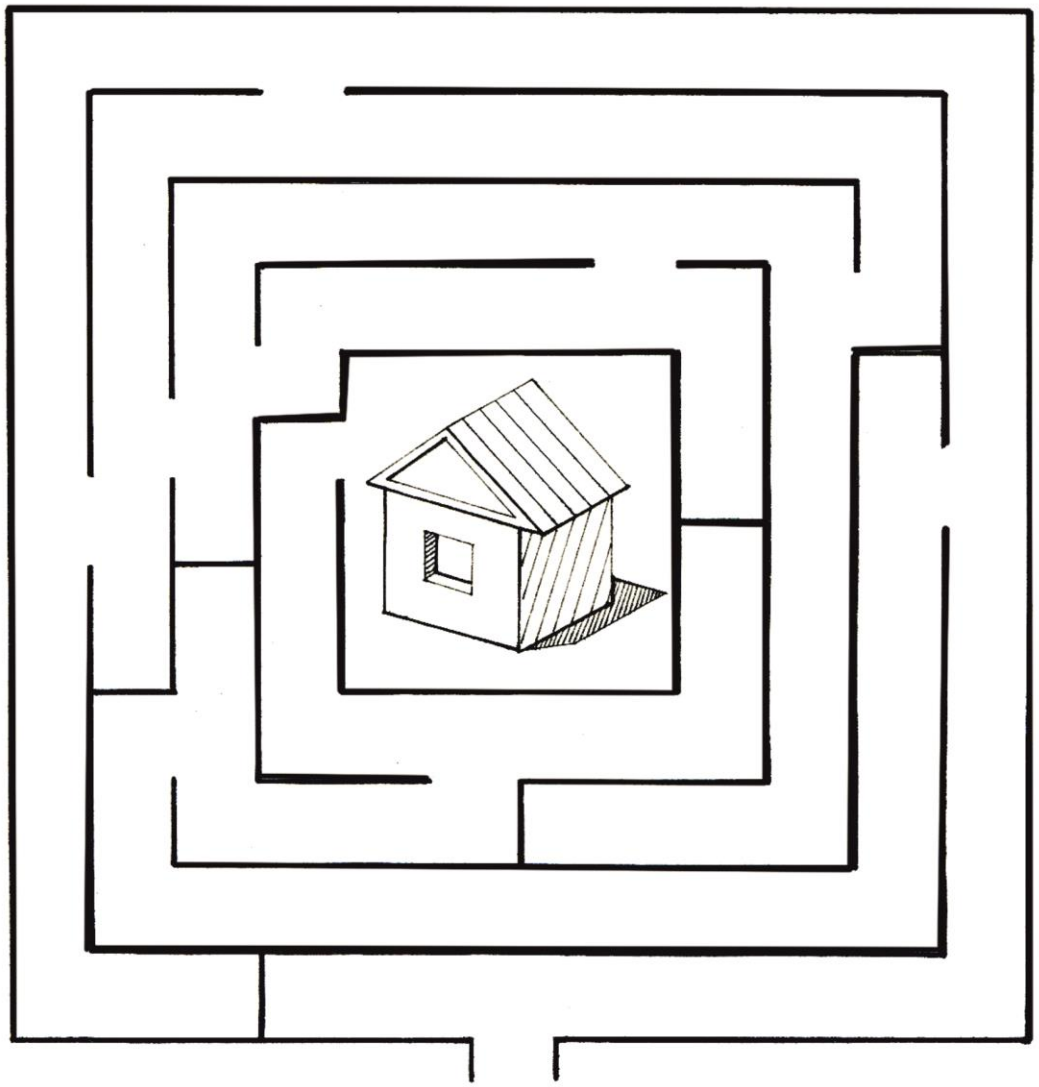
Н.Ф.Рябов



Введение в профессию

Учебное пособие

Казань 2010

Оглавление

Введение 4

1. Конспект лекций по дисциплине "Введение в профессию" 6

1.1. Архитектурное образование 6

1.2. Кто такой архитектор 20

1.3. Чем является стиль для архитектора 31

1.4. Место архитектуры в общей системе наук и искусств 40

1.5. Язык архитектуры 45

1.6. Первый – значит 60

2. Указания к написанию реферата 72

2.1. Реферат как форма организации самостоятельной работы студента 72

2.2. Организация реферативного исследования 73

2.3. Структура и написание реферата 75

2.4. Оформление реферата 77

3. Список литературы 79

Приложение 1 83

Приложение 2 84

ВВЕДЕНИЕ

Первый этап (1-2 курс) обучения в институте архитектуры и дизайна сопряжен с процессом адаптации студентов к новым для них условиям обучения, знакомством и овладением азами весьма специфической профессиональной культуры.

