

7. *Bourdieu P.* La genèse historique de l'esthétique pure // Les Cahiers du musée national d'art moderne. Printemps. — 1989. — № 27. — P. 95—106.
8. *Manns J.* Aesthetics. N.Y. M.E.: Sharpe Explorations in philosophy., 1998. — 224 p.
9. *Bourdieu P.* Questions de sociologie. — P.: Minuit, 1980. — 268 p.
10. *Nelson R.* Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances. — Basingstoke.: Palgrave Macmillan, 2013. — 248 p.

Аннотация

Предпосылки возникновения современных критериев в эстетике по отношению к архитектуре на фоне кризиса в искусстве в первой половине XX века. Категории «красоты» и «полезности» в архитектуре, как месте синтеза искусства и инженерных наук. Дефиниция «традиционной», «академической» и «современной» архитектуры.

Ключевые слова: эстетика, искусство, культура, красота, традиционная архитектура, архитектура современная.

Annotation

The precondition of modern aesthetics criteria in relation to architecture on the backdrop of the crisis in art at the first half of the twentieth century. Categories "beauty" and "utility" in architecture as the place of synthesis of art and engineering. The definition of "traditional", "academic" and "modern" architecture.

Keywords: aesthetics, art, culture, beauty, traditional architecture, modern architecture.

УДК 7.032 : 72.01: 72.032

Х. А. Охрім

*аспірант кафедри архітектурного проектування
Національного університету «Львівська політехніка»*

Науковий керівник д.арх., проф. С. М. Лінда

КАТЕГОРІЯ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В АРХІТЕКТУРІ ЧЕСЬКОГО КУБІЗМУ

Анотація: у статті обговорюються основні концептуальні засади архітектури чеського кубізму в контексті їх зв'язку з відповідними фреймами хронотопу. Притаманні напряму прийоми художньої виразності та формотворчі фактори розглядаються через призму парадигми художнього часу.

Ключові слова: П.Янак, хронотоп, художній час, чеський кубізм.

Постановка проблеми. Явище кубізму в архітектурі Чехії розвивалось два десятиліття, починаючи з 1910-ого року і, не зважаючи на свою нетривалість, було важливою віхою у загальному процесі становлення архітектури модернізму [1]. Феномен чеського кубізму поширився на такі сфери мистецтва, як дизайн меблів, живопис і скульптуру, його новаторські підходи викликали резонанс у мистецьких колах. Переосмислення категорій часу та простору знайшли відображення у теоретичних і практичних роботах П. Янака, проектах Й.Гочара та Й.Чокола. Однак у перелічених далі джерелах обговорюється переважно формальна сторона архітектури кубізму, її художні характеристики та історія; концептуальні ж засади майже не висвітлюються. В аналізі архітектури чеського кубізму відсутнє поняття художнього часу як аспекту формотворення; згадується, однак потребує детальнішого дослідження зв'язок архітектури кубізму з ідеями філософії та науки початку ХХ століття.

Мета статті – дослідити часові патерни, що використовувались у архітектурі чеського кубізму, прослідкувати вплив новаторських наукових парадигм на формування стилю, охарактеризувати зв'язок між темпоральними і формотворчими факторами.

Стан дослідження питання. У 1979 році вийшло перше дослідження спадщини чеського кубізму - монографія І. Марголіуса "Кубізм в архітектурі та прикладному мистецтві: Богемія і Франція 1910-1914", де було побіжно згадано про зв'язок кубізму з ідеями А. Ейнштейна (котрий на той час викладав у Німецькому Технічному Університеті у Празі) [2, с.10]. Дослідженнями чеського кубізму також займалися М. Ламарова та М. Ламач, останній досліджував діяльність творчих об'єднань "Група Вісім" і "Група пластичних мистецтв" [2, с.11]. На початку 90-их було опубліковане дослідження теорії архітектури кубізму І. Антовської-Мюррей на основі щоденників П. Янака.

