В нем размещаются рабочие столы служащих. Рабочая площадь зала увеличивается за счет антресолей, расположенных по его периметру. К залу на уровне антресолей примыкает аудитория на 250 человек. Наиболее интересный элемент этого сооружения - большой рабочий зал. Райт применил здесь грибовидную железобетонную конструкцию. Тонкие железобетонные колонны напоминают стебли лилий, несущих чашечку цветка. Каждая колонна представляет собой самостоятельный конструктивный элемент. Плоскость потолка между ними остеклена, это источник естественного освещения. Скрытые за стеклом источники искусственного света освещают помещение по вечерам. Созданная Райтом конструктивная композиция лишает их стены несущей функции. Для того чтобы это подчеркнуть, Райт не доводит стену до потолка, опоясывая весь зал полосой из стеклянных трубок.

В здании Музея имени Соломона Гугенхейма в Нью-Йорке (1956 - 1959 гг.). Райт предложил новую систему экспозиции картин. Картины освещаются сверху с помощью узких ленточных окон, располагаясь на основной галерее, постепенно поднимающейся шестью витками к стеклянному куполу спиральной рампы. Таким образом, Райт пытается преодолеть так называемый синдром «музейного утомления».

Теория Райта широко известна под названием «теории органической архитектуры». Это определение связано с тем, что основу теории составляет принцип «органичности». На первый взгляд кажется, что основной смысл термина «органическая архитектура» сводится «к незатейливой мысли: здание должно слиться с природой, как бы вырастать из нее, продолжая ее». Об этом говорил и сам Райт в своих теоретических работах, да и практическая деятельность его может рассматриваться как воплощение этого принципа: архитектор пытался установить гармонию между архитектурой и природой. Для

Райта неразрывная связь человека и природы - это не только и не столько биологическая взаимосвязь, сколько культурная.

Райт никогда не был чистым «функционалистом» и возражал против догматической трактовки «форма следует функции». Для Райта это положение означало только то, что эстетичная форма может быть создана лишь после функционального выражения. Для архитектуры первична эстетика, а не функциональность: для того чтобы польза и комфорт стали «архитектурой», они должны стать «духовным удовольствием».

Райт подчеркивал требования нового времени к творческой индивидуальности: надо изучать природу материалов, дабы найти характерные их качества, отвечающие целям мастера; надо изучать природу конструирования из новых материалов и машин, используемых в качестве орудий труда; надо понимать и чувствовать природу, для чего нужно жить в природных условиях, с детства общаться с миром природы, чтобы сформировать в сознании «идеал органичности».

Тема 16 (2 часа). Неоклассицизм второй половины XX века.

- 1. Распад программной системы функционализма.**
- 2. Творчество Филипа Джонсона.**
- 3. Движение Неоклассицизм.**

1. Распад программной системы функционализма. Все послевоенное творчество Л. Мис ван дер Роэ, представлявшее собой последовательную разработку одной «абсолютной идеи» - создания универсальных пространств, заключенных в универсальную архитектурную форму, имело стабильный и стилистически не изменчивый характер. В каждой новой постройке он оттачивал свой личностный архитектурный словарь с входящей в него структурной грамматикой стального каркаса, навесными вертикальными металлическими профилями разбивки фасадов и тщательно

продуманной детализировкой лаконичного оборудования интерьеров. Однотипные вертикальные призмы небоскребов служили «упаковкой» для интерьеров самого разнообразного функционального назначения. В высотных жилых домах на Лейк-Шор-Драйв в Чикаго (1951) универсальные (лишенные стационарных перегородок) внутренние пространства, дававшие жильцам достаточную свободу в самостоятельном решении планировки квартир, являлись одновременно нейтральной средой для предметного наполнения любой стилистики. Анонимность исходного композиционного образа этих пространств в определенной степени была созвучна музейным и выставочным интерьерам Миса ван дер Роэ, которые рассчитывались на заполнение различными экспонатами. Анонимность же самой композиционной структуры его зданий-призм позволяла возводить их в любых городах и странах.

В 1950-е годы одновременно с Мисом ван дер Роэ и под его явным влиянием разработкой минималистской архитектуры «кожи и костей» занимались многие архитекторы и архитектурные фирмы, в том числе такие гигантские, как «Скидмор, Оуингс энд Меррилл» (СОМ). Одним из лучших образцов построек такого рода, реализованных этой фирмой, считается «Ливер-хаус» в Нью-Йорке (гл. арх. Г. Буншафт, 1951 - 1952 гг.) - 22-этажная прямоугольная башня из аквамаринового стекла, отражающая небо и окружающие дома, поставленная на стеклянную двухэтажную горизонтальную плиту, заключающую внутри себя озелененное патио. Большинство же подобных реплик «под стиль Миса», в кратчайшее время поставленных на строительный поток в Соединенных Штатах, а затем и в Европе, теряя элегантные пропорции и рафинированные детали этой изначально новаторской архитектуры, превращалось в безликие штампы и компрометировало творческие идеи самого Миса ван дер Роэ, ставшие символом космополитизма в культуре Запада.

2. Творчество Филипа Джонсона. Среди учеников и последователей Миса ван дер Роэ 1950-х годов было много архитекторов, получивших впоследствии мировую известность. Одним из них был Филип Джонсон (род. 1906 г.),

начинавший свою деятельность в 1930-е годы как историк архитектуры, архитектурный критик и популяризатор идей европейского функционализма. Архитектурное образование он получил под руководством Марселя Брейера в Гарвардском университете, куда вторично поступил в 1940 году, однако главное влияние на формирование Джонсона-архитектора оказал Л. Мис ван дер Роэ, о творчестве которого Джонсон-критик опубликовал в 1947 году первую монографию. Ранние постройки Филипа Джонсона «...и по общему замыслу, и в деталях можно принять за разработку идей или неосуществленных проектов его знаменитого учителя. Джонсон воспринимает структурную чистоту и классическую симметрию планов, аскетизм в использовании архитектурных средств и тщательность проработки деталей». Сходство композиционных принципов и формального языка было настолько очевидным, что критика дала ему шутивное прозвище «Мис ван дер Джонсон». Во время подготовки монографии о Мисе ван дер Роэ Ф. Джонсон обсуждал с ним идею создания целиком стеклянного жилого дома (Мис работал в то время над проектом дома Фэрнсуорт). Джонсон отрицал возможность успешной реализации этой идеи, так как она, по его мнению, разрушала само понятие дома как «убежища», а его учитель верил в такую возможность. В результате состоялось своеобразное соревнование между двумя архитекторами в решении этой, в основном, самоценной эстетической задачи. «Стеклянный дом», построенный Ф. Джонсоном для себя в его собственном земельном владении в Нью-Кейнене (штат Коннектикут, 1949 г.) имеет такое же, как и в Фэрнсуорт-хаусе, единое просматриваемое насквозь пространство. Единственным архитектурным средством его зонирования служит глухой цилиндрический объем, проходящий сквозь плоскую плиту кровли, сложенный из того же кирпича, что и мощение пола. Внутри этого цилиндра находится санузел, а в его внешнюю сторону, обращенную к обозначенной мебелью Миса ван дер Роэ зоне гостиной, врезан камин. Однако в отличие от Фэрнсуорт-хауса, динамично «парящего» над землей и противопоставленного природе, «Стеклянный дом» Ф. Джонсона стоит на

плоскости газона прилегающего парка, пространство которого свободно протекает через стеклянные стены, а интерьер кажется продолжением окружающей природной среды. Отличием дома Джонсона является и то, что все его фасады симметричны, причем симметрия подчеркивается центральным расположением входных дверей на фасадах и, соответственно, в интерьере, главным художественно-образным компонентом которого является (как и в Фэрнсуорт-ха-усе) окружающая природа. Классичесичность принципов формообразования этого дома, воспринятая от учителя и доведенная до еще большей композиционной остроты, дала повод критике назвать его «маленьким современным палладианским храмом».

3. Движение Неоклассицизм. Неоклассицизм 1950-х - начала 1960-х годов, одним из главных истоков которого были идеи Миса ван дер Роэ об «универсальном пространстве», заключенном в «универсальную архитектурную форму», получил дальнейшее развитие в творчестве последователей великого зодчего сначала в американской, а затем (в меньшей степени) в европейской архитектуре. В крупных общественных зданиях, построенных Ф. Джонсоном в это время, одновременно с уменьшением влияния композиционных приемов Миса возрастают неоклассические тенденции, которые затрагивают не только самые общие принципы формообразования, но и конкретные композиционные приемы, используемые архитектором в организации внешних объемов и внутренних пространств. Подобные тенденции стимулировались также стремлением к престижной монументальности архитектуры, соответствовавшей идеологическому и социально-экономическому заказу американского истеблишмента. Наиболее показательной постройкой в этом отношении является театр в Линкольн-центре Нью-Йорка (1964), составивший часть репрезентативного комплекса культурного центра, включавшего также импозантные неоклассические здания «Метрополитен-опера» (фирма У. Гаррисона) и филармонии (фирма М. Абрамовица).

Театр в Линкольн-центре - прямоугольный объем с портиком главного входного фасада из римского травертина. Его основные интерьеры решены по академическому принципу построения театров XVIII - XIX веков: высокое фойе с тремя уровнями галерей, создающих своеобразные «фризы из людей», позолоченным потолком и двумя лестницами, симметричное расположение которых акцентировалось огромными скульптурами; традиционный ярусный зрительный зал с лицевыми сторонами балконов из золотой фольги, пурпурно-красными стенами и креслами. Рокайльный потолок зрительного зала эклектично совмещался с подвешенной под ним огромной шаровидной люстрой. Неоклассика в интерьерах театра была заявлена не только их осевой плано-пространственной композицией (как в постройках Миса ван дер Роэ), но и характером отделки.

На рубеже 1950-х - 1960-х годов неоклассицизм стал восприниматься официальной архитектурой США, как наиболее соответствующее статусу государственности стилистическое направление, в русле которого создавались представительские здания различного функционального назначения. Специфика неоклассицизма этого-времени состояла в том, что классицистические композиционные принципы реализовывались в современных материалах без привлечения конкретных исторических ордерных форм и деталей (в отличие от неоклассицизма начала XX века, дословно цитировавшего стилистические мотивы прошлого). Увлечение классицизмом испытали многие американские архитекторы, в том числе вчерашние приверженцы функционализма. Даже такой пионер «современного движения», как Вальтер Гропиус использовал модифицированную тему периптера и общий строй симметричной классической композиции в своем здании американского посольства в Афинах (1961). Признанными же лидерами этого направления были Эдуард Д. Стоун (род. 1902 г.) и Минору Ямасаки (род. 1912 г.). В постройках Э. Стоуна (американское посольство в Дели, 1954 - 1958 гг., павильон США на Всемирной выставке 1958 г. в Брюсселе, Галерея современного искусства Нью-Йорка, 1969 г.) и М.

Ямасаки (Центр конференций Мичиганского университета имени Уэйна в Детройте, 1958 г., здание компании «Рейн-олдс-металс» в районе Детройта, 1959 г. и др.) официально-парадный вариант неоклассицизма выглядит модернизированной версией американского арт-деко довоенных лет. Обладающие почти храмовой торжественностью классицистические архитектурные схемы композиционных решений, претенциозный декоративизм и модные «дорогие» материалы (мрамор, анодированный алюминий, прозрачный пластик) в сочетании с «современной» упрощенностью классицистических форм многим казались культурным символом того времени, воплощенным в архитектуре.

