

Горожанкин В.К., ст. преп.,
Храбатина Н.В., ст. преп.

Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова

СЛОИ ФОРМЫ В АРХИТЕКТУРНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ*

vk.goro@yandex.ru

Создавая язык индустриального искусства, модернизм изменил предмет репрезентации. В центре внимания модерниста находится индустриальная технология и средства тиража искусных форм. Композиция, транслировавшая в мир темы гармонии средствами симметрии и пропорций, теперь обнаружила проблемы конструирования, индустриального монтажа, коллажа, декомпозиции, деконструкции. Это актуализирует область экспозиции, сосредоточенной на сюжетах иконолического и символического мышления в искусстве и архитектуре. Рассмотрены средства и понятия многослойного моделирования формы в предмете экспозиции, методы суперпозиции, суперграфики и деколлажа.

Ключевые слова: экспозиционная структура, позиционирование слоёв, сюжет формопреобразования.

Категория «форма» лежит в центре теории композиции, так как композитор создаёт цельную художественную форму. Термин используется в двух значениях: как результат композиционного процесса и как собственно процесс, который задействует средства для сборки материала произведения «в ком» – не выходящее за внешнюю границу структурное единство «позиций» массы относительно центра [11].

Экспозицией мы называем предмет, дополнительный композиции в теории формопреобразования: не только композитор, но и зритель создают художественную форму. Экспозиция организует пространственно-временное единство образов формы – её «визуальные слои», – «виды», – выстроенные в последовательность по одному или двум направлениям. Однонаправленный ряд изображений формы – «транспозиция» или двухмерный ряд изобразительных слоёв – «матрица точек зрения», не имеют внешнего контура, их характеризует закономерность преобразования формы в «структурированное пятно». Экспозиционный каркас структурирует пятно, подобно тому, как каркас симметрий регулирует форму в предмете композиции.

Метод фрактальных итераций. Симметрию «самоподобия» (раздел новомодной фрактальной геометрии) характеризуют процедуры формопреобразования – итерации, создающие новые визуальные слои форм, направленные вовнутрь экспозиционного каркаса, – инцентрированные «экспозиционные структуры» (рис. 1) [13].

Метод суперпозиции основан на визуальном расслоении формы, «позиционировании её слоёв» и их соединение в комбайн слоевой формы. Формы «самоделок» из подручных мате-

риалов, – «бриколаж» арт-объектов, был популяризован постмодернизмом как метод соединения прошлого с настоящим, используемый начиная с 75 г в архитектуре, в частности, в постройке Дюссельдорфского музея Джеймса Стирлинга, составленной из ротонды, греческой стои, кампаниллы, амфитеатра и других узнаваемых архетипов [6]. Но уже в 1983-м этот метод явился «пропуском» в лауреаты международных проектов на Парк де ла Виллет в Париже для Р. Колхаса и Б. Чуми (рис. 2). Разница между двумя проектами в наименовании морфологии 5 слоёв у Колхаса (полосы, конфетти, циркуляция, композиция пятен, связи) и трёх слоёв у Чуми (линии, точки, поверхности), из которых строился «сборочный чертёж» [12]. Может быть более простая, «геометризованная» морфология у Чуми принесла победу этому коллективу проектировщиков. Очевидна экспозиционная морфология объектов-павильонов, представляющая модификации базового куба с ребром 10 м., и названная «фолли» (глупость) [5].

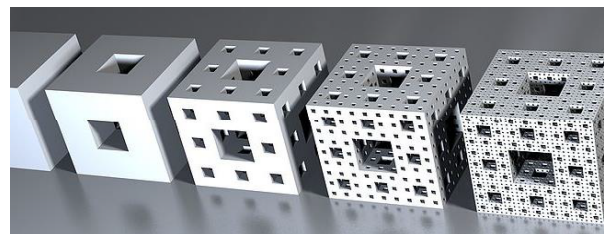


Рис. 1. Геометрический фрактал «губка Менгера» в процессе пяти итераций

Термин суперграфика ввёл архитектор Ч. Мур [13]. **Метод суперграфики** – основан на активном взаимодействии цветового пятна с другими слоями архитектурной морфологии. Метод утверждался в создании новой композиционной

целостности на основе сюжетов зрительного разрушения или усиления реальной геометрии и сегодня трактуется наложением «визуального слоя» на «объект» (рис. 3) [9]. Все продукты экспозиции основаны на конфликтующих структурах – в противостоянии характеров, на контрасте форм, поэтому, ведущей категорией теории экспозиции является «тема» и раскрывающий тему «сюжет» развития и преобразования формы. Например, тема использования цвета, в качестве формообразующего средства, может рассматриваться как «графика контуров пятен», смягчающих ритм вертикалей, организованных формами архитектуры (рис. 3), так и динамика цветовой насыщенности от серого (отсутствие цвета) до красного (рис. 4).

