

УДК-72.01

И. О. Бембель,

искусствовед, соискатель Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (Санкт-Петербург)

ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ: МАРЕК БУДЗИНСКИЙ

Аннотация: статья состоит из двух частей: в первой делается попытка проанализировать причины очевидного и принципиального, по мнению автора, антагонизма между эстетикой традиционной (домодернистской) и современной. Вторая часть посвящена творчеству польского архитектора Марека Будзинского, который стремится вернуть свою архитектуру в русло многовековой культуры без прямого подражания стилям прошлого, используя новейшие технологические достижения и по-своему отвечая на эстетические, этические и экологические вызовы нашего времени.

Ключевые слова: архитектура, эстетика, традиция, модернизм, религиозная идея, природа, культура.

Прежде, чем говорить об эстетике современной архитектуры, необходимо уточнить, что мы под этим понимаем, поскольку за последние сто лет существенной трансформации подверглось восприятие красоты как главного предмета изучения названной науки – философии прекрасного. Даже в классический период красота и прекрасное являлись наиболее сложными категориями философии, сегодня же всё менее понятными становятся сами критерии подходов к этой проблеме.

Классическая (традиционная) эстетика базировалась на всецелом доминировании религиозной идеи в мировоззрении традиционных обществ. Любовь, истина, добро и красота были неразделимы и воспринимались как выразители единой божественной сущности в тварном мире. Этот отчётливый вектор сообщает фундаментальные черты родства эстетике домодернистских стилей. Закрепляемые в канонах эталоны прекрасного с течением времени приобретали черты закона, одновременно создавая предпосылки для их преодоления в диалектическом развитии.

Традиционная архитектура была «правдивой». Античность, подарившая миру классическую ордерную систему, воплощает идеальное соответствие тектонической, конструктивной и образной составляющих. Грандиозная смена образно-конструктивной парадигмы, совершившаяся в результате победы христианства над язычеством, происходила путем постепенной эволюции, без пресечения стволочной линии развития. Потребовалось более тысячи лет, чтобы

трансформировать римскую базилику в готический собор, воплотивший с недостижимым совершенством победу духа над материей. Готика, как и античная архитектура, стала совершенным выражением «правдивой» и в то же время прекрасной архитектуры. Подобное же единство воплощает и крестово-купольный православный храм – вторая ветвь развития римской базилики.

Начиная с эпохи Возрождения, по мере усиления антропоцентрических и секулярных тенденций, красота в её первоначальном понимании стала превращаться в формально-эстетическую категорию. Отдаляясь от своего первоначального трансцендентного источника, красота становилась всё более субъективным и прикладным понятием. Доминирующая религиозная идея постепенно уступала место идее политической власти, а задача прославления Бога сменялось задачей возвеличения того или иного властителя, государства в целом. Следующим этапом стала постепенная смена власти политической властью финансовой. Соответственно объект «приложения красоты» спустился ещё ниже. Тем не менее, первоначальная инерция сакрального, божественного, нематериального импульса ещё долго питала и оплодотворяла формообразование, обеспечивая преемственность стилей.

По мере ослабления искренности религиозной идеи, правдивость уходит и из архитектуры. Нарастает преобладание формальных эстетических и пространственных поисков, красота как синоним Истины превращается в прикладную «эстетику», возникает понятие стиля, архитектурной моды. Иррациональное в архитектуре и искусстве переходит из области веры в область индивидуальных поисков самовыражения, порой в сферу двусмысленной мистики. Накануне главных социальных потрясений XX века, на изломе Нового и Новейшего времени противоречие между изменившимся массовым сознанием и сохранявшейся по инерции традиционной формой его выражения достигает критической точки.

Живучесть и по большому счету безальтернативность традиционной эстетики вплоть до начала XX века – эстетики многообразной, но сохраняющей преемственность, развивающейся эволюционным путём, – говорит не только о её мощном художественном потенциале, но и о том, что именно к этому времени (не раньше и не позже) в обществе окончательно сформировались фундаментальные идеи нового, материалистического, мировоззрения и адекватный ему художественный язык, «новая эстетика».

Новый суперстиль – авангард-модернизм, «прорвавший» прежнюю омертвевшую оболочку, тоже был правдивой архитектурой. Его рациональное направление (функционализм) поставило во главу угла материальную функцию, гигиену и инсоляцию как основу формообразования, выдвинув новый принцип проектирования «изнутри наружу»[1]. Новая образная

выразительность сменила собой традиционные представления о красоте здания как пропорциональной гармонии и нарядности. Мощный социальный посыл с его лозунгом обеспечения людей доступным жильём породил эстетику аскетизма, противопоставляемую эстетике «буржуазной», лживой.