Одной из наиболее интересных и оригинальных разработок неоклассической тематики в послевоенной американской архитектуре является здание библиотеки редких книг и рукописей Йельского университета в Нью-Хейвене (штат Коннектикут, 1963 г.), построенное по проекту фирмы SOM. Это абсолютно симметричное «здание-ларец», фасады которого, покоящиеся на четырех угловых опорах, образует квадратная решетка фермы Виренделя. Заполнение решетки - тонкие мраморные плиты, пропускающие в интерьер мягкий свет и воспринимающиеся огромным витражом, замыкающим с четырех сторон единое внутреннее пространство высокого читального зала, расположенного на втором (главном) этаже. Светящаяся решетка стен композиционно поддержана квадратными кессонами перекрытия зала. В центре здания на всю его высоту поднимается книгохранилище из металла и стекла, имеющее с полом второго этажа воздушный зазор и представляющее как бы независимое многоэтажное здание внутри основного, со своей собственной структурой металлокаркаса, независимыми низкими этажами, рассчитанными на удобный доступ к книгам, освещением и кондиционированием воздуха. Являющееся композиционным центром огромного интерьера книгохранилище одновременно зонировует его пространство и вносит в него важный структурный элемент человеческого масштаба. Столкновение двух масштабов

в едином внутреннем пространстве представляет основную композиционную интригу, составляющую часть художественно-образной выразительности интерьера библиотеки.

Тема 17 (2 часа). Современные японские интерьеры.

1. Японский дизайн и архитектура.

2. Теория метаболизма. Творчество Кендзо Танге.

3. Капсульная архитектура.

4. Постметаболизм.

1. Японский дизайн и архитектура. Развивающийся в Японии капитализм повлек за собой строительство новых типов зданий - банков, универмагов, вокзалов. Для проектирования этих зданий японские предприниматели охотно приглашали европейцев и американцев. Однако механический перенос европейского и американского опыта очень скоро обнаружил свою несостоятельность. Внешний вид этих построек и отсутствие композиционной связи архитектуры с природой противоречили японским представлениям об архитектуре. В планировке и применении тех или иных конструкций не учитывались особенности климата Японии и сейсмичность района. Все это было отмечено японскими зодчими в дискуссии, организованной в 1910 году Архитектурным институтом Японии, где впервые прозвучали рекомендации сочетать западный архитектурный опыт и национальные традиции.

После первой мировой войны в Японии возникает интерес к европейскому функционализму. На японский язык переводится книга Корбюзье. Ряд японских архитекторов уезжает учиться в Баухауз, в Германию и во Францию. В Японии появляются здания, в композиции которых ощутимо влияние европейского функционализма. Например, жилой дом Вакаса в Токио, построенный по проекту Сутеми Хоригучи в 1939 году, обнаруживает большое сходство с домами Вальтера Гропиуса и виллами Корбюзье (асимметричная композиция, плоская крыша, солярий, большие квадратные окна, простые геометрические формы).

Если японские архитекторы проявили большой интерес к европейской архитектуре, то, в свою очередь, многие европейские мастера, начав изучать японское зодчество, с удивлением обнаружили, что многие архитектурные принципы, выдвинутые функционализмом, воплотились в японском зодчестве много веков назад.

Своеобразие японской архитектуры объясняется органичной общностью японских традиций и ведущих принципов современной архитектуры. Эта общность прежде всего заметна в области строительства жилья и решения жилых интерьеров. Например, слияние внешнего и внутреннего пространства одинаково свойственно как современной, так и традиционной японской архитектуре.

В наружных стенах старых японских жилых домов применялись подъемные панели (шитомидо), раздвижные панели - деревянные рамы, заполненные прозрачной бумагой (шони), раздвижные двери (амадо). Поднимающиеся или раздвижные панели открывают комнату в сад, соединяя внутреннее и внешнее пространство. Модульная система, связанная с требованиями современного конструирования, издревле применялась японцами. В основе планировки традиционных японских зданий лежит первичная модульная единица - шаку - равная 30,3 см. Укрупненный модуль - кен равен 6 шаку. Японцы не применяли в быту стулья и кресла, они сидели на полу, который покрывался татами. Размеры татами были стандартными - 0,541 кен. Площадь комнат определялась количеством татами, обычно от 4 до 18. Таким образом, в японской архитектуре применялся принцип модульности, неизвестный западным зодчим. Жилищам японцев всегда были характерны предельная простота и лаконизм в композиции интерьера.

Наконец, правдивое использование свойств строительных материалов, за которое ратовали прогрессивные европейские архитекторы со времен модерна, всегда входило в число основных особенностей японского зодчества. Естественная фактура дерева и камня использовалась японцами с удивительным мастерством. Прогрессивность творчества ряда выдающихся

японских мастеров определяется их отказом от стилизаторского отношения к архитектуре.

2. Теория метаболизма. Творчество Кендзо Танге. На рубеже 50-60-х годов в Японии сложилась теория метаболизма, получившая широкий резонанс среди архитекторов как в самой стране, так и за ее пределами. Следует выделить два основных положения теоретической доктрины метаболистов:

1. Необходимость рассматривать архитектуру как изменяющийся и развивающийся процесс, который, подобно биологическому развитию, не должен иметь завершения структур во времени, но должен обеспечивать и стимулировать периодическую «метаморфическую трансформацию» и «метаболическое восстановление».

2. Принципиальная идентичность формообразующих процессов в градостроительстве и архитектуре отдельных зданий с перенесением акцента в поисках новых форм на системы и макросистемы будущего.

Лидером метаболистов становится Кендзо Танге - крупнейший японский архитектор нашего столетия. Он не верит миражам, когда-то манивших пионеров новой архитектуры, но вместе с тем он не видит действительную социальную перспективу - отсюда оттенок трагизма, окрашивающий его мировосприятие, он видит растущую пропасть между человеком и миром современной техники. Отрекаясь от старых утопий, он создает новые, менее претенциозные. Однако алогичность современного общества делает неосуществимыми идеи, самые, казалось бы, реальные именно из-за их логичности.

Образная выразительность, «символическая функция» для Танге - важная часть социальной роли произведения архитектуры, символ-необходимое средство сплочения людей.

Первая его всемирно известная работа - мемориал в Хиросиме (1949 - 1956 год). Он состоит из комплекса сооружений - памятника погибшим во время взрыва, здания музея, расположенного на главной оси комплекса, детской библиотеки и здания общественного центра района, расположенных

слева и справа от музея. Рассматривая катастрофу в Хиросиме как трагедию мирового значения, Танге не стремился подчеркнуть национальную японскую специфику архитектуры. Здание музея поставлено на железобетонные стойки. Фасады верхнего этажа, начинающегося памятным залом с фотографиями разрушенного города, обработаны сложным меняющимся ритмом вертикальных железобетонных солнцезащитных элементов. Единственный элемент, ассоциативно связанный с древним японским зодчеством - арка (перекрытие древнейшего японского дома) использован в самом памятнике.

Судьба собственных произведений, как и общая ситуация, сложившаяся в городах Японии, побудила Кендзо Танге обратиться к проблемам градостроительства. Ему кажется, что ключ к решению проблем - во взаимоотношениях человека и техники, в разумном регулировании технического развития, поэтому неслучайно, что именно Танге становится основателем группы метаболистов.

Метаболизм исходит из аналогии с живыми организмами, а не с машиной. Самое большое отличие живого организма от машины в том, что «живое может развиваться и расти». В центр своей теории метаболисты ставили идею незавершенности и постоянного изменения архитектурной композиции, которая нашла свое выражение в проектах «города-стены» и «города-спирали». В первом случае город спроектирован в виде изогнутой стены, внутри которой расположены горизонтальные и вертикальные коммуникации, соединяющие все части и узлы города. Поверху проходит монорельсовая дорога, к внешним сторонам прикрепляются жилые помещения с одной, а учреждения и промышленные объекты - с другой. Во втором случае город решается в виде пространственной системы спиралевидных башен.

Метаболистов привлекает проблема «морального старения» сооружений - им видятся гигантские пространственные «мегаструктуры», стабильные и неизменные, к которым свободно подключаются периодически заменяемые, как листва на деревьях, ячейки жилых и рабочих помещений. Техническая мобильность кажется им способной решить их проблемы. Эти

идеи нашли свое воплощение в утопическом проекте «Токио-1960». Танге исходит из того, что дальнейшее разрастание города неизбежно, он ищет систему, при которой город сохранил бы свою жизнеспособность. Проблема для него целиком сосредотачивается в организации систем коммуникаций. Главная идея проекта - преобразовать замкнутую, устремленную к центру структуру города, в линейную, свободно растущую, перебросив «ось общественной жизни» через воды Токийского залива от старого центра к пригородам.

Вершина творческой карьеры - комплекс спортивных сооружений к Олимпийским играм 1964 года в Токио, центр коммуникаций префектуры Яманаси в Кофу, а также проект реконструкции Скопье и комплекса Всемирной выставки ЭКСПО-70 в Осаке.

В своих работах Танге провозглашает отказ от стилизаторства: «Я не верю, что традиции могут быть сохранены или превращены в движущуюся силу» (из выступления Кендзо Танге на мировой конференции по дизайну). «Простое отрицание методов, которым учит традиция, нереалистично, однако новые методы должны быть найдены, сталкивая архитектуру лицом к лицу с реальной сегодняшней действительностью».

3. Капсульная архитектура. Другой японский мастер Кисе Курокава - сегодня один из наиболее ярких и интересных японских архитекторов, пользующийся популярностью у широкой публики и авторитетом в профессиональном мире.

Творческая деятельность Курокавы в настоящее время определяется не столько поисками новых форм, близких по духу к традиционным, что было свойственно его предшественникам, сколько поискам композиционно-пространственных решений на основе использования внутренних законов и принципов традиционной японской архитектуры. Однако этому этапу его творчества предшествовала долгая эволюция. Свой творческий путь Курокава начал как метаболист. В 1960 году он заявил о себе, сформулировав вместе с Танге основные положения метаболизма, которые затем Курокава воплотил в своих капсульных сооружениях.

Идеи капсульной архитектуры непосредственно развивают мобильную, легко трансформируемую систему, заложенную в метаболизме. Капсула представляет собой жилую или производственную ячейку, целиком изготавливаемую индустриально. Капсулы подвешиваются к основной несущей структуре и в случае необходимости могут легко заменяться новыми, более совершенными и более приспособленными к изменяющимся условиям жизни.

Капсульная архитектура - это качественно новый уровень в массовом производстве, поскольку это шаг от привычных методов стандартизации и унификации к попытке создания жилых пространств - капсул, способных чутко реагировать на любые изменения в образе жизни людей. Кардинальное отличие капсульной архитектуры от индустриального строительства, основанного на системе стандартных сборных элементов, состоит в обеспечении разнообразия и вариантности, так как возможность замены капсул открывает широкий простор выбора.

Эти идеи были ярко представлены в капсульном доме Накагин в Токио. Это отель для бизнесменов, построенный в 1972 году. Здание состоит из двух железобетонных башен и 144 стальных капсул. Башни служат несущими конструкциями и одновременно коммуникациями. Башни связаны друг с другом на каждом третьем этаже мостиками-переходами. Сами капсулы имеют размеры 2,5 Ч 4 Ч 2,5 метров (это соответствует привычным для японцев размерам чайной комнаты в 6 татами). Там имеется все необходимое для жизни делового человека: кровать, стул, шкаф для одежды, кондиционер, санузел, двухконфорочная плита, телефон, телевизор, магнитофон, письменный стол, радиочасы, пишущая машинка, настольный калькулятор. Каждую капсулу можно снять и заменить без ущерба. Работа по сборке закончена за 30 дней. Логическим завершением идеи капсульной архитектуры стала разработанная Курокавой в 1972 году новая модель - капсула С-30Х. Это комбинация из трех капсул - служебной (кухня, санузел), спальной и жилой. Летний дом самого архитектора представляет собой «капсульный дом К» - миниатюрную бетонную башню, к которой подвешены четыре стальные капсулы.