Обговорення проблеми. Художня програма чеського кубізму виникла у 1910 році та включала в себе теоретичні принципи П. Янака, котрий сформулював своє бачення сучасної архітектури. Й. Гочар, П. Янак, Й. Чокол і В. Гофман реалізували дані концепції у проектах, які не мають аналогів у світі [1]. Після 1920 р. розпочався період т.з. "Рондокубізму", котрий тривав кілька років і вже з середини 20-их кубізм проявлявся лише у вигляді окремих декоративних деталей [3, с.382].

Варто зазначити, що школа чеського кубізму формувалась в умовах пробудження громадської свідомості та пошуках "національного стилю", котрі не змогли задовольнити попередні архітектурні напрями, зокрема історизм та модерн [2, с.7]. Щораз більший вплив на позиції прогресивних архітекторів мали думки А. Лооса та О. Вагнера, які пропагували раціоналізацію архітектури, створення абстрактних, виразних форм без конкретного

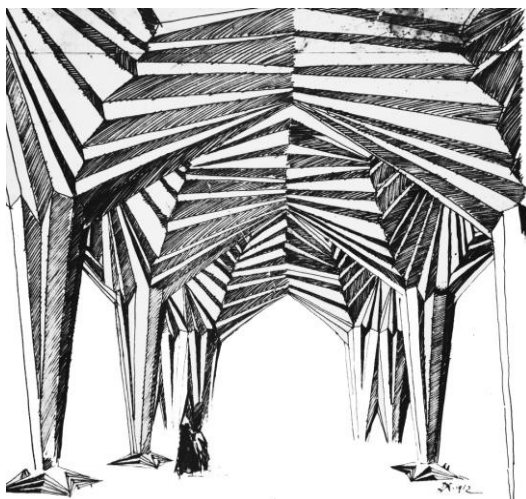
історичного змісту [2, с. 7-8], хоча критики кубізму досі не вбачають в його динамічній експресії нічого крім "суб'єктивного ритму форм" та "оригінальної, але оманливої естетичної формули" [2, с.10].

Принципи архітектури кубізму зовні схожі на аналогічні пошуки французьких кубістів у сфері образотворчого мистецтва, але дослідження праць ідеологів стилю Й. Гочара і П. Янака вказують на деякі відмінності у трактуванні первісних ідей кубізму в архітектурі та живописі [2, с.25]. Більше того, дослідники творчості Янака підкреслюють важливість того факту, що у щоденниках архітектора не траплялись згадки про співзвучність його теорій з ідеями Пікассо та французьких кубістів [4, с. 59]. Характерними для П.Янака були протиріччя між декларованим й реальним скеруванням його творчих пошуків: працюючи за раціоналістичними методами, автор був прихильником радше романтизованої, експресивної манери; парадоксально, але мріючи про "повітряні замки", він створював чітко конструктивну архітектуру. Саме тому Янака звинувачували як у ідеалізмі, так і "примітивному натуралізмі та чистому матеріалізмі", оскільки він, за словами сучасників, старався замінити "механістичними законами фізики" багатство потенціалу людської творчості [2, с.5]. Багатьом архітектурним критикам того часу було незрозуміло, як можна створювати форму безпосередньо в процесі роботи, адже досвід попередніх століть базувався на алгоритмі розробки ідеї з певним змістом та підбору для її втілення "типових" рішень, тобто комбінуванні елементів, які так чи інакше вже використовувались. Форма, котра в процесі розробки розвиває сама себе була дивним новаторством або нонсенсом для широкого загалу [5, с.76, 193].

Не зважаючи на студії в Отто Вагнера, Янак був схильний вважати форму, а не функцію домінуючою в архітектурі. Його роздуми про методи абстрактного мистецтва, як спосіб перетворення матеріальної субстанції у вмістилище духовного, ототожнюються з поглядами неоплатонізму [3, с.382-383], а підтвердження своїм ідеям він знаходив у популярній на той час книзі А.фон Гільдебранда "Проблема форми", де питання художньої форми висвітлювалось в контексті значимості візуально-кінестетичного сприйняття мистецтва [2, с.4]. Також П. Янак перейняв багато ідей А.Рігля, зокрема про волю до мистецтва і поклав їх в основу власних творчих пошуків [2, с.4]. Крім того, на початку ХХ століття впливовими у мистецьких колах були теорії сенсуалізму та емпатії, які, коли йшлося про творчість, пов'язували "одухотвореність" об'єкту з динамізмом його форм, котрі мали підкреслювати "присутність життя в об'єкті" [2, с.4]. Таким чином, динамізм був названий однією з найважливіших рис сучасної архітектури.