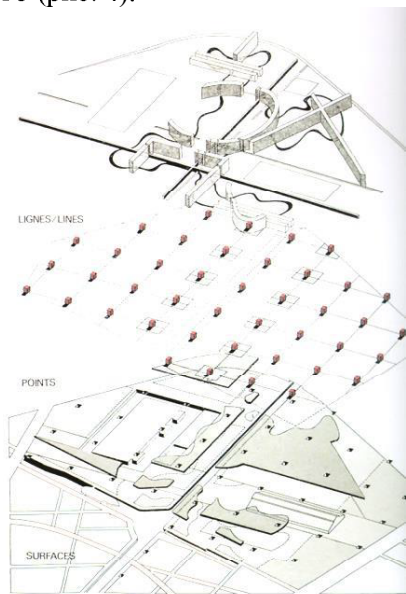


Рис. 2. Б. Чуми «Линии, точки, поверхности» – слои в парке «де ла Виллетт», Париж, 1979–1989



Рис. 3. Ф. Риети. «Облака» – тема атектоничной суперграфики в квартале «Стержни Дефанса» в пригороде Парижа, 1972

С теорией цветовой гармонии после И.В. Гёте работали Йоханес Итен – в Германии, Казимир Малевич – в России, Пит Мондриан и Тео Ван Дусбург – в Голландии. [7], [1]. Две картины Малевича обозначили явление супрематизма: «чёрный квадрат», мысль о котором появилась в сценографии «Победа над Солнцем» (1913 г.), а первая картина была представлена на выставке «0,10» (1915 г.) [10]. Вторая картина «чёрный диск на белом» построена на смещении круга от центра квадратного поля, что вызывает эффект «вибрирования» фигуры в картинном пространстве; основу которого с позиций визуального мышления объяснил Р. Арнхейм [2]. Многократное сканирование рамы картины, выделение фигуры из фона, сопровождается работой глазных мышц, которую сознание относит к свойствам объекта восприятия – его силовым полям. Отсюда разные динамические характеристики картин и эффекты динамики архитектурных форм [3].

Экспозиция В. Вазарелли аналогична «чёрному квадрату» и «чёрному диску» К. Малевича одновременно (рис. 4). Убийственную унылость «чёрного квадрата» он преодолел неравномерным освещением перфорированных пластин, одна половина которых пробита круглыми отверстиями, вторая квадратными. Транспозиция отверстий по двум направлениям создала эффект мерцания фона, который то отстаёт от формы, то наоборот, форма вливается в фон. Статичность «квадрата Малевича», в котором подготовленные зрители наблюдали трапецию вместо квадрата, или в кракелюрах видели потоки адской лавы, Вазарелли преобразовал в динамичное мерцание света и тени слоёв полированного металла [1].

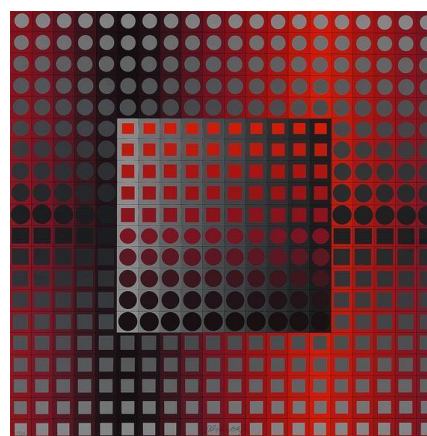


Рис. 4. В. Вазарелли, «открыл» экспозицию в манере оп-арт

Гений совместил противоположности – статику квадрата и динамику диска – в «динамичном квадрате Вазарелли». Отметим, что контекст предстояния картин Малевича, делает нас свидетелями **диалогического мышления** художника

[11]. Диалог не свойство картины, но способность визуального мышления к рефлексии, которая явилась положительным итогом культуры модернизма.

Возвращаемся к «суперграфике», освоенной в работах поп-арта, в частности, у Мартиана Райса – почитателя метода деколлажа. Как участник французского движения «новых реалистов», он развивал определённый критиком Пьером Рестани метод «поэтической переработки городской, промышленной и рекламной реальности» [4]. Его деколлажи представляют разбор композиции, расчленение готовой картины и замену или изъятие из неё «лишнего». В коллаже «жизнь так сложна» Райс счёл «лишним» достоверность «овала лица», благодаря чему усилился обобщённый характер округлостей, выразивший тему «женственности» (рис. 5). Метод деколлажа позволяет поэтическое преобразование материала и включает операции кадрирования, дефрагментации и монтажа (рис. 6).



Рис. 5. Мартиан Райс. «Жизнь так сложна», Париж, 1966.

Приёмы экспозиционной сборки сочетаются с перестановкой, поворотом, масштабированием и другими операциями преобразований формы методом деколлажа (рис. 7).