Специфика профессии архитектора определяется невозможностью разделения в процессе его работы понятий "технического" и "художественного". В наше время узких специализаций, пожалуй, только труд зодчего в силу сложности решаемых задач сохраняет изначальную нерасчлененность. В нем со времен античности соединяются все пять задач человеческой деятельности: познавательная, ценностно-ориентационная, преобразовательная, эстетическая и коммуникативная.

Цель курса "Введение в профессию" - знакомство с кругом тем и вопросов, раскрывающих проблематику профессии архитектора как сложного социально-исторического, культурного явления (гуманизация, профессионализм, творческий поиск).

Особого внимания заслуживают:

- история становления профессии;
- следование и отрицание традиции в архитектуре;
- роль архитектуры в формировании современного общества;
- связь архитектуры с другими видами искусств, наукой и техникой;
- образ в архитектуре;
- диалог в архитектуре как характерная черта проектного мышления;
- особенности профессиональной деятельности архитектора
- тенденции развития проектной деятельности;
- вопросы профессиональной этики;
- задачи архитектурной школы, направления и области

профессионального образования;

- история становления Казанской архитектурной школы, ее своеобразие, проблемы сегодняшнего дня;

- ведущие дисциплины;

- исследовательский метод в архитектуре.

Данное пособие содержит конспект лекций курса, включающий формулировки основных тезисов, факты, цитаты и комментарии к ним; а также методические указания к реферату, дающие возможность правильно организовать время и поиск материалов для первой исследовательской работы студента первого курса. Обращение к пособию рекомендуется всем студентам 1 курса при написании реферата и подготовке к зачету, а также отдельным студентам, по каким-либо причинам испытывающим затруднения в освоении учебной дисциплины.

Знания, полученные студентами в курсе "Введение в профессию" позволят составить представление о комплексе сложных и многообразных проблем, которые необходимо решать архитектору в процессе его творческой деятельности.

1. КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ДИСЦИПЛИНЕ "ВВЕДЕНИЕ В ПРОФЕССИЮ"

1.1. Архитектурное образование.

История развития общества на всех этапах развития находит зримое отражение в памятниках архитектуры. Архитектурные сооружения являются наиболее крупными и доступными для обозрения памятниками эпох. Они формируют облик поселений и это определяет главную особенность архитектуры как фактора культурного воздействия (каждодневное влияние на человека). Отсюда опасность воздействия плохой архитектуры и благие результаты воздействия хорошей. В принятой на 19 конгрессе Международного союза архитекторов (Барселона, 1996) "Хартии об архитектурном образовании" особо отмечено, что характер архитектурного образования определит образ архитектуры следующего тысячелетия. Хартия заканчивается обращением, в котором говорится, "что архитектурное образование составляет как социокультурную, так и профессиональную проблему современного мира и нуждается в гарантии защиты, развития и срочного действия".

Возникшая в середине 16 века необходимость повсеместной подготовки архитектора привела к возникновению в Европе академий архитектуры. К концу 18 века их число перевалило за 100. Для всех академий Европы идеал - "академическое искусство" - был идентичен. На протяжении столетий образовался культ сочинений по теории архитектуры. Перевод на русский язык глав книг Палладио и формирование Петербургской Академии трех знатнейших художеств в 1757 году фиксируют начало процесса обучения профессии по европейскому образцу в нашей стране.

Главной задачей Петербургской Академии Художеств было образование художников в трех «знатнейших» областях искусства — живописи, скульптуре,

архитектуре, а также гравюре. Обучались здесь и прочим художествам — музыке, бухгалтерии, механике, часовому мастерству.