Улюбленою метафорою розкриття динамізму для Янака стала драперія, так як вона (на відміну від рельєфів, де застосовується поступове карбування)

забезпечує репрезентацію моментальних можливостей естетики моделювання. "Це щось більше, ніж просто тканина" – писав Янак – "це матеріал, візуально трансформований рухом, в який інтегрується всякий процес. Вся площина матерії належить драперії, але видимі тільки ті частини й складки, котрі відображають дію, котрі є важливими. Драперія демонструє найбільш виражені властивості матеріалу, ступінь насичення його життям" [2, с. 35]. Янак вбачав у драперії одночасну реалізацію формотворчого і динамічного потенціалу первісно нерухомої матерії. Тканина не приходиться в рух сама, однак складки починають утворюватись від найлегших зовнішніх дій. По тому, як згортається чи розпрямляється драперія, можна визначити, яку дію з нею виконували: несли, кинули чи накрили нею певну річ, обриси якої будуть прочитуватись під матеріалом. Таким чином, драперія і включена в рух, і відображає динамічний процес, вона є засобом для створення форми, але неможливо проконтролювати до дрібниць утворення кожної складки [2, с.36]. У своїх численних ескізах Янак експериментував з формотворчим потенціалом складки (рис.1) і прийшов до розуміння площини, яка ніби "вкрита драперією" і може через неї проявити якості, ніде не показані до того, оскільки "попереднє розуміння площини було позбавлене руху" [2, с.37].



а)



б)

Рис.1. Ескізи П.Янака: а) "монументальний інтер'єр" 1912р.; б) житловий будинок, перспектива. Джерело: сайт музею прикладних мистецтв у Празі.

Автор був зачарований фактом зв'язку між кількісною незмінністю матеріалу в процесі його якісних трансформацій під дією зовнішніх сил, та можливістю матеріалу за допомогою складок зафіксувати рух. "Властивості складки у новій скульптурі постійно піддаються критиці як брак розуміння тривимірності. Нова скульптура рельєфна, так як в одну позицію включена вся різноманітність, збагачення одної точки зору відбувається завдяки багатьом

іншим" [2, с.38].

Розвиток ідеї динамічної архітектури віднайшов продовження у роздумах Янака та втілюється в понятті т.з. "просторового запису життя" [2, с.30]. Аналізуючи процеси перетворення об'ємної фігури у абстракцію, архітектор визначив, що відбувається це за допомогою накладання різних "сміслових шарів", різних аспектів одного твору, котрі можна прирівняти до кадрів фільму, які формують безперервний "потік" зображення [4, с. 60]. За допомогою такого накладання внутрішній зміст проявляється назовні, тому розуміння архітектури, фасаду має бути не так структуральним, як взаємодоповнюючим. У такому випадку відсутній процес вибудовування фасаду в рамках плану чи пристосування плану до "потреб" фасаду, а відбувається поєднання першого та другого в єдину структуру. Даний метод був частково втілений в проектах будинку №30 на вулиці Некланова у Празі (1913-1914 рр.) за проектом Й.Чокола (рис.2) та будинку "Під чорною Мадонною" (1911-1912 рр.) Й. Гочара (рис.3) де застосовувалось не тільки характерне "гранене" членування фасадів з використанням трикутних форм, але й криволінійність у плані [1].



Рис.2. Будинок №30 на вул. Некланова (арх. Й. Чокол), Прага, Чехія (1913-1914 рр.)

Джерело: Вікіпедія.



Рис.3. Будинок "Під чорною Мадонною"(арх. Й.Гочар), Прага, Чехія (1911-1912 рр.)

Джерело: Вікіпедія.