В единичных, социально значимых объектах и, главным образом, в «бумажной» архитектуре, выразилась иррациональная составляющая нового стиля. Асимметрия, визуальное нарушение законов гравитации, острая динамика, подчёркнутый горизонтализм либо «протыкание» неба как альтернатива классической силуэтности – всё это пронизано энергией отрицания и новой, атеистической, «духовностью».

Эти две взаимодополняющие струи в общем русле модернизма заложили, как представляется, основу для всех последующих модификаций современной архитектуры.

Хочется выделить следующие основные образные послы, лежащие в основе современной архитектурной эстетики. Первое: традиционное подражание природе и её Творцу (мимесис) сменилось противопоставлением творения рук человека природному окружению. Он исходит из успехов естественных наук, позитивистской веры в прогресс и установке на покорение природы человеком. Второе: эстетизация техники, машин как следствие ухода от ручного труда, развитие промышленного дизайна и всё большее сближение его с архитектурой.

Третье: свобода (в частности, творческая) как результат отказа от религиозно-этических норм.

Четвёртое: рыночная система с её рекламной конкуренцией.

Новой архитектуре противостояла традиционная стилистика как формальный резерв готовых форм. Напитавшись за века и тысячелетия множеством смыслов и ассоциаций, она сохраняет свою нишу по сей день как вневременной идеальный образ зодчества и символ культуры. Олицетворяя устойчивость, гармонию и собственно «красоту», традиционная (преимущественно классическая) стилистика охотно используется для самопрезентации различными институтами власти и другими структурами.

Оторвавшись от породивших её некогда идеалов, застыв как свод эстетических нормативов, эта архитектура в целом была консервативной (хотя нередко эклектичной) вплоть до 1970-х годов, когда постмодернизм взялся разрушить её как систему. Впрочем, зачатки постмодернизма можно наблюдать уже в эстетике ар-деко, смело и бестрепетно сплавлявшей традицию с модернизмом. Тогда элементы традиционной декорации перестали маскировать новое содержание архитектуры и впервые были использованы как символ собственно богатства, мамоны. Особенно наглядно это выражено в нью-

йоркских небоскрёбах – «храмах коммерции». После войны социальный, политический пафос модернизма окончательно угас, уступив место прозаической идеологии потребления. Рациональная ветвь модернизма (функционализм) практически не претерпевает кардинальных образных трансформаций: его эстетические поиски направлены на выявление свойств новых материалов и технологий. А вот иррациональная активно развивается, используя растущие возможности научно-технического прогресса. Эта линия, продолжая «бумажное» направление первых десятилетий XX века, при этом активно коммерциализируется, приобретая в условиях рынка рекламную функцию.

Подобной рыночной трансформации подверглась и традиционная линия, породив бесчисленные примеры китча, компрометирующего само направление. Примеры более или менее строгого историзма, имеющего сегодня место в России, Великобритании, США и некоторых других странах, существуют как своего рода резервации, филиалы музея-заповедника под открытым небом.

Специфическим явлением, возникшим из нескольких разнонаправленных предпосылок, стал в 1970-е годы постмодернизм. Противостояние утомившему однообразию массовой продукции функционализма сближает его с иррациональной ветвью современной архитектуры, однако в целом постмодерн рационален и имеет «программную» смысловую нагрузку. Крушение традиционной системы мироздания показательно выражено им через разложение системы ордера и других принципов традиционной архитектуры как его земной проекции. В этом смысле постмодерн (который нельзя путать с неоисторизмом) не столько развивает классическую линию в архитектуре, как считают некоторые, сколько разрушает, а точнее, констатирует её логическую, смысловую агонию.

Декларируемый современным обществом идейный плюрализм предопределил дальнейшую субъективизацию понятия «красота» и последующее за ней вытеснение самого этого термина из профессионального лексикона. (Показательно: по 1950-е годы в архитектурных журналах термин «красивый» легитимен, распространён и не требует дополнительных пояснений. Сегодня он воспринимается как проявление дилетантизма). Что же касается термина «прекрасное», то он практически ушёл из употребления, применительно к категориям современной жизни и современного искусства. Вслед за функционалистской эстетизацией материально-бытовых процессов жизни в модных течениях современной архитектуры набирает силу эстетизация хаоса и абсурда, тесно переплетаясь с современными направлениями философии (деконструктивизм, нелинейная архитектура). Следствием этих процессов становится привыкание к эстетике безобразного и равнодушие к

красоте, которая казалась прежде незыблемой твердыней, генетически воздействующей на уровне узнавания. Причиной же представляется уход из искусства этических категорий: оно все больше существует «по ту сторону добра и зла».