Именно вокруг академической профессуры формировались кружки любителей искусств, выпускники академических школ разъезжались по всему миру, организуя свои школы, меняя облик городов и сознание их жителей.

Чикагская школа. Если до пожара 1871 года силуэт Чикаго разнообразили лишь шпили церквей и элеваторы, то в течении 80-х годов в непосредственной близости друг от друга стали расти здания в 10, 12, 14, 16 этажей. Это стало возможным благодаря американскому инженеру Уильяму ле Барону Дженни, получившему образование в Европе и разработавшему конструкцию из стальных рам, позволяющих собирать каркас неограниченной высоты. Именно в его мастерской будущие архитекторы Чикаго получали профессиональную подготовку.

Школа при мастерской архитектора, подобные примеры знает и российская история.

Школа Ухтомского. Официальное открытие школы Дмитрия Васильевича Ухтомского состоялось в 1749 году. В те времена у каждого более или менее крупного архитектора имелась своя "команда", а у "архитектора при полиции"- фактически главного архитектора Москвы - князя Ухтомского такая необходимость была больше прочих. Хотя он не называл свое заведение школой, по всем признакам оно таковой было: ученики были обязаны посещать занятия каждый день по ряду дисциплин. Помимо архитектурной и пиктурной (рисовальной) наук, здесь преподавали арифметику, геометрию, геодезию, фортификацию и многое другое. Из школы Ухтомского вышли многие архитекторы (Матвей Казаков, Василий Баженов, Александр Кокоринов).

Деятельность питомцев Ухтомского не ограничивалась Москвой и Петербургом, так ученик Ухтомского - "архитектурии поручик" Василий

Кафтырев- первый профессиональный казанский архитектор. Он заложил основы застройки Казани и сеть ее основных улиц (многие казанские улицы сохранили до наших дней, установленную им ширину в 10 сажень).

Лондонская архитектурная школа "АА". Открытие "АА" - пример возникновения школы благодаря инициативе "снизу". В октябре 1847 года в зале одной из лондонских гостиниц перед сотней собравшихся выступил тогда двадцатичетырехлетний Роберт Керр, предложивший объединиться всем желающим получить архитектурное образование за небольшие деньги. Образованная ассоциация арендовала помещение, где профессиональные архитекторы давали консультации и вели беседы. Лишь в 1890 году профессорам и администрации начали платить жалование, тогда же возникла конфронтация студентов с администрацией, т. к. попытки придать деятельности школы узкопрофессиональный характер столкнулись с желанием сохранить широкий культурный диапазон ее целей и форм. Новые конфликты студентов с руководством определились в 20-е годы 20 века тем, что одни, вдохновленные книгами Ле Корбюзье, искали новизны, другие склонялись к академизму. В те же двадцатые в школу были допущены женщины. Ныне в школе учатся студенты из многих стран мира.

"АА" - уникальный тип архитектурной школы с прочными демократическими традициями, открытой для творческих и интеллектуальных влияний. Но не всегда демократические традиции способны обеспечить долголетие архитектурной школе.

Школа BAUHAUS, по чьим учебникам и методикам преподавание идет по сей день, существовала всего 14 лет - с 1919 по 1933 год. Все в этой школе, средний возраст преподавателей которой не превышал 35 лет, дышало новизной, притягивая молодежь со всего света. В 1933 году школа была буквально разгромлена фашистами, а ее лидеры эмигрировали из Германии.

По-разному сложились судьбы учеников и учителей школы молодых новаторов. Из семи студентов Баухауза, учеников Ханнеса Майера (второго директора школы) с которыми он приехал в Советский Союз в 1930 году, четверо остались в СССР. Все они были репрессированы. Из лагерей после смерти Сталина вернулся только один - Филлип Тольцинер.

В 1937 году Вальтер Гроппиус - первый директор школы - был приглашен в Гарвардский университет, а Мис ван дер Роэ (третий директор BAUHAUS) возглавил отделение архитектуры в Военном институте (сейчас Технологический институт, шт. Иллинойс). Всего через несколько лет вся система преподавания архитектуры в США изменилась до неузнаваемости. Преподаватели старой выучки столкнулись с прямым неповиновением: студенты более не желали делать "отмывки". Старая школа капитулировала и когда выпускники, прошедшие новый курс, приступили к работе - в Америке произошел огромный сдвиг в архитектуре. Однако стоит заметить - как только антиакадемизм начали изучать и преподавать, он обратился в новый академизм, такой же догматический, как и прежний.