Центральное пространство летнего дома - гостиная, находящаяся в бетонной башне, связывает две спальни, кухню и чайную комнату. Снаружи дом выглядит по-техничестски, интерьер же уютен благодаря деревянной внутренней обшивке.

В ультрасовременных постройках Курокавы сочетаются современность и традиция: незавершенность художественного образа, намек, недосказанность, традиционная трактовка деталей, асимметричный характер пространственной композиции, использование стандартных татами.

4. Постметаболизм. Начиная с 70-х годов творческие поиски Курокавы приобретают иной характер и смыкаются с постметаболистами. Главным в постметаболизме - не поиск наиболее совершенных с функциональной и технической точек зрения архитектурных форм, а осознание их культурного значения. Современная архитектура должна строиться на основе принципов, составляющих сущность японской культуры. Три иероглифа — «ку», «кан», «эн» - ключи к пониманию японской культуры. Японское слово «кукан» - пространство, «энкукан» - промежуточное пространство: «эн» означает «связь, узы». Понятие «ку» или «философия пустоты», выдвинутая буддизмом, - одно из определяющих принципов японской философии и японского мировоззрения. «Ку» — это неантогонистический взгляд на мир, допускающий существование всех противоречий. В этом состоит отличие японской культуры от культуры Запада, которая вся состоит из противоречий: небо - земля, дух - тело, чувство - разум. Серый цвет символизирует многомерность, неоднозначность японской культуры. «Серая зона» означает промежуточное пространство - ни внутреннее, ни внешнее, некий средний элемент.

В традиционной японской архитектуре «энгава» - это открытая галерея, которая проходит по внешнему периметру японского дома и находится под козырьком крыши. Первый проект переходного типа от капсульной архитектуры к эн-пространству Курокавы - здание-башня компании «Сони» в Осаке. Связь с пространством достигается благодаря застекленным эскалаторам и лифтовым шахтам, выходящим на главный фасад. Для

вспомогательных помещений использованы стальные капсулы на боковом фасаде.

В здании банка в Фукуока Курокава создает промежуточное пространство, образованное выносом крыши над одним из боковых фасадов, создав там уютное пространство.

Свою главную цель современные японские дизайнеры и архитекторы видят в «необходимости установить новые симбиотические отношения между человеком и техникой, взаимоувязать наиболее развитую технологию и традиционное мастерство, создать новое окружение, где природа и город, природа и архитектура могут свободно взаимопроникать».

Часто говорят, что особая восприимчивость нового у японцев - это результат общественной необходимости. Многофункциональность технических изделий происходит из пространственной экономии, используется все, что может быть использовано на этой ограниченной территории. Увеличивая производство маленьких партий, японские дизайнеры обходятся без крупномасштабных исследований производства, вместо этого они изучают рынок. То, что вводили итальянцы в 80-х годах в своих проектах эмоциональной мебели, японцы воплощают в технике. В настоящее время их новинки становятся все более образными и обладают сильным эмоциональным воздействием. Специфика японской культуры такова, что она нуждается в появлении новых традиций в изготовлении мебели. Европейские традиции переосмысливаются с точки зрения японского восприятия. Несмотря на высокий уровень жизни, японцы живут в домах и квартирах, часто похожих на дома бедняков. Поэтому современная Япония так нуждается в многостороннем дизайне Масанори Умэда, Сиро Курамата, Масаки Морита.

Основные темы в мебели Умэда - это сливовые деревья, цветущие вишни, лотосы. Он использует их для того, чтобы еще раз раскрыть корни японской культуры и ее гармонии с пейзажем. В абстрактной мебели, фаянсовой посуде, интерьерах Умэда ощущается влияние группы «Мемфис». Хорошо

известна его кровать в форме боксерского ринга. Часто его мебель - острый и ироничный комментарий на новый свободный стиль дизайна.

Работы Сиро Куромата соединяют черты минимализма и восточный образ мышления. Его любимые материалы различны: холодны, как стекло, теплые, как дерево, прозрачная металлическая мебель словно парит в воздухе. Он вживляет розы в стекло, словно они цвели там всегда, внося в свои работы черты сюрреализма.

Работы молодых японских дизайнеров свидетельствуют о том, что они ищут третий путь между западными и восточными традициями.

Тема 18 (2 часа). Новейшая архитектура зарубежных стран. Отдельные архитектурные течения. Интерьер и взаимосвязь пластических искусств.

- 1. Творчество Э.Сааринена.**
- 2. Архитектура – скульптура.**
- 3. Движение Неоэкспрессионизм.**
- 4. Фантастическая архитектура.**

1.Творчество Э.Сааринена. Для развития западной архитектуры 1950-х - 1960-х годов очень показательна эволюция влияния мастеров первого поколения на их более молодых современников. Эту эволюцию творческих предпочтений сформулировал в 1958 году выдающийся американский архитектор Ээро Сааринен (1910 - 1961 гг.), сказав: «Я смиренно следую за Ле Корбюзье и я против Мис ван дер Роэ». Свою самостоятельную творческую карьеру Сааринен, как и многие архитекторы того времени, начинал с разработки структурной грамматики архитектуры «кожи и костей» Миса ван дер Роэ. Его первая значительная постройка - технический центр компании «Дженерал Моторс» в Детройте (1951 - 1955) представляет собой крупный комплекс из 25 сооружений, композиционным центром которого является искусственный прямоугольный водоем с двумя фонтанами и водонапорной башней. Выполненные в стилистике школы Миса ван дер Роэ

остекленные двух-трехэтажные корпуса (лаборатории, мастерские, административные здания и др.), связанные в уровне второго этажа мостиками-переходами, создали законченный ансамбль, рафинированный и техничный образ которого олицетворял собой эстетику интернационального стиля 1950-х годов. Интерьеры этих зданий характеризовались перетекающими универсальными пространствами, материальную основу которых создавали излюбленные Мисом металлические двутавры металлокаркаса, стекло, а также яркий глазурированный кирпич торцевых стен. Элегантный техницизм деталей и дизайнерская точность их стыков (вантовая подвеска лестниц на тонких струнах, модульные элементы металлических подвесных потолков с точечными светильниками) являлись как бы предтечей интерьеров хай-тека 1970-х годов.

В последующих постройках Сааринен отходит от «структурной грамматики» Мис ван дер Роэ и концентрирует свои поиски на разработке пластичной архитектурной формы при использовании большепролетных конструкций. Этапным произведением в этом отношении является хоккейный стадион Йельского университета - овальное в плане сооружение, основой конструкции которого служит огромная железобетонная арка, перекинутая через интерьер по его продольной оси. От арки к верхнему железобетонному поясу слегка наклоненных наружу стен натянуты тросы всякого перекрытия. Все части конструкции наглядно выявлены и тектонически осмыслены. Главным элементом художественной выразительности интерьера является единое огромное пространство, замыкаемое вогнутыми и выпуклыми поверхностями пластичных и одновременно структурно логичных в своей конструктивной основе архитектурных форм. Внутреннее пространство и внешняя форма здания точно совпадают по всем параметрам, что, по мнению Сааринена, является одним из основных критериев органичности постройки. Архитектор считал, что «...проблема «интерьера» - это проблема архитектурная. Все в нашем физическом окружении, будь то внешним или внутренним, поскольку оно создано рукою человека, является архитектурой.

В качестве своеобразного «морального кодекса» современной архитектуры Сааринен выдвинул следующие положения: «1. Каждая эпоха должна создавать свою собственную архитектуру, исходя из собственной техники, и эта архитектура должна отражать дух своего времени. 2. Функциональная целостность. В 1920-е годы делался чрезмерно большой упор на принцип функционализма, то есть на убеждение, что форма может быть найдена путем строгого следования за функцией. Но это редко бывает так, и мы вскоре убедились, что на функционализме свет не сошелся клином. Тем не менее, принцип функциональной целостности, по-видимому, остается одним из краеугольных камней в современной архитектуре. 3. Принцип конструктивности. С тех пор как я себя помню, конструктивная целостность и конструктивная ясность были основными принципами современной архитектуры. 4. Признание пространства как важнейшего элемента архитектуры; новое восприятие пространства становится более важным, чем восприятие массы».

2. Архитектура – скульптура. Последнее положение в наибольшей степени раскрывает подход Сааринена к решению интерьеров крупных общественных зданий, где внутреннее пространство обретало качества пластичности и острой образной выразительности. Самая знаменитая постройка Э. Сааринена аэровокзал им. Кеннеди в Нью-Йорке (1958 - 1962) ознаменовала собой новое направление в архитектуре модернизма, которое критикой было названо «архитектурой-скульптурой». При работе над зданием аэровокзала Сааринен проявил себя в равной степени как архитектор и как скульптор. Он считал, что аэровокзал «...должен создавать впечатление, связанное с полетом, должен возбуждать оживление, связанное с прибытием или отлетом и удовольствием, получаемым от путешествия...». Образ здания ассоциировался с летящей птицей, символически передавал идею полета и психологически подготавливал к нему пассажиров. Проектирование велось методом скульптурного моделирования при взаимопроникающем единстве пластических и инженерно-конструктивных факторов формообразования. В

здании нет ни одной строго геометрической формы (прямых углов, окружностей и даже параболических кривых). Его покрытие состоит из четырех железобетонных оболочек, разделенных световыми зазорами и опирающихся на четыре V-образные опоры. Форма опор и остальных конструкций, точно соответствующая статическим нагрузкам и эпюрам моментов, несмотря на свою кажущуюся произвольность, в высшей степени тектонична. В здании органично решены и функционально-технологические задачи (разделение потоков отправления и прибытия, движения пассажиров и багажа и т. д.).

Абсолютное совпадение внутреннего пространства и внешнего объема - одно из главных архитектурно-художественных достоинств здания - прочитывается в интерьере благодаря сплошному застеклению всех промежутков между несущими конструкциями, в том числе световым зазорам между отдельными оболочками, в которых расположены электрические светильники. Остекление полностью выявляет в интерьере пластику всех лекальных кривых, характеризующих архитектурный образ аэровокзала, а скульптурный характер объемной архитектуры находит свое дальнейшее развитие в различных элементах архитектуры малых форм и оборудования интерьеров (конструкции антресольного уровня, информационные стойки, прилавки, вывески и т.д.), в формообразовании которых использовались те же композиционные принципы. Здание аэровокзала и предметно-пространственная среда его интерьеров, таким образом, представляют единый архитектурно-скульптурный организм, в котором границы между отдельными его составляющими почти не угадываются.

Ориентация на скульптурные принципы формообразования была не единственной в творчестве Сааринена. Среди его построек конца 1950-х - начала 1960-х годов можно встретить самые разнообразные по творческим принципам, композиционным приемам и средствам здания, которые были ответом мастера на зарождавшиеся в западной архитектуре идеи. Основным вкладом Сааринена в зодчество середины - второй половины XX века была

архитектурно-скульптурная разработка насыщенной образным содержанием тектоничной формы. Эта творческая направленность получила свое воплощение также в проектах его мебели. Всемирную известность получили его стул «151 S» (1956) и кресло «Тюльпан» (1957), выполненные из литого алюминия и пластика. Общим в этих мебельных предметах было пластичное перетекание друг в друга их различных конструктивных составляющих (круглое в плане основание переходит в вертикальную опору, которая, в свою очередь, плавным расширением перерастает в сидение, спинку и подлокотники, имеющие скорее скульптурную, чем структурную форму). Группы белых «кресел-тюльпанов» с вложенными в их сидения яркими цветными подушками, расположенные вокруг однотипных круглых белых столов на центральной опоре, вызывали ассоциации с цветами, рассыпанными по интерьерам обеденных залов кафе и ресторанов.