Отказ от религиозной парадигмы с её стройной, осмысленной иерархичностью особенно болезненно сказался на облике городов. Перманентный урбанистический кризис, растянувшийся несколько последних десятилетий, побуждает градостроителей к пересмотру постулатов Афинской хартии и обращению к домодернистскому опыту планирования.

Многие современные архитекторы, воспитанные в духе модернизма, работающие с новыми материалами и технологиями, воспринимающие пульс современной жизни, ощущают при этом усугубляющийся дефицит «вечной красоты» в окружающей среде. Часть из них вливается в эшелон современных эклектиков, использующих формальный арсенал традиционной лексики. Другая пытается предварить поиск формообразования поиском Смысла, отсутствие которого так остро ощущается в современном обществе потребления. К последней группе относится польский архитектор Марек Будзинский.

Творчество Марека Будзинского, по мнению автора, даёт пример обращения к традиции в её доренессансном понимании, т.е. не от внешнего подражания, а от исходных установок. Для архитектора-католика это – задача вернуть человеку гармонию с Богом и природой.

Будзинский начинал свою проектную деятельность в 1960-е годы как градостроитель. Используя личный опыт работы в Дании, он искал альтернативу поточно-массовому жилому строительству в его родной, социалистической тогда, Польше. Для этой цели Будзинский изучал и домодернистский урбанистический опыт, и новейшие градостроительные идеи, в составе большой группы молодых архитекторов проводил различные смежные исследования, связанные с жилищным строительством.

Заниматься вопросами эстетики в период типового панельного домостроения было сложно, однако Будзинский искал её в гармоничной живописной планировке, обильном дизайнерском озеленении, малых архитектурных формах, в более свободной комбинаторике типовых элементов и возможности придания индивидуального облика отдельным кварталам.

Важнейшей установкой, тождественной для архитектора смыслу жизни, стало создание таких условий, в которых люди, могли бы развиваться наиболее гармонично. Формально-эстетические поиски всегда были производными этого символа архитектурной веры. Непременными условиями гармонии в понимании Будзинского являются, помимо естественного комфорта,

возможность социальной и творческой активности людей и их тесная связь с природой. Это выразилось в тезисе «диалог Природы и Культуры», который обобщил многолетние градостроительные изыскания, теоретико-философские размышления и образную сторону его архитектуры.

Современный «мимесис» Будзинского в отношении природы далёк от исторического, поскольку архитектура неуклонно утрачивает связь с естественным ландшафтом. Однако природа присутствует в его проектах на самых разных уровнях.

Уровень градостроительный – это естественность проектных и планировочных предпосылок, направленных своим вектором не столько на отвлечённую эстетику (и тем более не на инвестиционную успешность), а прежде всего, на удовлетворение конкретных человеческих нужд в данном локальном месте *(По этой причине Будзинский является принципиальным противником крупных инвестиционных проектов, главной целью которых является коммерческая успешность, и базируется на опыте средневековых городов, которые возникали естественным путём и росли, как живой организм, по мере решения конкретных локальных задач с помощью drobных инвестиций, в естественном природном окружении).*

Так, опираясь на опыт средневековых городов и одновременно используя идеи Сория-и-Мата, Милютина и польского архитектора Оскара Хансена, Будзинский с группой молодых коллег разработали ещё в 1960-е годы урбанистическую концепцию линейной концентрации. Концепция предполагала развитие городов вдоль важных трасс в виде поясов, состоящих из соседствующих самодостаточных микрорайонов, находящихся в удобной доступности к природному окружению *(Необходимо констатировать, что в рыночных условиях, эта концепция, реализованная в 1970-е годы в виде варшавского микрорайона «Северный Урсынов», оказалась нежизненной).* Помимо этого, проекты Будзинского всегда предусматривают обильное озеленение дворов, тщательно разработанное, но одновременно имитирующее максимальную «естественность».