Школы способны менять мир, историю. Одни с революционным пафосом, другие неслышно, методично и медленно. Так привычный для всех учеников российской архитектурной школы метод обучения проектированию был впервые применен еще в 19 веке в Парижской школе изящных искусств. В соответствии с этим методом студенты получали "заказ", содержащий требования к зданию, изложенные воображаемым клиентом (задание на проектирование). Каждый студент затем под руководством "критика" (преподавателя) подготавливал проект. В указанный день все проекты учеников представлялись в виде чертежей на обсуждение "жюри", состоящего из профессионалов. Отличные оценки, полученные в ходе таких обсуждений, помогали получить диплом, подтверждающий высокий уровень подготовки

выпускника.

Казанская архитектурная школа. Истоки. По мнению доктора архитектуры С. С. Айдарова, формирование Казанской архитектурной школы восходит ко времени существования некогда двух последовательно развивавшихся в Среднем Поволжье государств - Волжской Булгарии и Казанского Ханства, последнее из которых было присоединено к России в 1552 году. Влияние казанской архитектурной школы на своеобразие российской архитектуры, по его мнению, очевидно. Храм Василия Блаженного на Красной площади в Москве, созданный в честь взятия Казани в столь нетипичных для древнерусского культового зодчества, тому подтверждение (рис.1). Прототипом девяти разнотипным по формам главам послужила мечеть Кул Шарифа в Казани, имевшая сходное по разновысотной композиции завершение.

Конечно, говоря о школе того времени, имеется в виду не конкретное учебное заведение, а некая "генетическая матрица передачи культуры от поколения к поколению" (А. В. Степанов). В силу многих обстоятельств Казанская архитектурная школа в хорошем смысле эклектична. Она аккумулировала различные традиции и складывалась на протяжении веков путем взаимодействия нескольких различных по стилевым свойствам архитектурных школ: русской, булгаро-казанской дореволюционного периода, местной русско-татарской, интернациональной (европейской).

Казанская архитектурная школа. Начало. Архитектурное образование в Казани в привычном понимании имеет восходящую к началу 19 века историю, связанную с именами П. Г. Пятницкого, М. П. Коринфского, Г. П. Гесса, преподававших "Архитектурную науку" в Казанском университете.

В 1897 году в составе Казанской художественной школы (наряду с живописным, гравюрным, скульптурным) было открыто архитектурное отделение. Заслуга в разработке программы обучения на этом отделении

принадлежала педагогам Академии Художеств - академикам Г. Н. Котову и М. Т. Преображенскому. Успешное прохождение курса обучения по этой программе гарантировало учащимся получение звания помощника архитектора с правом преподавания в средних учебных заведениях, а особо одаренные могли продолжить обучение в Высшем художественном училище Академии Художеств без предварительных экзаменов (из 136 учеников, окончивших архитектурное отделение, 96 получили это право).

Обучение проходило в течении шести лет. Специальные научные предметы - проекционное черчение, начертательная геометрия, теория теней, съемки планов с натуры и нивелирование, строительные материалы и работы, составление смет - были рассчитаны на четыре года. Художественные занятия строились на последовательном изучении стилей и отдельных памятников архитектуры с использованием чертежей и рисунков с гипсовых отливов, гравюр, увражей карандашом, пером, отмывкой акварелью. С четвертого года предусматривалось составление четырех самостоятельных проектов несложных построек по заданным темам. На пятый год, когда учащиеся занимались только специальными предметами, композиции задавались ежемесячно. На шестой год учащиеся составляли два проекта на заданные темы с их полной самостоятельной разработкой. На протяжении всего времени обучения обязательным было представление летних самостоятельных работ - набросков, обмеров, мотивов для стилизаций и орнаментов. Этим достигалась вполне определенная цель - способность к творчеству на основе широкой эрудиции.