Поиски архитектурно-скульптурных форм стали заметным явлением в строительной практике 1960-х годов в различных странах. Среди выдающихся и программных произведений «архитектуры-скульптуры» этого времени необходимо отметить, в первую очередь, спортивный олимпийский комплекс Ийюги в Токио (арх. К. Тате, 1964 г.), здание оперного театра в Сиднее (арх. Й. Утсон, 1956 - 1966 гг.) и ряд построек выдающегося бразильского зодчего О. Нимейера (школа в Белу-Оризонти, 1958 г., дворец Рассвета, 1958 г., дворец Верховного суда, 1960 г., дворец Правосудия, 1970 г. в городе Бразилиа и др.). Принципиальная разница между этими объектами состоит в том, что пластика внешнего объема и внутреннего пространства спортивных сооружений Кендзо Танге (крытый бассейн на 15 тыс. зрителей и зал для дзюдо на 4 тыс. зрителей) органично соответствует используемым большепролетным вантовым конструкциям, определившим художественный образ построек, а архитектура сиднейского оперного театра и работ Оскара Нимейера производна преимущественно от формально-эстетических идей, разрабатываемых их авторами.

Проект театра в Сиднее Йорна Утсона был отмечен первой премией среди 217 проектов, участвовавших в конкурсе, хотя и вызвал разноречивые отклики. Его поддержал Э. Сааринен, входивший в состав жюри, но в то же время к нему отрицательно отнеслись Ф.Л. Райт и известные архитекторы-конструкторы П.Л. Нерви, Р. Саржер, Ф. Кандела, Э. Торроха, которые считали, что архитектура театра не соответствует статике работы его конструкций. Сиднейский оперный театр состоит из двух главных композиционных элементов: прямоугольной в плане платформы-стилобата, в которой сосредоточены все служебные и подсобные помещения, и расположенных на ней пространственных оболочек, ассоциирующихся с наполненными ветром парусами, внутри которых находятся театральные интерьеры. При реализации проекта выяснилось, что построить театр в задуманном архитектором виде технически невозможно. После многочисленных переделок проекта и многолетней работы конструкторов Опера была построена с превышением первоначальной сметной стоимости в шесть раз. В отличие от большепролетных спортивных залов К. Танге, где внешний объем и внутреннее пространство точно совпадают, интерьеры зрительных залов сиднейской Оперы не отражают характер ее объемной архитектуры. По функциональным требованиям (в первую очередь, из соображений акустики) значительная часть внутреннего пространства была отсечена подвесными потолками. При экспертизе здания, проведенной во время его строительства, был выявлен также ряд несоответствий проектному заданию (количество зрительных мест в зале, заниженные объемы ресторана, фойе, гардеробов, санузлов и др.).

Поиски пластической выразительности архитектуры в 1960-е годы были основной темой творчества ряда французских архитекторов, в том числе входящих в группу «Пространство», организованную А. Блоком и посвятившую свою деятельность синтезу искусств. Программой постройки в этом отношении был одноэтажный дом-скульптура в парке Медон под Парижем, построенный или точнее «вылепленный» по проекту А. Блока. Ни

на фасадах, ни в интерьерах этого дома не было ни одной четкой геометрической формы. Ровной горизонталью, разыгрываемой в отдельных местах свободными по конфигурации ступенями, оставалась только поверхность пола. Стены, потолок, окна, камин получили абсолютно произвольную, скульптурную трактовку и перетекали друг в друга, напоминая об экспериментах А. Гауди, проводимых еще в начале XX века.

В конце 1960-х годов «обитаемые скульптуры» в качестве антитезы привычной жилой среде получили практическое воплощение в строительстве ряда поселков для отдыха на юге Франции. Однако широкое распространение скульптурные принципы формообразования в качестве композиционного акцентирования фрагментов архитектурной среды нашли в 1970-е годы, причем формальная острота используемых приемов строилась, как правило, на контрасте пластических и структурных средств. Показательным в этом отношении является совместное творчество французских архитекторов М. Андро и П. Пара.

Дебютом творческого союза Андро - Пара можно считать проектирование школьного комплекса Орлеан-ля-Сурс (1964 - 1968), в ходе которого сформировался союз архитекторов со скульпторами Б. и И.В. Аллеом, продолжавшийся более 30 лет. Главным композиционным элементом этого комплекса был «пятый фасад» - площадь между отдельными школьными корпусами, которая разрабатывалась совместно архитекторами и скульпторами. За счет пластического моделирования микрорельефа, различного мощения и малых форм, создающих в своей совокупности эффект огромного горизонтального архитектурно-скульптурного панно, было достигнуто зонирование площади, ее камерность, легкая обживаемость, адаптируемость к общению старших школьников и взрослых, введение игровых ситуаций для школьников младших классов. Этот прием, ставший излюбленной композиционной темой группы Андро - Пара - Аллеом, можно считать одной из специфических черт французской архитектуры 1970-х — 1990-х годов. Из масштаба градостроительного и объемного проектирования

он переходил в полуинтерьерные пространства внутренних дворов различных в типологическом отношении зданий, композиционным ядром которых был «минеральный сад» с барочной пластикой покрытия земли, вносящий неожиданные лирические ноты в излюбленный авторами строгий строй мощных коммуникационно-конструктивных стержней и навешиваемых на них легких стеклянных объемов (сельскохозяйственные банки в Оксерре и Луарет-Орлеане, здание агентства АВАС в Нейи и др.).

3. Движение Неоэкспрессионизм. В русле пластических тенденций формообразования западной архитектуры 1950-х - 1960-х годов развивалось также одно из ее направлений, которое критикой было названо неоэкспрессионизмом. Ведущим представителем этого направления был немецкий архитектор Ганс Шарун (1893- 1972), творческая карьера которого начиналась еще в 1920-е годы. Становление творческого почерка Шаруна проходило одновременно под влиянием рационалистических начал Баухауза, идей райтовской органической архитектуры и особенно немецкого экспрессионизма тех лет. В своих работах довоенного периода он отказывался от упрощенной геометричности планов и объемов, вводил непривычные криволинейные и косоугольные формы. Внешний объем его построек, как правило, отражал структуру внутреннего пространства, композиционным ядром которого обычно было довольно крупное срединное пространство (гостиная, холл, сад и др.).

В послевоенные годы движение экспрессионизма, казавшееся окончательно изжитым в период нацизма, объявившего его «чуждым германский нации течением», получило как бы второе дыхание. В это время возобновили работу представители различных областей искусства (художники, архитекторы, деятели театра), примыкавшие ранее к экспрессионизму. Для творчества Шаруна этот период был самым плодотворным. Его крупнейшая и наиболее известная постройка - здание филармонии в Западном Берлине (1956 - 1962), по оценке французского журнала L'Architecture, превосходила «...все, что было достигнуто до последнего времени в близких по характеру

произведениях Аалто, Сааринена и других архитекторов, стремящихся к достижению выразительности пластическими средствами».

Главная композиционная идея филармонии, вытекающая из принципа «срединного пространства» - размещение площадки оркестра в центре зрительного зала на 2200 мест. Прием «музыка в центре» позволил реализовать более тесную связь музыкантов и слушателей, находящихся в едином пространстве. С любого места видны и исполнители, и сидящие напротив зрители, которые видят музыкантов в самых разнообразных ракурсах и как бы принимают участие в представлении. Единство звука и зрительного образа создает наиболее глубокие эмоциональные ощущения. Несмотря на значительные размеры зала, его пространство кажется достаточно интимным, благодаря расположению зрительских мест на отдельных наклонных террасах, ассоциирующихся с виноградниками на горных склонах, вокруг оркестра, звук которого отражается сложным по конфигурации акустическим потолком и «опускается» сверху на слушателей.

Тема криволинейных потолков основной аудитории прочитывается во внешнем объеме здания в форме сложных кровель, а поднимающиеся над «долиной» оркестра «террасы-виноградники» зрительских мест формируют наклонные ступенчатые потолки расположенных ниже вестибюля, фойе и лестничных пространств, асимметрично примыкающих к почти симметричному в плане зрительному залу. Диагональное смещение лестниц вестибюля по отношению к главной композиционной оси, сложная пластика потолков, по которой прочитывается композиционная структура зрительного зала, разница в уровнях пола создают впечатление сложного, многопланового и непрерывного пространства, раскрывающегося в процессе движения и несущего поток новых образов и эмоций. Взаимобусловленность плана, разреза и фасадов придает постройке органическое единство при явном приоритете интерьера как главного фактора формообразования, определяющего внешнюю форму здания.

В филармонии нет жесткого деления внутреннего пространства на отдельные этажи. Вместо поэтажных планов при проектировании разрабатывались фрагменты многочисленных уровней, незначительно смещенных по отношению друг к другу. Наиболее же действенным способом нахождения проектного решения было моделирование интерьеров при помощи макетов, сближающее архитектурное творчество с методами нефигуративной скульптуры. При таком моделировании шел поиск формы и пространства, создающих яркий эмоциональный образ и одновременно органично соответствующих функциям филармонии, причем проектный процесс означал в значительной степени проектирование самой функции, которая приобретала индивидуальность в соответствующей ей архитектурной среде.

Экспериментами в области формы занимается итальянец Д. Микелуччи. Увеличивается число попыток развивать изобразительный кубизм. Появляются многочисленные модификации экспрессионизма, к которому после войны более всего приблизился в Германии Г. Шарун архитектурой жилых домов в Штутгарте и здания концертного зала в Западном Берлине (1956-1963), и еще в большей степени Г. Бём кристаллическими формами многочисленных церквей и Новой ратуши в Бенсберге.

К этим тенденциям нужно отнести и те направления, которые ранее находились в тени, а теперь оказываются в центре интересов. О возвращении к формам, заимствованным у природы, что было связано и с широким использованием традиционных природных строительных материалов, свидетельствуют работы Б. Гоффа - американского архитектора, вышедшего из школы Ф. Л. Райта.

Другую ветвь современного романтизма представляет воздушная и декоративная архитектура Э. Стоуна (Харфордский музей искусства в Нью-Йорке, 1961) и постройки М. Ямасаки, постоянно проживающего в США, например здание компании «Рейнольдс» в Детройте (1958), архитектура

которого почти возвращается к тонкой художественной декоративности, напоминающей романтизм прошлого века. Романтический подход характерен и для архитектуры современных памятников, в которой находят отражение черты местной культуры. Типичным примером является Памятник тысячелетия в Тегеране, относящийся к наиболее заслуживающим внимания сооружениям не только в Иране, но и на всем Ближнем Востоке.

4. Фантастическая архитектура. С середины XX в. в большой степени стала завоевывать позиции фантастическая архитектура, во многом близкая утопическому периоду в архитектуре 20-х годов. Это было вызвано динамическим характером современной жизни, неспособностью отдельного индивидуума понять все ее проявления и не в последнюю очередь усиливающимися опасениями относительно нехватки жизненного пространства. Все это находило отражение в фантастических предложениях некоторых архитекторов. Появляются проекты идеальных градостроительных форм, которые в виде огромных динамических структур заполняют пространство над существующими городами, равнинами или морем. Чаще всего они имеют вид подвешенных пространственных решеток и башен, достигающих 100-метровой высоты, плавающих городов, поселений на дне моря (предложения японских метаболистов) или передвигающихся городов (группа Аркиграм в Англии). Уже в конце 50-х годов во Франции была создана международная группа мобильной архитектуры ГИАМ во главе с И. Фридманом - автором предложений по пространственным мегаструктурам.