Уровень экологический – это применение энергосберегающих технологий и стремление к безотходному циклу эксплуатации зданий.

Образный уровень – это озеленённые крыши, а часто и стены зданий, причём зелень играет равноправную образную роль со всеми иными средствами архитектурной выразительности. Этот уровень стал возможен с переходом Польши к рыночной экономике, когда появилось больше возможностей для проектирования индивидуальных зданий. При этом расширение архитектурной палитры знаковых объектов сопровождалось, как и у нас, сворачиванием гуманно мотивированной градостроительной политики.

Второй постулат – Культура – также имеет градостроительный уровень и тоже связан с особенностями планировки средневековых (и, шире, домодернистских) городов. Здесь на первый план выступает естественная иерархическая соподчинённость городских пространств, их раскрытость на объекты культуры, создание новых таких объектов и планировочное «аккумулятивное» творческой активности населения.

Конечно, «Культура» имеет и эстетический уровень, для нас наиболее важный. Здесь модернист Будзинский (модернист – в смысле современного архитектурного языка, материалов, технологий и архитектурно-планировочных приёмов) обращается к традиционному словарю. Это не постмодернистская игра и не рассудочная селекция, а иррациональный сплав, рождающий всякий раз органичный художественный образ.

Образ – ключевое слово в характеристике архитектора. Оно принципиально выделяет его на современном фоне, поскольку образ как органичное, многослойное, диалектическое, эмоционально воздействующее художественное целое уходит из архитектуры.

Яркими примерами могут служить общественные постройки Будзинского 2000-х годов – Дворец правосудия в Варшаве (рис.1), библиотека Варшавского университета (1994-1999, рис.2) и оперный театр Подляски в Белостоке (2006-2012, рис.3).



Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.

Культура как многовековая преемственность и тяготение к «вечной красоте» включается Будзинским в заявленный диалог с Природой через синтез искусств (как правило, это фигуративная скульптура и предметы декоративно-прикладного искусства) и модернизированные элементы ордера. Ещё один весьма своеобразный и, по идее, анти-архитектурный приём – введение текстов

в общую причудливую ткань его общественных зданий. Латинские изречения, цитаты из Святого Писания, исторические тексты с сохранением оригинальных шрифтов, «рукописи» нот – всё это важные средства образного воздействия, выражающие «душу» зданий.

Архитектору присуще диалектическое восприятие жизни и глубокая убежденность в созидательной, творческой роли противоречий. Этим его искусство принципиально отличается по своему подходу от классического с его платоновско-христианским стремлением к выражению идеального мира, в котором противоречиям уже нет места. Наверное, ещё более оно отличается от ортодоксально функционалистского подхода, попросту исключившего духовную составляющую бытия как основную предпосылку диалектики.

«Противоречия – природа сущего. Энтропия есть черта мироздания в такой же степени, как и организация», – считает архитектор.

Особенно принципиальным этот вопрос становится в отношении храмовой архитектуры, которая присутствует в творчестве Будзинского одним реализованным костёлом и несколькими проектами.

«Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку. [...] Тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия и не может не быть таковою» [12].

Флоренский писал, что противоречия религиозных истин преодолеваются в живом опыте духовной жизни. Подобным образом, формально-стилевые противоречия современного церковного искусства (традиционное содержание и новые материалы, технологии, архитектурное мышление и язык) могут быть переплавлены в органическое целое талантом зодчего и его личным духовным опытом. Христианское искусство не может не быть диалектичным в принципе, поскольку противоречивы материя, которой оно оперирует, и духовная сфера, которую оно стремится отобразить (Символически это отражает противоречие между телом и душой, которое сглаживается по мере стяжания духовной красоты, которая преображает и саму плоть.). В разные периоды истории это противоречие то сглаживалось, то обострялось, но никогда не исчезало до конца (Наиболее непротиворечивым в этом смысле представляется период расцвета древнерусского искусства.). В наше время общего духовного и материального кризиса, обострившего эти противоречия до крайности, формальный уход от них путём упрощённого копирования лучших исторических образцов рождает зачастую впечатление мертвенности, фальшивого новодела. С другой стороны, человеку в мире пошатнувшихся этических и эстетических ориентиров, мятущемуся «в пучине житейского моря», как никогда важно опереться на что-то знакомое, устоявшееся, не подлежащее веяниям времени.