Сопоставление программ аналогичных отделений одесской и киевской школ (еще пять подведомственных Академии школ архитектурных отделений не имели) убеждают в приоритетности программы казанской школы, как наиболее полно охватывающей задачи среднего архитектурного образования того времени.

Сословный, возрастной и половой ценз не были преградой в получении архитектурного образования - семнадцатилетний крестьянин из Симбирска Николай Башмаков имел равные права с дворянином Георгием Лукомским.

Архитектурное отделение, как и вся школа в целом, многим обязаны таланту, энергии и интеллекту Карла Людвиговича Мюфке - педагога, администратора (с 1898 года до своего отъезда из Казани в 1909 году он являлся заведующим школы), архитектора-практика (рис. 2). Благодаря Мюфке школа в 1901 году получила едва ли не лучшее на тот момент среди прочих подобных заведений здание (ул. К. Маркса, 70). Строительство здания школы ее директором (Мюфке безвозмездно составил проект, взяв на себя расходы по украшению фасадов камнем, установку гранитных колонок у главного входа, а также "освященную обычаем раздачу на чай десятникам и рабочим во все время производства строительных работ") роднит историю Казанской художественной школы с историей школы BAUHAUS, здание которой в Дессау также было спроектировано ее директором В. Гропиусом, а в создании оборудования и в оформлении интерьеров принимали участие преподаватели и студенты школы. Только в Германии это происходило четверть века спустя.

Диапазон преподавательской деятельности Карла Людвиговича охватывал такие дисциплины как история архитектуры, теория перспективы и теней, строительное искусство. Одновременно с 1901 по 1909 год Мюфке состоял архитектором-строителем Казанского университета. Здесь он проявил себя ревностным хранителем архитектурного наследия, сохранив для потомков выдающийся памятник русского классицизма.

Численность учащихся архитектурного отделения на протяжении всей истории его существования была неизменно высока и лишь немного уступала живописному отделению, традиционно пользующемуся наибольшей популярностью у учащихся. В прекрасной плеяде художников, учившихся на

этом отделении, есть два имени, которые имеют всемирную известность - Александр Михайлович Родченко и Варвара Федоровна Степанова.

Творчество этой семейной пары составляет целую эпоху в отечественном искусстве. Они были создателями нового стиля советского плаката, торговой рекламы, фотографии и полиграфии, конструкторами производственной одежды, художниками театра и кино. В Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) - учебном заведении нового типа, где в 20-е годы был подготовлен первый отряд советских архитекторов и дизайнеров, Родченко преподавал дисциплины "Графика" (рис. 3) и "Конструирование". Факты биографии и творчество этого тандема - яркий пример того, насколько все в мире взаимосвязано: традиция и авангард, провинция и центр, школа и проектная практика.

Начиная с 1918 по 1927 год квалифицированные специалисты-архитекторы выпускались двумя вузами: Казанским художественно-техническим институтом, который своим выпускникам присваивал звание архитектора-художника, и Казанским политехническим институтом, выпускавшим специалистов со званием инженера-архитектора. В последующие годы, вплоть до конца 60-х годов 20 века, архитектурная специальность в Казани не получила права на автономное существование.

Причин превращения архитектора из "главного строителя" в оформителя чужих идей и даже в обузу множество. Все они - следствие уничтожения прежней социальной структуры.

После революции, с отменой частной собственности на землю, единственным заказчиком у архитектора оказалось государство. Архитекторы почти не эмигрировали и восприняли новые общественные отношения как благо. Уверенность в том, что отмена частной собственности на землю и ликвидация частного заказчика есть достижение, была характерна и для

советских и для левых западных архитекторов, например для Корбюзье.

В 20-е годы к "власти" (в отдел ИЗО Наркомпросса) приходят воинствующие дилетанты - сторонники новаторского обновления (под ним, прежде всего, понималось отрицание ордерных форм) в архитектуре. Новое художественное руководство страны Советов возлагало надежды на "инженерное строительство". Так лидер авангарда В. Татлин, противопоставляя архитектуре строительство, выдвигал в 20-е годы "формулу" той творческой деятельности, которая должна, на его взгляд, сменить традиционную архитектуру: "Живопись + инженерия - архитектура = конструкция материалов".