Возникла также Группа международной перспективной архитектуры - ГИАП во главе с М. Рагоном и П. Меймоном. Сюда же относятся утопические проекты Д. Фитцгиббона.

К фантастической архитектуре можно отнести и некоторые предложения ведущих архитекторов мира. Так, в конце 50-х годов известный американский архитектор Б. Фуллер выступил с предложением перекрыть Нью-Йорк геодезическим куполом и создать под ним искусственный климат. На Всемирной выставке в Монреале этим способом

он реализовал павильон США в виде огромного шара, образованного из легких стержней, обтянутых прозрачным стеклом. Структура пространственных перекрестно-ребристых конструкций оказала воздействие на архитектурные представления К. Ваксмана. Неосуществимым до сих пор представляется дом высотой в одну милю, запроектированный Ф. Л. Райтом еще в 1956 г.

В начале 50-х годов новая тенденция нашла свое программное выражение в «новом брутализме» английских архитекторов Э. и П. Смитсонов, которые выступили против эстетических условностей и формальных композиций и прокламировали принцип непосредственности архитектурного образа, в котором подчеркивается функциональная, материальная и конструктивная естественность сооружения. Новый эстетический принцип, выдвинутый брутализмом, в процессе реализации может приобретать различные стилистические характеристики. С 60-х годов он выходит за рамки только английской архитектуры и становится основой творчества широкого круга архитекторов во всем мире. Эта архитектура обнаженного металла и грубой кладки, классическим примером которой является школа в Норфолке (1954, авторы Смитсоны), очень строгая по образу, с открытым инженерно-техническим оборудованием. К брутализму можно отнести работы голландских архитекторов И. Х. ван дер Брука и Я. Б. Бакемы и прежде всего ратушу в Марле (1965) массивной формы из необработанного железобетона, аудиторию в Дельфте (1968). Черты брутализма характерны для архитектуры здания сиротского дома в Амстердаме (архит. Алдо ван Эйк), монастыря ля Туретт (1960) и других работ Ле Корбюзье

Современная архитектура использует новые способы организации пространства и выявления функциональных отношений, полностью обнажает основную функциональную структуру и использует ее изменчивый характер.

5. ФОНД ТЕСТОВЫХ ЗАДАНИЙ ДЛЯ ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА ЗНАНИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Предлагаемые тесты по дисциплине «История интерьера» предназначены для повторения пройденного материала и закрепления знаний. Они могут быть использованы на всех контрольных формах занятий. Главная цель тестов – систематизировать знания студентов.

5.1. Тесты для проверки остаточных знаний студентов

1. Ряд поддерживающих конструкций, обычно в форме треугольных ячеек, несущих двухскатную кровлю называется ...
 - 1) кессон
 - 2) стропила
 - 3) фахверк
 - 4) контрфорс
2. Верхняя часть фасада здания, образуемая горизонтальным карнизом и двумя наклонными карнизами двускатной кровли...
 - 1) балкон
 - 2) лоджия
 - 3) фронтон
 - 4) скат
3. Культовое сооружение, место поклонения божеству, предназначенное для проведения обрядов называется ...
 - 1) храм
 - 2) обелиск
 - 3) дворец
 - 4) домус
4. Нижняя, обычно несколько выступающая часть здания, лежащая непосредственно на фундаменте называется ...
 - 1) цоколь
 - 2) порог
 - 3) мезонин
 - 4) эркер
5. Кровельный штучный материал, изготовленный главным образом из глины путем формовки с последующей сушкой и обжигом, называется....
 - 1) паркет
 - 2) тессера
 - 3) черепица
 - 4) смальта
6. Способ создания художественных изображений путем наложения на основной фон кусочков какого-либо материала, например на мебельное изделие – выпиленного орнамента из бронзы называется...
 - 1) глазурь
 - 2) глиптика
 - 3) инкрустация
 - 4) аппликация
7. Полог кровати, небольшой, чаще всего поддерживаемый роскошными колоннами навес над кроватью, оформленный драпировкой называется
 - 1) будуар
 - 2) балдахин
 - 3) ионик
 - 4) жирандоль

8. Скульптурное изображение на плоскости, выступающее над поверхностью фона не более чем на половину своей толщины называется...
- 1) барельеф 2) горельеф 3) врезанный рельеф 4) тиснение
9. Шкаф для посуды, столовых приборов и столового белья, как правило, симметричный с глухой нижней частью и преимущественно остекленной верхней называется ...
- 1) кассоне 2) буфет 3) салон 4) клине
10. Совокупность элементов внешнего вида изделия, предназначенных для его украшения называется...
- 1) декор 2) дизайн 3) инкрустация 4) интарсия
11. Собранные в декоративные складки материя, используемая при оформлении интерьеров, называется...
- 1) ламбрекен 2) драпировка 3) балдахин 4) филенка
12. Подставка с разветвлениями для двух или нескольких свечей или электрических ламп называется...
- 1) канделябр 2) люстр 3) балясина 4) люкарна
13. Кронштейн, выступ в стене, выполняющий функцию опоры называется...
- 1) консоль 2) колонна 3) пилястра 4) кора
14. Тяжелый поперечный подвес из ткани над кроватями, тронными балдахинами или окнами и дверями называется...
- 1) ламбрекен 2) драпировка 3) балдахин 4) филенка
15. Орнаментальное или сюжетное изображение из однородных частиц или разных материалов (камня, стекла, кости, дерева и т.д.) называется...
- 1) фреска 2) мозаика 3) маркетри 4) интарсия
16. Углубление в стене, часто используемое для скульптуры называется...
- 1) плафон 2) антресоль 3) ниша 4) эркер
17. Материал для устройства полов, пол из плиток твердой древесины называется...

- 1) маркетри 2) паркет 3) тессера 4) картуш
- 18.Строение поверхности, характеризуемое видом неровностей (гладкая, шероховатая, с рельефным рисунком), зависит от материала, способа его обработки и отделки называется...
- 1) тектоника 2) фактура 3) текстура 4) архитектоника
- 19.Элементы в форме ручек. Петель, ключей, стяжек, применяемые в качестве украшения мебели и в целях соединения частей изделия, подразделяется на лицевую и крепежную называется...
- 1) декор 2) дизайн 3) фурнитура 4) аксессуар
- 20.Складная переносная перегородка для выгораживания функциональной зоны в комнате, створки которой могут быть глухими, ажурными, прозрачными, называется... ширма
- 1) филенка 2) ширма 3) ротонда 4) дрессуар
- 21.В древнеегипетской архитектуре существовала следующая последовательность восприятия заупокойного храма...
- аллея сфинксов, гипостильный зал, святилище, перистильный двор
- 22.В древнеегипетской архитектуре двор, окруженный колоннадой, называется...
- 1) притвор 2) перистильный двор 3) курдонёр 4) диптер
- 23.В древнеегипетской архитектуре – обширное помещение, зал, перекрытие которого поддерживается множеством часто поставленных колонн называется...
- 1) галерея 2) ападана 3) гипостильный зал 4) аттик
- 24.В древнеегипетской архитектуре – вертикальные опоры, имеющие квадратное или прямоугольное сечение, которые устанавливались по сторонам входа и выполняли роль портала называются...
- 1) пилоны 2) пилястры 3) пропилеи 4) обелиск
- 25.В древнеегипетской архитектуре монумент в виде сужающегося кверху каменного столба, символизирующий солнечный луч называется...
- 1) обелиск 2) вава 3) монумент 4) драница

26. В древнеегипетской архитектуре существовали следующие типы колонн...
- 1) ионическая
 - 2) гаторическая
 - 3) пальмовидная
 - 4) папирусовидная
 - 5) композитная
 - 6) лотосовидная
 - 7) тосканская
 - 8) романская
27. В древнеегипетской архитектуре рельеф, углубленный по отношению к плоскости...
- 1) барельеф
 - 2) горельеф
 - 3) врезанный рельеф
 - 4) тиснение
28. Метод строительства в египетской архитектуре...
- 1) закапывание архитектуры
 - 2) раскапывание архитектуры
 - 3) возведение архитектуры
 - 4) перепланировка
29. В древнеегипетской архитектуре – прямоугольное сооружение с наклонными стенками, напоминающее скамью, под которым располагались погребальные камеры...
- 1) пирамида
 - 2) зиккурат
 - 3) мастаба
 - 4) обелиск
30. Для соединения угловых частей стульев в Египте применяли изогнутые деревянные элементы, которые получали путем:...
- 1) гнутья влажной пропаренной древесины
 - 2) искусственного искривления дерева, во время роста
 - 3) вырезания из цельного куска дерева
 - 4) формования дерева с помощью специальных приспособлений
31. В парадной мебели Египта ножки стульев и кресел выполнялись в виде:...
- 1) человеческой фигуры
 - 2) двойного завитка
 - 3) головы льва и заканчивались львиной лапой
 - 4) звериных лап, поставленных на каблучки
32. Название египетской колонны, декорированной с четырех сторон ликами древнеегипетской богини...
- 1) гаторическая
 - 2) композитная
 - 3) осирический столб
 - 4) дорическая

33. Многоколонный храм в архитектуре древней Персии (VIII – IV вв. до н. э.) называется...
- 1) периптер
 - 2) ападана
 - 3) гипостильный зал
 - 4) диптер
34. Архитектурное сооружение, ступенчатая башня с наружными лестницами, в которой соединяются функции храма, мемориального сооружения, обсерватории, характерное для древней Месопотамии (IV – I тысячелетия до н. э.)...
- 1) кааба
 - 2) мастаба
 - 3) зиккурат
 - 4) катун
35. Для росписи стен в интерьерах дворца Саргона II использовали...
- 1) штамп
 - 2) трафарет
 - 3) сграффито
 - 4) стукко
36. Основным методом декорирования опор в Древней Персии был...
- 1) врезанный рельеф
 - 2) имитация ствола пальмы
 - 3) украшение мозаикой
 - 4) кессонирование
37. В декорировании интерьеров месопотамских храмов часто использовали...
- 1) разорванные фронтоны
 - 2) маркетри
 - 3) гирлянды
 - 4) керамические гвозди
38. Основными цветами в колористике персидских дворцовых интерьеров были...
- 1) белый и черный
 - 2) красный и черный
 - 3) белый и красный
 - 4) черный и желтый
39. Основным строительным материалом в Междуречье был...
- 1) кирпич – сырец
 - 2) камень
 - 3) дерево
 - 4) тростник
40. Наиболее часто применяемый метод декорирования мебели в Месопотамии был...
- 1) интарсия
 - 2) тонирование дерева
 - 3) декор из металлических накладок
 - 4) декор из перламутра
41. Декоративный элемент в архитектуре, которым античные мастера украшали капители коринфского ордера называется...
- 1) меандр
 - 2) венок
 - 3) акант
 - 4) волюта

42. Тип древнегреческого храма, у которого на переднем и заднем фасадах находятся портики из четырех, шести или более колонн, боковые фасады гладкие, сложенные из массивных каменных квадров называется...
- 1) амфипростиль 2) периптер 3) диптер 4) псевдопериптер
43. Несомая часть архитектурного ордера называется...
- 1) база 2) антаблемент 3) абака 4) триглиф
44. Ряд одинаковых арок, опирающихся на столбы или колонны называется...
- 1) балюстрада 2) акведук 3) аркада 4) кавеа
45. Основание, подножие колонны называется ...
- 1) архитрав 2) интерколумний 3) абака 4) база
46. Архитектурная деталь в форме спирального завитка, которой античные мастера украшали капители ионического ордера, называется...
- 1) модульон 2) акант 3) скоция 4) волюта
47. Древнеримский трех – шестиэтажный многоквартирный жилой дом называется...
- 1) вилла 2) инсула 3) домус 4) кардо
48. Расстояние между осями двух соседних колонн в колоннаде, портике называется...
- 1) интерколумний 2) декуманус 3) модуль 4) триглиф
49. Часть ордера, верхний элемент колонны или пилястры, расположенный между стволом колонны и антаблементом называется...
- 1) архитрав 2) пьедестал 3) капитель 4) акант
50. В античной архитектуре – опора в виде женской фигуры, держащей на голове «кару» - тяжесть каменного перекрытия называется...
- 1) курос 2) пилястра 3) балясина 4) кариатида
51. Квадратные или многоугольные углубления на потолке, на внутренней поверхности свода называются...
- 1) стропила 2) кессоны 3) ригель 4) пилоны