Как решает эту проблему Будзинский? На фоне абсолютного большинства католических церквей и кирх его костёлы выделяются явным тяготением к историческим формам, хотя и в модернизированной интерпретации. При этом он вводит в свои проекты и подчёркнуто современные, острые ходы. Так, например, решён интерьер его костёла Вознесения Господня в варшавском микрорайоне Северный Урсынов (1980-1985, рис.4, 5). Просторный внутренний объём состоит из главного нефа и двух условных боковых галерей. Условных – потому, что образующие их арки имеют лишь по одной опоре в виде поперечных выступов со стороны наружной стены; второй же их конец повисает в воздухе, оставляя нижнее пространство костёла нерасчленённым. Острый «постмодернистский» приём выглядит совершенным парадоксом в традиционном по функции и общему построению пространстве. По словам автора, отсутствие видимых опор символически обозначает, что Церковь опирается на нашу веру как невидимый и главный её столп.



Рис. 4.



Рис. 5.

Ещё более смелым является проект храмового комплекса Божественного Проведения в Варшаве (2000, рис. 6, 7) (Получивший первую премию конкурсный проект не был реализован из-за позиции епископата). Главный объём состоит полностью из стекла, словно кристаллизовавшийся образ «горнего эфира». Интерьер одного из зданий комплекса по сути представляет собой естественный зелёный ковёр из трав, цветов и деревьев. Весь большой ансамбль, живописно разместившийся на холмах у озера, включает реминисценции античной архитектуры и монументальную скульптуру («Христос, идущий по воде»).



Рис. 6

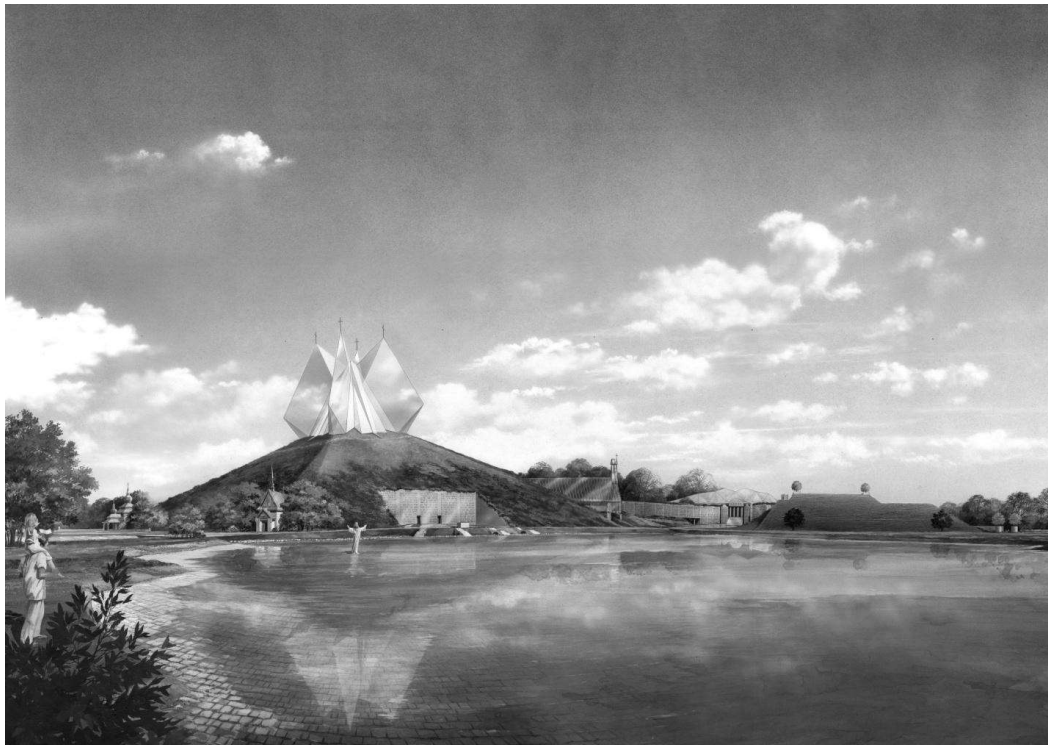


Рис. 7

Так или иначе, эстетика Будзинского в главных средствах образной выразительности опирается на классическую (домодернистскую) традицию, но всегда в собственном, авторском прочтении, часто в остром (до парадокса) симбиозе с новой стилистикой. Помимо лексики и синтеза искусств, традиция присутствует в его произведениях через ансамблевое чутьё, иерархичность, диссиметрию, человеческий масштаб.