Метод побудови цілісної архітектурної форми внаслідок "синтезування" плану і фасаду чи створення окремого елемента в його "просторово записаній" динаміці неможливий без принципу одночасності. Знаковим є те, що згадане поняття на початку ХХ століття детально розглядається А. Бергсоном у "Тривалості й одночасності", однак відсутня достовірна інформація про знайомство П. Янака з даним літературним джерелом. З позиції філософії Бергсона, одночасність можна трактувати як форму сприйняття реальності [6, с.48]. Процеси на всіх рівнях буття "тривають у вигляді безперервного потоку", кожному з яких притаманний свій власний час, ритм. Накладання "двох потоків" що сприймаються (наприклад, різних видів інформації) можливе лише завдяки синхронізації їх з рефлексивним, "внутрішнім потоком" індивіда за допомогою свідомості [5, с.49]. Таким чином, витворюється специфічна, охоплена моментально, єдина тривалість для різнорідних понять, котра разом є і реальною, так як відображає фрагменти дійсності, і абстрактною - в силу своєї суб'єктивності. Аналогічно, П.Янак трактував метод накладання неоднорідних шарів як спосіб створення архітектурної абстракції [2, с.32].

Специфіка чеського кубізму полягає в тому, що на відміну від багатьох інших авангардних напрямів, він не заперечував цінність попередніх архітектурних стилів, але і не старався копіювати їх чи послуговуватись їх методами. Кубізм пропонував свій варіант "надбудови", базований на поєднанні часових тривалостей, притаманних відповідним формам таким чином, щоб прочитувати кожен з них, не вириваючи її із загального контексту, що можна вважати закономірним у середовищі Праги початку ХХ століття, де поєднувалась специфіка різних епох та шкіл. Принцип "толерантності" по

відношенню до історичних стилів кубізм висловлює на прикладі реконструкції барокової кам'яниці № 13, названої "Дім Фара" (рис. 4) на центральній площі міста Пельгрімова за проектом П. Янака [7].



Рис. 4. Будинок "Дім Фара", Пельгрімов, Чехія. Проект реконструкції П.Янака (1913р.)

Джерело: Вікіпедія

Чеські архітектори нерідко звертались до образів минулого, відслідковуючи в ньому співзвучні з власними теоріями тенденції. Янак захоплювався середньовічним містом, в якому "храм виростає понад будинками" і де найбільше вражає спостерігача не якась окрема споруда чи вдало скомпонований ансамбль, а динаміка панорам, сам процес розгортання панорами міста: "спочатку ми бачимо фасади будинків, потім їх дахи і нарешті - собор" [2, с.33]. Відповідно, П. Янак робить висновок, що "лінійна перспектива програє перед цією багатошаровою композицією, котра коливається між площиною і простором", тоді коли багатошарова, "рельєфна" система "... вказує на збагачення композиції, її живе начало" [2, с.33]. Таким чином, рельєфна структура для архітектора може стати вираженням "сучасної форми" [2, с.34].

Архітектор, використовуючи свою теорію про "просторовий запис життя" і улюблене посилення на драперію, ніби "вкриває" матеріалом будівлю, якій залишена її первісна композиційна структура фасаду, планування та достатньо рис, щоб впізнати барокову кам'яницю, на якій сучасність залишила свій слід. Відбулось майстерне накладання шарів минулого і теперішнього, які можна розглядати як окремо, так і в синтезі. Там, де барокова композиція передбачала динаміку форм (напружені криволінійні орнаменти, волюти) кубізм впроваджує ламані площини, досягаючи таким чином аналогічного ефекту; тонко підмічений та переданий характер будівлі – і, водночас, не використане жодне пряме посилення на деталі, притаманні архітектурі бароко.

Історизм, використовуючи прийоми інверсії, нашарування чи фрагментації

використовує елементи, які несуть в собі інформацію минулого для створення відповідного художнього образу [8, с.74]. Застосовані форми виокремлюються зі свого первісного контексту і реорганізуються у нову структуру з власним смисловим наповненням, художньою цінністю. Внаслідок цього вони виключаються зі свого попереднього "потoku", з тривання в історії. Поєднання попередньої та подальшої їх тривалостей стає прерогативою сприйняття спостерігача, котрий за допомогою віднаходження алузій та системи складних асоціацій може прослідкувати тривання кожної форми як історію її еволюції, трансформації, використання у минулому чи навіть як перспективу для творів майбутнього. Однак даний процес є настільки суб'єктивним та передбачає безкінечні варіативні можливості, що нашоухує на думку про потребу пошуку іншого, простішого і більш однозначного шляху, котрий одразу зводив би разом кілька тривалостей в одному художньому образі та демонстрував їх одночасно.