52. Тип античного сооружения, обычно круглого в плане, посвященного всем богам называется...
- 1) амфитеатр 2) пантеон 3) парфенон 4) домус
53. В архитектуре античности, бани, общественные купальни, которые отапливали горячим воздухом, идущим по каналам в полу и стенах и где свободные граждане проводили целые дни называется ...
- 1) курия 2) термы 3) форум 4) базилика
54. В античной архитектуре средняя часть антаблемента, расположенная между архитравом и карнизом здания называется ...
- 1) фриз 2) капитель 3) пьедестал 4) абака
55. Остатки древних стен крито-микенской эпохи и укреплений этрусков в Италии, сложенных из огромных каменных глыб, которые по преданию, могли возвести только великаны, называются
- 1) руст 2) гридня 3) кирпичная кладка 4) циклопическая кладка
56. Главное помещение в середине древнеримских домов с очагом, куда выходили спальные помещения, называется ...
- 1) курия 2) атриум 3) галерея 4) форум
57. Декоративные, вертикально расположенные желобки, идущие по стволу колонны, пилястры, ножки называются...
- 1) меандр 2) интерколумний 3) каннелюры 4) гирлянда
58. Древнегреческий стул с одинаково изогнутыми ножками и спинкой называется...
- 1) климос 2) клине 3) касса-панка 4) шезлонг
59. Геометрический орнамент из непрерывной ломаной под прямым углом линии, имеющей двухстороннюю направленность, широко применялся в Древней Греции, называется...
- 1) эмблема 2) меандр 3) акант 4) волюта
60. Архитектурное оформление входа в здание называется...
- 1) фасад 2) фронтон 3) пилон 4) портал

61. Выступающая часть здания, образованная колоннадой и имеющая собственное перекрытие, обычно оформляющая вход в здание называется...
- 1) портик 2) пилон 3) пропилеи 4) галереи
62. Криволинейное перекрытие вертикальных частей здания: стен, столбов, пилонов называют...
- 1) арка 2) свод 3) парус 4) плафон
63. Главная жилая комната греческого дома называется....
- 1) ойкос 2) атриум 3) трапедза 4) дифрос
64. Столовая комната в доме римлянина называется...
- 1) нартекс 2) триконх 3) триклиний 4) простиль
65. Украшение узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева и других материалов, которые врезаются в украшаемую поверхность заподлицо и отличаются от нее цветом или материалом называют...
- 1) канитель 2) маркетри 3) инкрустация 4) глиптика
66. Укрепленная возвышенная часть древнегреческого города называется...
- 1) форум 2) целла 3) акрополь 4) кордо
67. Наиболее часто встречающиеся сочетания цветов в интерьерах Крита...
- 1) синий, красный, белый 2) белый, черный, желтый
 - 3) красный, белый, черный 4) красный, желтый, черный
68. Узкий, длинный и крытый коридор перед погребальной камерой в античных курганных гробницах называется...
- 1) дромос 2) акротерий 3) орхестра 4) декуманус
69. Промежуточное помещение между комнатами древнегреческого жилого дома и его внутренним двориком, раскрытое в сторону последнего называется....
- 1) трапедза 2) ойкос 3) пастада 4) дифрос

70. Место народных собраний в древнегреческом городе, оформленное как первая торговая площадь, с расположенными на ней и вокруг нее общественными зданиями...
- 1) декуманус 2) агора 3) стои 4) акрополь
71. Широко распространенный тип композиции христианских храмов, представляющий собой здание вытянутой прямоугольной формы, разделенное на несколько продольных нефов рядами столбов или колонн, средний неф при этом шире и выше остальных называется...
- 1) курия 2) базилика 3) клуатр 4) киворий
72. В христианском храме – полукруглый или многогранный выступ в восточной части базилики, где устанавливали алтарь называется...
- 1) апсида 2) эркер 3) нартекс 4) лоджия
73. Церковь с растянутым вширь внутренним пространством называется...
- 1) лонгитудинальная церковь 2) латитудинальная церковь
74. Плоский квадратный кирпич, являвшийся основным строительным материалом в архитектуре Византии называется...
- 1) квадрат 2) лоток 3) плинфа 4) щипец
75. Продольная часть базилики, обычно расчлененной колоннадой или аркадой на главный, более широкий и высокий и боковые...
- 1) клуатр 2) киворий 3) неф 4) апсида
76. Центральная часть храма, пространство, образующееся от пересечения нефа и трансепта, либо двух равноконечных нефов называется ...
- 1) люнет 2) свод 3) средокрестие 4) кессон
77. Тесанный песчаный камень в форме прямоугольного параллелепипеда, который употреблялся для кладки зданий называется...
- 1) квадрат 2) плинфа 3) гиптер 4) драница
78. Входное помещение в виде закрытой галереи или открытого портика в раннехристианских и средневековых церквях называется...
- 1) киворий 2) клеть 3) притвор 4) клуатр

79. В христианских храмах помещение для хранения облачения священника при богослужении, церковной утвари и драгоценностей называется...
- 1) ризница
 - 2) нартекс
 - 3) курия
 - 4) святина
80. Основной вид декора стен византийских храмов...
- 1) интарсия
 - 2) маркетри
 - 3) мозаика
 - 4) врезанный рельеф
81. В буддийской архитектуре Индии монументальный, обычно полусферический погребальный холм, не имеющий иного внутреннего пространства кроме реликвария, называется...
- 1) ступа
 - 2) чайтья
 - 3) вихара
 - 4) пагода
82. Сословие людей на основании которого проводилась жесткая дифференциация районов древнеиндийского города называется...
- 1) варна
 - 2) асар
 - 3) оракулы
 - 4) орда
83. Основным приемом декорирования древнеиндийской мебели является...
- 1) глиптика
 - 2) цветное лакирование
 - 3) инкрустация
 - 4) паркетри
84. Форма окна, применяющегося в древнеиндийских скальных храмах называется...
- 1) лацентовидная
 - 2) стрельчатая
 - 3) килевидная
 - 4) окно - роза
85. Наиболее известным памятником буддийской архитектуры в Индии является...
- 1) храмовый комплекс Калаисы
 - 2) храмовый комплекс в Аджанте
 - 3) храмовый комплекс Бхубанесвара
86. Наиболее часто применяющийся декор стен в древнеиндийских храмах
-
- 1) рельефы
 - 2) инкрустация
 - 3) фрески
 - 4) мозаика
87. Основной тип перекрытий, применявшийся в новобрахманских храмах...

- 1) коробовый свод 2) купол 3) каменные плиты 4) ребристый свод
88. Новобрахманский храм состоит из...
- 1) отдельно стоящего здания
 - 2) двух близлежащих строений
 - 3) одного главного строения и двух симметрично стоящих рядом
 - 4) комплекса многочисленных строений
89. Интерьеры новобрахманских храмов отличаются...
- 1) ярким цветовым решением
 - 2) лаконичностью декора
 - 3) перегруженностью скульптурным декором
 - 4) отсутствием декора
90. Новобрахманские скальные храмы строились методом...
- 1) выемки рвов вокруг здания
 - 2) методом «закапывания» архитектуры
 - 3) путем возведения из мелкоштучных материалов
91. В буддийской архитектуре Индии – святилище, скальный храм, внутри которого находится ступа...
- 1) чайтья
 - 2) вихара
 - 3) пагода
 - 4) ступа
92. В буддийской архитектуре Индии – монастырь, представляющий собой квадратные в плане залы, окруженные портиками в которые выходят кельи, называются...
- 1) пагода
 - 2) вихара
 - 3) чайтья
 - 4) ступа
93. В архитектуре Китая, Кореи, Японии – особая система деревянных ярусных кронштейнов и изогнутых балок в дворцовом и храмовом зодчестве, поддерживающая вынос кровли называется...
- 1) саби и ваби
 - 2) доу-гун
 - 3) кацуоги
 - 4) уляндянь
94. В архитектуре Китая одноэтажный, обычно трехнефный павильон называется...
- 1) сыхэюань
 - 2) дянь
 - 3) лоу
 - 4) тай
95. В архитектуре Китая тип феодальной усадьбы, в которой вокруг прямоугольного двора располагались три жилых павильона, а с четвертой, южной стороны был вход называется...

- 1) саньхэюань 2) сыхэюань 3) улянбянь 4) лан
96. В архитектуре Китая небольшая деревянная беседка на каменном цоколе...
- 1) дянь 2) лоу 3) лан 4) тай
97. Многоярусная башня в архитектуре Китая, Кореи, Японии, чаще всего имеющая культовое или мемориальное значение называется...
- 1) пагода 2) улянбянь 3) ступа 4) сыхэюань
98. В архитектуре Китая беседка, служившая для украшения сада называется....
- 1) лоу 2) гэ 3) тай 4) тин
99. Характерной чертой китайской архитектуры разных периодов является...
- 1) скульптурность 2) полихромия 3) монохромность 4) лаконичность
100. Форма китайских пагод сложилась под влиянием....
- 1) чайтья 2) ступа 3) вихара 4) базилики
101. Китайские пагоды по функции были...
- 1) монофункциональные 2) многофункциональные
102. Для отделки конструкций доу-гун в Китае применяли...
- 1) интарсию 2) маркетри 3) резьбу 4) аппликацию
103. В китайской культовой архитектуре несущую функцию осуществляли...
- 1) колонны 2) стены 3) стены и колонны
104. Наиболее распространенным видом отделки китайской парадной мебели был...
- 1) маркетри 2) лаковая техника 3) отделка металлическими накладками
- 4) аппликация
105. Традиционным источником тепла и обогрева в китайском домостроительстве был...
- 1) кан 2) переносная печь 3) открытый огонь 4) муфельная печь

106. Традиционный китайский жилой дом состоял из...
- 1) одной постройки
 - 2) нескольких строений
 - 3) двух построек
107. Главное здание ансамбля Храма Неба в Пекине в плане представляет собой...
- 1) квадрат
 - 2) прямоугольник
 - 3) круг
 - 4) овал
108. Небольшой плоский японский сад называется...
- 1) хиранива
 - 2) цукияма
 - 3) синдэн
 - 4) ходзе
109. Традиционное японское искусство аранжировки цветами называется...
- 1) ситомидо
 - 2) токонома
 - 3) икэбана
 - 4) татами
110. Подвешенные к потолку решетчатые ставни в японском доме называются...
- 1) хиранива
 - 2) цукияма
 - 3) ситомидо
 - 4) токонома
111. В китайской архитектуре культовые кирпичные здания перекрытые полуциркульным сводом - «безбалочные» храмы называются...
- 1) сыхэюань
 - 2) саньхэюань
 - 3) уляндянь
 - 4) лоу
112. Преобладающий тип жилища в период Яей в Японии был...
- 1) пещера
 - 2) землянка
 - 3) каменный дом
 - 4) шатер
113. Древнейшая японская религия называется...
- 1) буддизм
 - 2) даосизм
 - 3) конфуцианство
 - 4) синто
114. Древнеяпонские синтоистские храмы свои истоки берут от...
- 1) зернохранилища
 - 2) дома шамана
 - 3) священных ворот
 - 4) усадьбы племенного вождя
115. Главный храм в культовом комплексе Японии называется...
- 1) саби
 - 2) кондо
 - 3) ваби
 - 4) кацуоги
116. Основным строительным материалом в японской архитектуре является...
- 1) кирпич
 - 2) камень
 - 3) дерево
 - 4) стекло
117. Дворцовый парадный стиль в Японии называется...
- 1) синдэн
 - 2) ходзе
 - 3) ситомидо
 - 4) букэ