Зелёное «естество» в руках архитектора становится не менее острым инструментом образной выразительности. Вечная природа вводится им в

постройки и ансамбли в максимально естественном виде и в максимально возможном объёме, внося в сложные планы и игровые (порой приключенческие) пространственные сюжеты детское простодушие. Однако очередной парадокс проявляется в том, что натуральная, дикая природа уже не являет прежнего единства с высокотехнологичной архитектурой, а воспринимается контрастно и до трагичности хрупко.

Идеологический «консерватизм» (религиозность) Будзинского становится главным залогом его творческой свободы, не обременённой формальными установками, не ограниченной теми или иными стилевыми рамками, но движимой интуицией и вечными Смыслами. Этот «консерватизм» позволяет ему вернуть свою современную во всех отношениях архитектуру в русло многовековой традиции, живой и развивающейся, в противовес мёртвой «накладной красоте» эклектиков.

Иррациональный симбиотический почерк этого талантливой и чуткого «резонатора» современности переводит вопросы эстетики в плоскость этики. Когда-то эти понятия были неразделимы; пройдя полный коллизий, драматический круг в несколько столетий, архитектура может вновь встать на этот путь.

Список литературы:

1. Бембель И.О. Марэк Будзинский: диалог природы и культуры // Журнал «Капиталь», 2010, № 2.
2. Бембель И.О. Марэк Будзинский: христианская философия урбанистики // Журнал «Капиталь», 2012, № 2.
3. Витрувий. «Десять книг об архитектуре». М., 2003.
4. Глазычев В.Л. «Урбанистика». М.: Издательство «Европа», 2008.
5. Добрицина И.А. «От постмодернизма к нелинейной архитектуре». М., 2004.
6. Джекобс Д. «Смерть и жизнь больших американских городов». М. 2011.
7. Иконников А.В. «Архитектура XX века». М., 2001.
8. Иконников А.В. «Тысяча лет русской архитектуры». М., 1990.
9. Неаполитанский С.М., Матвеев С.А. «Сакральная архитектура». СПб, 2009.
10. Раппапорт А.Г. «Стиль как трансцендентное, или о том, как ныне мертвая архитектура воскреснет и спасет мир». – Лекция в МАРИШ 25.10.2012. http://archi.ru/russia/news_current.html?nid=44965 (дата обращения 26.04.13).
11. Смолина Н.И. «Традиции симметрии в архитектуре». М., 1990 “Traditions of symmetry in architecture”

12. Флоренский П.А.. «Столп и утверждение Истины» М., издательство «Путь», 1914. Источник: <http://vikent.ru/author/786/>
13. Хан-Магомедов С.О. «Иван Жолтовский». М., 2010.
14. Шуйский В.К. «Строгий классицизм». СПб, 1997.
15. Architektura życia. – StoJournal. Rok XIII. № 1, 2009.
16. Gehl Jan. “Życie między budynkami”. Krakow, 2009.
17. Magazyn budowlany. № 2, 2000.
18. Magazyn budowlany. №7, 1999.
19. www.mbarch.pl/ (04.10.12)
20. www.mbarch.pl/pl/teksty-i-idee/utrzymanie-zycia-jako-podstawowa-wartosc-przestrzeni-miast.html (04.10.13)
21. Stern Robert A.M. “Modern classicism”. New York. 1988.

Анотація

Стаття складається з двох частин: в першій зроблена спроба проаналізувати причини очевидного і принципового, на думку автора, антагонізму між естетикою традиційною (домодерністською) і сучасною. Друга частина присвячена творчості польського архітектора Марека Будзінського, який прагне повернути свою архітектуру до русла багатовікової культури без прямого наслідування стилів минулого, застосовуючи новітні технологічні досягнення і по-своєму відповідаючи на естетичні, етичні і екологічні виклики нашого часу.

Ключові слова: архітектура, естетика, традиція, модернізм, релігійна ідея, природа, культура.

Abstract

The article consists of two parts. The first one attempts to analyze reasons for the obvious and fundamental antagonism between traditional (pre-modernist) and contemporary aesthetics. The second part is devoted to the creative work of Polish architect Marek Budzynsky, who tends to return traditions of the centuries-old culture to his architecture without imitation of the past, using the latest technological achievements and answering in his own way aesthetic, ethical and ecological quest of our time.

Keywords: architecture, aesthetics, tradition, modernity, religious idea, nature, and culture.