Рис.6. Работа с формой по методу деколлажа

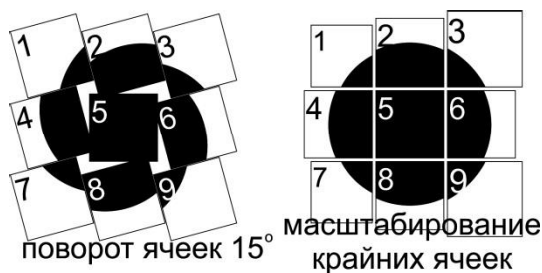


Рис. 7. Операции формопреобразования методом деколлажа

Дематериализованный фасад разноцветных панелей, названный «Pixel» архитекторами Studio 505, которые тем самым дали название офисному зданию в Мельбурне, – характерный пример суперграфики, которая всё чаще, принимается средством экспозиции. Пикселизованный фасад, был дополнен озеленённой крышей, системами очистки «серой» воды, оборудованием вакуумных спусков в туалетах, системой анаэробной переработки отходов, что позволяет офисам работать без использования городского водопровода. Экраны с солнечными батареями, двухслойное остекление, ветряки нового типа на крыше, полностью обеспечивающие «Пиксель» электроэнергией, и другие новации, постепенно раскрывают посетителю смысл квалификации офисного здания как «зелёной архитектуры», символом которой стал фасад из разноцветных панелей дополнительных цветов (рис. 8).

Рассмотренные в статье методы создания экспозиционных структур свидетельствуют о возможностях логической организации и контроля за средствами и темой формообразования, которые позволяют сократить время поиска и разработки художественно-образной идеи.

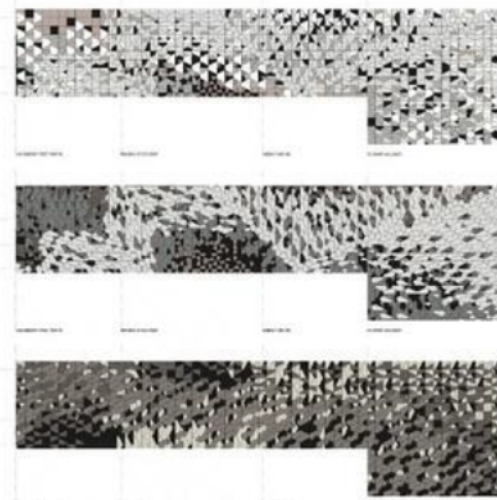


Рис. 8. Studio 505. Офисное здание Pixel. Мельбурн, 2012

**Статья подготовлена в рамках Программы развития опорного университета на базе БГТУ им. В.Г. Шухова.*

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Азизян И.А., Добрицына И.А., Лебедева Г.С. Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 568 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
3. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М.: Стройиздат, 1984. 192 с.
4. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб: Азбука-классика, 2007. 488 с.
5. Горожанкин В.К. Сюжеты тектонических суперпозиций // Вестник БГТУ им В.Г. Шухова. 2016. № 4. С. 47–52.
6. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
7. Ефимов А. В. Полихромия как средство гуманизации городской среды // Архитектура Запада-4: Модернизм и постмодернизм. Критика концепций. М.: Стройиздат, 1987. С 99–105.
8. Итен Й. Искусство цвета. М.: Издатель Д. Аронов, 2004. 52 с.
9. Кравец В.И. Колористическое формобразование в архитектуре. Харьков, Вища школа, 1987. 132 с.
10. Наков А.Б. Русский авангард. М.: Искусство, 1991. 192 с.
11. Ремизова Е.И. Логические структуры композиционного языка архитектуры: Автореф. дисс. д-ра архитектуры. Харьков, 2013. 36 с.
12. Родионов А. Парк XXI века//Архитектура СССР. 1984. №3. С. 114–115.
13. Электронный ресурс «Википедия» ru-wiki.org/губка Менгера.

Информация об авторах

Горожанкин Валентин Константинович, старший преподаватель кафедры архитектуры и градостроительства. E-mail: vk.goro@yandex.ru. Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова, Россия, 308012, Белгород, ул. Костюкова, д. 46.

Храбатина Наталья Викторовна, старший преподаватель кафедры архитектуры и градостроительства. Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова. Россия, 308012, Белгород, ул. Костюкова, д. 46.

Поступила в октябре 2017 г.

© Горожанкин В.К., Храбатина Н.В., 2018

V.K. Gorozhankin, N.V. Hrabatyna

THE SHAPE LAYERS IN THE ARCHITECTURE OF THE EXPOSITION

Creating a language of industrial art, modernism changed the subject of representation. The focus of the modernist is the industrial technology and means of circulation of artful forms. Composition, broadcasting to the world the theme of harmony by means of symmetry and proportions, have now discovered the problems of construction, industrial installation, collage, decomposition, deconstruction. It actualizes the area of the exhibition focused on the stories of iconic and symbolic thinking in art and architecture. Examines the tools and concepts of multilayer modeling in the subject of exposure, methods of superposition, an supergraphik, dekolazh.

Keywords: *exposition and structure, the positioning of the layers, the plot of formationshouse.*

Information about the authors

Valentin K. Gorozhankin, senior lecturer. E-mail: vk.goro@yandex.ru. Belgorod State Technological University named after V.G. Shukhov. Russia, 308012, Belgorod, st. Kostyukova, 46.

Natalia V. Hrabatyna, senior teacher. Belgorod State Technological University named after V.G. Shukhov. Russia, 308012, Belgorod, st. Kostyukova, 46.

Received in October 2017