118. Традиционный тип скромного жилища самураев в Японии называется...
- 1) букэ
 - 2) синдэн
 - 3) ходзе
 - 4) кондо
119. В японском жилище ниша с приподнятым полом называется...
- 1) ситомидо
 - 2) токонома
 - 3) икэбана
 - 4) татами
120. Крупный пейзажный японский сад называется...
- 1) хиранива
 - 2) цукияма
 - 3) ситомидо
 - 4) токонома
121. В готической архитектуре – наружная каменная полуарка, передающая распор свода главного нефа внешним опорным столбам – контрфорсам называется...
- 1) контрфорс
 - 2) трансепт
 - 3) аркбутан
 - 4) парус
122. В романской и готической архитектуре – прямоугольные в плане пространственные ячейки нефа, ограниченные по углам четырьмя опорами – устоями, несущими крестовый или сомкнутый свод называется...
- 1) трам
 - 2) травея
 - 3) абака
 - 4) средокрестие
123. Декоративный мотив готической архитектуры в виде причудливо изогнутых листьев или бутонов, расположенных рядами по карнизам, тягам, ребрам сводов называется...
- 1) меандр
 - 2) краббы
 - 3) венок
 - 4) гротеск
124. Выступающее и профилированное ребро готического свода называется...
- 1) нервюра
 - 2) люнет
 - 3) карниз
 - 4) аркбутан
125. Центральная часть базилики, пространство, образующееся от пересечения нефа и трансепта называется...
- 1) люнет
 - 2) свод
 - 3) средокрестие
 - 4) кессон
126. В средневековых храмах: базиликах и зданиях крестово-купольного типа – поперечный неф, пересекающий под прямым углом главный неф здания...
- 1) трансепт
 - 2) нартекс
 - 3) плафон
 - 4) келья

127. Орнаментальная или сюжетная декоративная композиция из стекла, примененная в окне, двери, перегородке, разноцветные пластинки стекла, скрепленные между собой свинцовыми прокладками, называется ...
- 1) барельеф
 - 2) витраж
 - 3) лизена
 - 4) ведута
128. Основной вид декора в культовых сооружениях Мерovingовского периода...
- 1) скульптура
 - 2) резьба
 - 3) мозаика
 - 4) витраж
129. Галерея романского храма, расположенная над сводами боковых нефов или над входом, открывающаяся арочными проемами в главный неф называется...
- 1) нартекс
 - 2) неф
 - 3) эмпоры
 - 4) энтазис
130. Основным строительным материалом культовых сооружений средневековья является....
- 1) кирпич
 - 2) металл
 - 3) камень
 - 4) дерево
131. В жилой архитектуре Мерovingовского периода чаще всего использовали...
- 1) деревянный каркас
 - 2) металлический каркас
 - 3) кирпичные стены
132. Полы в городском жилом доме Мерovingовского периода чаще всего...
- 1) покрывали деревянными пластинами
 - 2) выкладывали мозаикой
 - 3) застилали соломой
 - 4) закрывали коврами
133. В романской архитектуре основным видом декорирования стен в культовых сооружениях является....
- 1) фреска
 - 2) резьба
 - 3) чеканка
 - 4) интарсия
134. Цветной витраж в храмовом строительстве появился...
- 1) в романский период
 - 2) в период Возрождения
 - 3) в готический период
 - 4) в Мерovingовский период

135. Полукупол перекрывающий полуцилиндрические части различных зданий называется...
- 1) шатер 2) конкха 3) нартекс 4) контрфорс
136. Сложившийся в романский период тип башенного жилого дома в о Франции называется...
- 1) донжон 2) детинец 3) целла 4) акрополь
137. Основное помещение загородном жилом дома романского периода...
- 1) столовая 2) кухня 3) спальня 4) рыцарский зал
138. Основной тип мебели, применявшейся в жилых помещениях романского периода...
- 1) кресло 2) сундук 3) кровать 4) поставец
139. Первые готические постройки появились...
- 1) в Италии 2) в Германии 3) в Англии 4) во Франции
140. В готической архитектуре лацентовидный стиль присутствовал ...
- 1) в Италии 2) в Германии 3) в Англии 4) во Франции
141. Пербекский мрамор использовался в готической архитектуре...
- 1) Германии 2) Франции 3) Италии 4) Англии
142. В феодальном жилище окно было...
- 1) движимым имуществом 2) недвижимым имуществом
143. Стилиевое направление поздней готики во Франции, в котором сложные формы ажурного орнамента выглядят как языки пламени называется....
- 1) рококо 2) маньеризм 3) пламенеющая готика 4) романтизм
144. Здание каркасной конструкции, где деревянный каркас заполнялся камнем или кирпичом с цементным раствором, причем вертикальные стойки, подкосы, горизонтальные брусья не маскируются, а образуют на поверхности стены причудливый сложный узор называется ...
- 1) базилика 2) фахверк 3) киворий 4) палаццо

145. Колокольня в традиционной архитектуре Италии – круглая или квадратная башня, стоящая обычно с южной стороны храма называется...

- 1) кампанила 2) донжон 3) баптистерий 4) детинец

146. В итальянской архитектуре эпохи ренессанса – дворец, городской особняк, частный дом, имевший величественный уличный фасад, обработанный рустом, декорированный широкими карнизами назывался...

- 1) кампанила 2) баптистерий 3) вилла 4) палаццо

147. Плоский вертикальный выступ на поверхности стены, заменяющий колонну, имеющий прямоугольное сечение и подобно колонне в верхней части дополненный капителью, а в нижней базой, называется...

- 1) лопатка 2) ниша 3) пилястра 4) канелюра

148. Прием обработки фасада здания в виде больших выступающих камней в форме правильных четырехгранных пирамид или грубо отесанных квадратов называется...

- 1) руст 2) циклопическая кладка 3) маркетри 4) инкрустация

149. В архитектуре Итальянского Возрождения – небольшая комната, отведенная под кабинет, библиотеку...

- 1) галерея 2) студиоло 3) мезонин 4) эркер

150. Отделочный материал, искусственный мрамор, который изготавливают из гипса с добавлением клея и красителей, с последующей полировкой...

- 1) стукко 2) сграффито 3) лепнина 4) руст

151. Орнаментальное обрамление декоративной композиции называют...

- 1) бордюры 2) гирлянда 3) венок 4) багет

152. Изобретение итальянского Ренессанса, скамья – сундук или скамья для сидения, имеющая внизу ящик называется...

- 1) шезлонг 2) климос 3) касса – панка 4) кассоне

153. Большой сундук для одежды и домашней утвари периода готики и Возрождения, одновременно используемый для сидения, украшенный резьбой и живописью называется...
- 1) шезлонг 2) климос 3) касса – панка 4) кассоне
154. Узкое протяженное помещение, обычно перекрытое сводами на аркадах, где зачастую размещали произведения искусства, называется...
- 1) галерея 2) бельведер 3) курдонер 4) анфилада
155. Плоскость, заполняющая пространство и ограниченная профилированной рамой называется ...
- 1) стена 2) багет 3) филенка 4) тессера
156. Инкрустация деревом по дереву называется...
- 1) интарсия 2) маркетри 3) инкрустация 4) глиптика
157. Первые ренессансные постройки появились...
- 1) в Италии 2) во Франции 3) в Германии 4) в Австрии
158. Эпоху Возрождения связывают с этим строительным материалом...
- 1) мрамором 2) штукатуркой 3) кирпичом 4) железом
159. Автором собора Санта Мария дель Фьоре является...
- 1) Альберти 2) Рафаэль 3) Ди Сангалло 4) Брунеллески
160. Главное значение в интерьере эпохи Возрождение отводилось...
- 1) кровати 2) креслу 3) касса – панка 4) сундуку
161. Художественный стиль в искусстве Европы с конца XVI до середины XVIII вв., тип культуры и творческий метод в архитектуре, в основе которого активное взаимодействие объема здания с окружающим пространством, пластичность перехода от одного объема к другому (изогнутые – выпуклые и вогнутые фасады, витые колонны, разорванные фронтоны, обилие декора и лепных деталей) называется...
- 1) модерн 2) барокко 3) маньеризм 4) ренессанс

162. Небольшая, уютная гостиная для приема наиболее близких друзей, где размещали произведения искусства, часто примыкающая к спальне называется...

- 1) студиоло 2) эркер 3) будуар 4) атрий

163. Клинчатый камень, которым замыкают кладку арки в верхней центральной точке, выдвинутый вперед или декорированный орнаментом называется...

- 1) замковый камень 2) кессон 3) гирька 4) парус

164. Потолок или часть его, украшенные живописным или скульптурным (лепным) изображением, архитектурно – декоративными мотивами называется...

- 1) люнет 2) плафон 3) парус 4) карниз

165. Вытканые вручную из цветных шелковых и шерстяных нитей декоративные ткани, названные по имени красильщиков, прославивших королевскую мануфактуру называют...

- 1) драп 2) холст 3) ковер 4) гобелен

166. Декоративный мотив в виде цепи из сплетенных цветов, иногда обвитых лентой, называется ...

- 1) фестон 2) венок 3) гирлянда 4) рустика

167. Пластичный орнамент, прямолинейный или в форме круга, из растительных элементов, цветов, фруктов, иногда перехваченный лентами называется...

- 1) фестон 2) венок 3) рокайль 4) рустика

168. С правлением этого монарха во Франции совпадает период зрелого барокко...

- 1) Людовик XIII 2) Людовик XIV 3) Людовик XV

169. Создателем придворного стиля Людовика XIV явился...

- 1) Лебрен 2) Тициан 3) Гобелен 4) Буль

170. Крупнейшим мебельщиком эпохи барокко являлся...