Переход от коллегиального правления к единоличной диктатуре Сталина в политической жизни страны повлек за собой переход от конструктивистской архитектуры к "освоению классического наследия" в 30-е годы. Термин "пролетарская архитектура" был выведен из употребления и заменен на "социалистическая архитектура". Ни один стиль или направление из существовавших до 1932 года не были признаны правильными. Проектирование без использования "классического наследия" стало недопустимо. Формально открытым для использования считалось все архитектурное наследие человечества, практически рекомендованными - Возрождение, итальянский классицизм, императорский Рим.

Горизонтальные профессиональные связи в любой форме, дружеской или конкурентной, сменились строго вертикальными - обращением за одобрением к вождю. Архитекторы, входящие в узкий круг приближенных к руководству страны, создавали образцовые произведения, на которые ориентировались их менее высокопоставленные коллеги, но ни один, даже самый высокопоставленный, архитектор не должен был чувствовать себя в безопасности, как, впрочем, ни один режиссер или писатель.

Летом 1936 года состоялся процесс над троцкистско-зиновьевским блоком, закончившийся расстрелом подсудимых. Передовая статья уже сентябрьского номера "Архитектуры СССР" под названием "Разоблачить врагов народа" призывала к чистке рядов архитекторов. В ней были названы первые жертвы: "Агент Гитлера, фашист и террорист Франц Вайц приехал к нам как инженер архитектор...", "Гнусный убийца Констант... учился в архитектурном институте в Москве, ...ходил с партбилетом и пользовался полным доверием коммунистов и беспартийных...", "Вспомним троцкистов Лисагора и Охитовича, выступавшего со своими троцкистскими "теорийками" на архитектурном фронте".

Подмена творчества служением лживым идеям сопровождалась полной изоляцией, прямые контакты советских архитекторов с западными были прерваны, что позволяло утверждать: " Советская архитектура по своим идейно-художественным качествам неизмеримо превосходит современную буржуазную архитектуру, у которой нет настоящего и, главное, нет будущего. Превосходство советского зодчества над убожеством архитектуры буржуазного мира абсолютно и неоспоримо; высшим этапом в мировой истории архитектуры является наше советское зодчество". Так писал журнал "Архитектура и строительство" в 1949 году.

Налаженная Сталиным машина государственного проектирования продолжала функционировать и после его смерти. Новый лидер страны - Н. С. Хрущев, заставив "покаяться" ошибавшихся в своих взглядах неоклассицистов, задал новый вектор развития архитектуры на типовое проектирование из типовых строительных элементов.

В августе 1955 года была образована Академия строительства и архитектуры СССР. Как видно из названия, строительные и архитектурные проблемы были объединены под единым руководством, причем строительство

стояло на первом месте, а архитектуре с ее художественными проблемами была отведена второстепенная роль. Для многих воспитанных в сталинские годы архитекторов именно роспуск Академии архитектуры, образованной в 30-е, означал крушение в СССР архитектуры как искусства. На самом деле крушение произошло задолго до этого, с утратой архитекторами независимости профессионального суждения.

4 ноября 1955 года вышло знаменитое постановление ЦК КПСС и Совмина СССР "Об устранении излишеств в проектировании и строительстве". В нем перечислялись недостатки "старой" системы, главный из которых - "внешне показная сторона архитектуры, изобилующая большими излишествами, что не соответствует линии партии и правительства в архитектурно- строительном деле". Порочным было признано и архитектурное образование: "Значительная часть профессорско-преподавательского состава культивирует некритическое отношение студентов к использованию приемов и форм прошлого".

Удивляет не непоследовательность обвинений (так в 1933 году говорилось, что по вине формалистов и функционалистов молодое поколение советских архитекторов оказалось лишено знаний архитектурного прошлого), а готовность архитекторов тех дней подчиняться и каяться.

Яркий пример несправедливости по отношению к архитектуре и архитекторам того времени - уход из жизни К. Л. Мюфке.

Последующие после отъезда из Казани годы жизни этого зодчего связаны с другим волжским городом - Саратовом. Помимо проектных работ и руководства строительством комплекса зданий Саратовского университета, не прекращавшихся на протяжении более чем двадцати лет, Мюфке продолжал заниматься преподавательской деятельностью. Лекции мэтра были столь были столь интересны, что на них приходили студенты других факультетов и

институтов.