П. Янак вважав основою будь-якої побудови піраміду, трикутник [2, с.43]. Архітектор пояснював, що трикутник постійно присутній у світосприйнятті, так як оптична специфіка людського ока забезпечує видимість в межах відповідного кута [2, с.44]. Також неодноразово підкреслювалась довершеність кристалічних форм у природі; силу кристалізації Янак вважав однією з наймогутніших [2, с.49]. Тому процес формотворення, уподібнений до природного аналогу, мав би структурувати масу за допомогою створення граней, пошуку рівноваги і пропорціонування; відсікати площини трикутників й утворювати геометричні складки завдяки включенню діагоналей в ортогональну сітку. Оскільки кристалічна структура передає однакову напругу вздовж усіх граней в різних напрямках, вона може вважатись "самодостатньою" [2, с. 59].

Висновки. Феномен чеського кубізму виник в умовах пошуку стилю, відмінного від модерну та історизму під впливом полярних ідеологій: раціоналізації з одного боку та романтичної експресії з іншого. Не будучи тісно пов'язаним з тенденціями кубізму у французькому живописі, чеський кубізм вибудував власну специфічну художню систему, що включала поняття форми, наділеної потенціалом саморозвитку по принципу "кристалізації".

Кубізм оперував ключовими поняттями "просторового запису життя" (відображення динаміки в первісно нерухомому матеріалі) та методом накладання різних смислових шарів: елементів, наділених власним "триванням" для створення архітектурної абстракції. За допомогою цих прийомів митці старались втілити своє розуміння нової парадигми простору-часу, сформованої на основі теорії відносності А. Ейнштейна та її подальшого філософського трактування в "Тривалості й одночасності" А.Бергсона. Теорія кубізму не

виключала можливості синтезу історичних стилів та орієнтованих на динаміку принципів сучасної архітектури при створенні єдиного художнього образу, котрий зберігав би різні "тривалості" своїх складових елементів, проте був би позбавлений прямих посилань на певний історичний контекст.

Література

1. Hom C. History of Czech cubism [Electronic Source] C. Hom // URL address: http://charles_hom.tripod.com/czcubism.html
2. Antovska-Murray I. Sources of cubist architecture in Bohemia: the theories of Pavel Janak / I. Antovska-Murray. – Montreal., School of Architecture McGill University, 1990. – 135p.
3. Fischer M. Digital Czech Cubism/ [Electronic Source] M. Fischer // URL address: http://cumincad.scix.net/data/works/att/ecaade03_381_134_fischer.content.pdf
4. Ремизова Е. "По "улице" чешского кубо-экспрессионизма" / Е.Ремизова // Anima rerum. Вип. 3 - 4., 2007. – С. 59-65.
5. Фаворський В.А. Литературно-теоретическое наследие / В. Фаворський – М.: Советский художник, 1988. – 455с.
6. Бергсон, А. Длительность и одновременность. 2-е изд. / А. Бергсон. – М.: "Добросвет", "Издательство "КДУ", 2013. – 160с.
7. The town Pelhrimov/ [Electronic Source] URL address: <http://www.pelhrimovsko.cz/en/the-town-pelhrimov/sights.htm>
8. Лінда С.М. Темпоральність художнього образу в архітектурі історизму / С. М. Лінда // Архітектурний вісник КНУБА. Вип.1., 2013. – С. 66-76.

Аннотация

В статье обсуждаются основные концептуальные основы архитектуры чешского кубизма в контексте их связи с соответственными хронотопическими фреймами. Характерные для направления средства художественной выразительности рассматриваются сквозь призму парадигмы художественного времени.

Ключевые слова: П.Янак, хронотоп, художественное время, чешский кубизм.

Abstract

Connections between main concepts of czech cubism and appropriate chronotopical frames are discussed in the article. Means of artistic expression and factors of morphogenesis are considered to be components of artistic time paradigm.

Key words: artistic time, chronotope, czech cubism, P.Janak.