- 1) Лебрен 2) Берен 3) Гобелен 4) Буль

- 171.Ряд внутренних помещений, комнат, залов, расположенных вдоль одной оси называется...
- 1) галерея 2) бельведер 3) курдонер 4) анфилада
- 172.Разновидность письменного стола с надстроенными полками и ящиками, расположенными на части рабочей поверхности, и крышкой, закрывающей всю рабочую зону, называется...
- 1) кабинет 2) студиоло 3) бюро 4) псише
- 173.С правлением этого монарха во Франции совпадает период рококо...
- 1) Людовик XIII 2) Людовик XIV 3) Людовик XV
- 174.Главное значение в эпоху рококо отводилось...
- 1) кабинету 2) рыцарскому залу 3) галерее 4) будуару
- 175.Главным элементом интерьера в эпоху рококо является...
- 1) камин 2) лестница 3) курдонер 4) окно
- 176.В эпоху рококо осваивается новый тип мебели...
- 1) бержер 2) трюмо 3) стол 4) кресло
- 177.Среди актуальных предметов обстановки в эпоху рококо были...
- 1) кровать 2) секретер 3) трюмо 4) шкаф
- 178.Шарль Крессан в эпоху рококо был известным...
- 1) архитектором 2) художником 3) скульптором 4) мебельщиком
- 179.Стиль Марии Терезии существовал....
- 1) во Франции 2) в Германии 3) в Австрии 4) в Англии
- 180.Томас Чиппендейл в эпоху рококо был известным...
- 1) архитектором 2) художником 3) скульптором 4) мебельщиком
- 181.Предмет для сидения нескольких человек со спинкой и подлокотниками называется...
- 1) шезлонг 2) канапе 3) псише 4) клине
- 182.Во Франции эпохи классицизма придворным мастером становится....
- 1) Чиппендейл 2) Крессан 3) Бенеман 4) Лебрэн
- 183.В мебельном искусстве эпохи классицизма в Англии прославился...
- 1) Крессан 2) Бенеман 3) Лебрэн 4)Хэплуайт

- 184.Классицизм в этой стране назывался стиль Цопф...
- 1) Англия 2) Франция 3) Италия 4) Австрия
- 185.Основоположником стиля Амбир во Франции можно считать...
- 1) Жакоб 2) Персье 3) Давид 4) Томир
- 186.Стиль Бидермейер был синонимом...
- 1) богатства 2) нищеты 3) дворянства 4) мещанства
- 187.Понятие «чистая комната» появляется в эпоху...
- 1) классицизма 2) бидермейера 3) барокко 4) готики
- 188.Виолле-ле-Дюк является представителем стиля...
- 1) классицизм 2) бидермейер 3) барокко 4) романтизм
- 189.В Германии «стиль молодых» называется...
- 1) югендстиль 2) сецессия 3) арт – нуво 4) либерти
- 190.Впервые технологию гнутья древесины применил...
- 1) Шератон 2) Адам 3) Макинтош 4) Тонет
- 191.Ярким представителем испанского модерна является....
- 1) Орта 2) Ван де Вельде 3) Гауди 4) Шехтель
- 192.Ярким представителем русского модерна является....
- 1) Орта 2) Ван де Вельде 3) Гауди 4) Шехтель
- 193.Условное наименование ряда художественных течений в искусстве XX в., для которых характерны стремление к коренному обновлению художественной практики, разрыву с ее устоявшимися принципами и традициями, поиски новых, необычных содержания, средств выражения и форм...
- 1) функционализм 2) модернизм 3) фовизм 4) абстракционизм
- 194.Тонкие деревянные дощечки, применяемые для устройства кровли называются...
- 1) черепица 2) дранка 3) гать 4) асбест
- 195.Автором проекта башни «Третьего Интернационала» является...
- 1) Татлин 2) Родченко 3) Мельников 4) Леонидов
- 196.Основоположником функционализма является...

- 1) Райт 2) Ле Корбюзье 3) Гропиус 4) Танге
- 197.Автором проектов домов – прерий является...
- 1) Райт 2) Ле Корбюзье 3) Гропиус 4) Танге
- 198.Представителем неоклассицизма второй половины XX в. является...
- 1) Сааринен 2) Аалто 3) Джонсон 4) Ямасаки
- 199.Лидером движения метаболистов является...
- 1) Танге 2) Ямасаки 3) Курокава 4) Умэда
- 200.Автором проекта театра в Сиднее является...
- 1) Сааринен 2) Аалто 3) Утсон 4) Ямасаки

5.2. Критерии оценки тестов

Оценка	правильных	неверных	% правильных
Отлично	57	3	95%
Хорошо	56-45	4-15	75
Удовлетворительно	44-36	16-24	60
Неудовлетворительно	Менее 36	Более 24	51

5.3. Разбивка вопросов теста по темам тестовых заданий по дисциплине «История интерьера»

Темы	1-7	8-11	12-16	Итого
Кол-во вопросов из темы	20	20	20	60

6. ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ

1. Культурные интерьеры древнего Египта;
2. Жилые и дворцовые интерьеры древнего Египта;
3. Культурные и светские интерьеры Месопотамии;
4. Особенности архитектуры и интерьеры древней Персии;
5. Интерьеры Эгейской культуры. Жилые и дворцовые интерьеры древнего Крита, Микен;
6. Общественные и жилые интерьеры древней Греции;

7. Культовые интерьеры древнего Рима;
8. Общественные и жилые интерьеры древнего Рима;
9. Особенности византийской архитектуры, культовые интерьеры;
10. Интерьеры древней Индии. Культура Хараппы, древнебрахманский период;
11. Культовые и жилые интерьеры древней Индии. Буддийский и новобрахманский периоды;
12. Особенности архитектуры Китая, основные виды построек, культовые интерьеры;
13. Культовые интерьеры Японии;
14. Жилые и дворцовые интерьеры Японии;
15. Особенности японского сада;
16. Культовые интерьеры раннего средневековья, дороманский период, романский стиль в странах западной Европы;
17. Особенности архитектуры готики, культовые готические интерьеры в странах западной Европы;
18. Жилые интерьеры средневековья;
19. Эпоха возрождения в Италии, культовые и светские интерьеры;
20. Светские интерьеры и мебельное искусство возрождения стран западной Европы;
21. Французское барокко. Основные периоды. Светские интерьеры и мебель;
22. Светские интерьеры барокко в странах Европы, особенности мебельного производства;
23. Рококо в европейских интерьерах, особенности мебельного производства, творчество Томаса Чиппендейла;
24. Французский классицизм, особенности интерьеров и мебели;
25. Классицизм в европейских интерьерах, мебельное искусство этого периода, искусство Роберта Адама, Георга Хэплуайта, Томаса Шератона;
26. Особенности стиля ампир, его воплощение в интерьерах Франции;

27. Бидермейер, особенности стиля в интерьерах разных стран Европы;
28. Эkleктика и историзм в архитектуре и интерьерах стран западной Европы и России. Творчество Уильяма Морриса;
29. Интерьеры и мебель стиля модерн, дуализм стиля. Особенности мебели Тонета;
30. Культовые и жилые интерьеры России допетровской эпохи;
31. Дворцовые интерьеры Российской Империи. Барокко и рококо в России.
32. Русский классицизм, особенности стиля ампир в светских интерьерах;
33. Особенности русского модерна;
34. Основные направления в Советской архитектуре и интерьерах 1920-1930-е гг.;
35. Модернизм в Америке и странах Западной Европы. Функциональные интерьеры;
36. «Органическое направление». Творчество Ф.Л. Райта;
37. Творчество Л. Мис Ван Дер Роэ;
38. Творчество Ле Корбюзье;
39. Творчество А.Аалто;
40. Современные японские интерьеры. Творчество К. Танге.

7. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА ДИСЦИПЛИНЫ

Номер недели	Номер темы	Наименование вопросов, изучаемых на лекции	Самостоятельная работа студентов		
			Содержание	Часы	Форма контроля
1	2	3	4	5	6
1	1	<p>Вводная лекция.</p> <p>1. Общие понятия: интерьер, экстерьер. Типы и назначение интерьеров</p> <p>2. Характеристики интерьера</p> <p>3. Учебно-методические материалы по дисциплине</p>	<p>Разработка предмета мебели в выбранном стиле. Клазура на тему, концептуальное проектирование, художественное и функциональное решение объекта.</p>	2	Текущий просмотр
2	2	<p>Интерьер Древнего мира (Древний Египет, интерьеры древнего Востока: Месопотамия, Персия, Индия, Китай, Япония).</p> <p>1. Интерьеры Древнего Египта</p> <p>2. Интерьеры Месопотамии</p> <p>3. Интерьеры Древней Персии</p> <p>4. Интерьеры Индии</p> <p>5. Интерьеры Китая</p> <p>6. Интерьеры Японии</p>	<p>Эскизирование. Вариантное проектирование объекта. Вопросы формообразования, функции, конструкции, соответствие стилю.</p>	8	Текущий просмотр

1	2	3	4	5	6
3	3	<p>Интерьеры Античного мира (Крито-микенская культура, Древняя Греция, Древний Рим).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Эгейский мир 2. Древняя Греция 3. Древний Рим 			Текущий просмотр
4	4	<p>Средневековые интерьеры (интерьеры Византии, Западной Европы: романский и готический период).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Интерьеры Византии. 2. Романский период в Западной Европе. 3. Готический период в Западной Европе. 			
5	5	<p>Интерьеры Возрождения (Ренессанса).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ренессанс в Италии. 2. Ренессанс во Франции. 3. Ренессанс в Голландии и Англии. 4. Ренессанс в Германии и Испании. 			

1	2	3	4	5	6
6	6	Интерьеры XVII - VIII века. 1. Стиль барокко. 2. Стиль Регентства. 3. Стиль Рококо			Текущий просмотр
7	7	Европейские интерьеры XIX века. Эклектика и историзм. 1. Классицизм. 2. Стиль Директории и Консульства 3. Ампир. 4. Историзм. 5. Эклектика.			
8	8	Интерьеры XX в. Модерн и ретроспективные направления. 1. Модерн. Основные положения. 1) Новое искусство (арт нуво) 2) Стиль молодых (югендстиль) 3) Сецессия 4) Персональный модерн 2. Мебель Тонета	Эскизирование. Детализация объекта	4	Текущий просмотр, промежуточный контроль знаний (тема 1-7)

1	2	3	4	5	6
9	9	<p>Русский модерн.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Направления русского модерна. 2. Северный модерн. 3. Творчество Ф.О. Шехтеля. 4. Абрамцево и Талашкино. 5. Творчество Врубеля. 6. Периодические издания модерна 			
10	10	<p>Основные направления в Советской архитектуре и интерьерах 1920-1930-е гг.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Авангард. Авангардизм. Формирование русского дизайна. 2. Работы Малевича, Лисицкого. 3. Творчество Татлина, Родченко и Степановой. 4. Русская архитектура в первые годы Советской власти. 	<p>Эскизирование. Цветовое решение объекта. Утверждение эскиза</p>	4	Текущий просмотр
11	11	<p>Модернизм в Америке и странах Западной Европы.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Чикагская школа. 2. Основы международного стиля. 			

1	2	3	4	5	6
12	12	<p>Творчество Л. Мис Ван Дер Роэ.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Первые проекты Мис ван дер Роэ. 2. Разработка принципа «кожи и костей». 3. Принцип «свободного плана». 4. Американский период творчества. 5. Принцип «универсального плана». 6. Философия «структурной честности», «большого в малом», «почти ничего». 	Эскиз графической подачи проекта.	2	Текущий Просмотр, промежуточный контроль знаний (тема 8-11)
13	13	<p>Творчество Ле Корбюзье.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Первые постройки Ле Корбюзье. 2.«Дом – машина для жилья». 3. Пять принципов современной архитектуры. 4.Система пропорционирования «Модулёр». 	Вычерчивание объекта на планшете в карандаше.	4	Текущий просмотр
14	14	<p>Творчество А. Аалто</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Гармония между человеком и средой. Основные постройки. 2. А.Аалто - дизайнер мебели, оборудования. 			

1	2	3	4	5	6
15	15	«Органическое направление». Творчество Ф.Л. Райта. 1. Первые постройки Ф.Л. Райта. 2. Понятие «органичности архитектуры».	Цветовая подача объекта.	4	Текущий просмотр, промежуточный контроль знаний (тема 12-16)
16	16	Неоклассицизм второй половины XX века. 1. Распад программной системы функционализма. 2. Творчество Филипа Джонсона. Движение Неоклассицизм.			
17	17	Современные японские интерьеры. 1. Японский дизайн и архитектура. 2. Теория метаболизма. Творчество Кендзо Танге. 3. Капсульная архитектура. 4. Постметаболизм.			
18	18	Новейшая архитектура зарубежных стран. Отдельные архитектурные течения. Интерьер и взаимосвязь пластических искусств. 1. Творчество Э.Сааринена. 2. Архитектура – скульптура. 3. Движение Неоэкспрессионизм. 4. Фантастическая архитектура.	Презентация проектного решения.	2	Итоговый просмотр, защита проекта, зачет