В конце 1930 года его здоровье резко пошатнулось и он был вынужден оставить работу в университете. Чтобы как-то продержаться и не умереть от голода, в последние дни жизни, сопровождавшиеся болезнями, Карл Людвигович стал заниматься художественной вышивкой, а потом готовые работы продавал через посредников на рынке. В 1933 году его не стало. "Похороны были очень простыми, - свидетельствовала директор научной библиотеки Саратовского университета В.А.Артисевич, - за гробом шли всего три человека". Похоронили архитектора рядом с могилой Н. Чернышевского, автора романа "Что делать"...

В статье "Обращение к архитектору", опубликованной в первом номере, следующего после смерти мастера - 1934 года, журнала "Архитектура СССР" описывается новое социальное положение архитектора, условия его работы: "Колхозники показывают московским мастерам миллион рублей... и говорят: вот отложили мы эту малую толику особо на стройку домов и площади строить будем крепко, солидно, поэтому без вас, товарищи, не обойдемся. Вернувшись в Москву, архитекторы задумчиво подходят к книжной полке, берут томик Маркса и видят, что слова, написанные когда-то... о социализме, становятся на их глазах живейшей явью... Это настоящее... заставляет мастеров положить раскрытый томик Маркса на рабочий стол... вынуть из ящиков рейсфедер, письма рабочих и колхозников, чтобы ответить на них новыми городами и селами". Трудно представить в роли подобного "ответчика" Карла Людвиговича, трудно, вообще, представить то время, хотя забыть, конечно, легче...

В последние годы в Саратове появляются памятные доски на фасадах, построенных по проектам Мюфке, домов; восстановлено надгробье на заброшенной долгие годы могиле. В 2009 году мэрией Саратова было принято

решение о присвоении одной из улиц нового микрорайона его имени.

На фасаде здания художественной школы, построенной им в Казани, можно найти неприметную доску, сообщающую, что "здание построено в 1903 году. Автор проекта архитектор Карл Людвигович Мюфке". О его преподавательско-просветительской деятельности не сказано и слова.

Казанская архитектурная школа. Становление. Годы, когда мощная строительная индустрия заполнила однотипными зданиями все города, наглядно доказали, что без архитектуры нельзя. В июне 1957 года Казанский институт инженеров коммунального строительства (КИИКС) получил название КИСИ (Казанский инженерно-строительный институт) и именно в этом вузе в 1966 году при кафедре "Архитектура" строительного факультета состоялся первый набор в 35 человек по специальности "Архитектура". В 1969 году был создан архитектурно-строительный факультет (АСФ). В 1971 году факультет выпустил первых 28 специалистов.

По инициативе С. С. Айдарова ректорат института обратился в МАрхИ с просьбой командировать в Казань первого профессора архитектуры среди татар И. Г. Гайнутдинова. В 1970-1971 годах автор павильона ТАССР на ВДНХ в Москве, речного вокзала и театра оперы и балета в Казани работал на кафедре "Архитектурное проектирование".

В 1977 году АСФ был реорганизован в архитектурный и сконцентрировал свои усилия на подготовке только архитекторов. К этому времени факультет уже был известен в стране как Казанская архитектурная школа.

Деканами архитектурного факультета в разные годы его существования были талантливые педагоги, ученые, практики:

Остроумов Всеволод Петрович (с 1969 по 1975 год), Куприянов Валерий Николаевич (с 1976 по 1981), Притыкин Валерий Петрович (с 1981 по 1983), Сладков Владимир Александрович (с 1983 по 1986), Дембич Александр

Алексеевич (с 1986 по 1989), Удлер Евгений Михайлович (с 1990 по 2000).

Казанская архитектурная школа. Настоящее. В 2000 году архитектурный факультет был реорганизован в институт архитектуры и дизайна (ИАиД). Ныне ИАиД - структурное подразделение Казанского государственного архитектурно-строительного университета (КГАСУ).

В структуру университета кроме ИАиД входят институты экономики и управления в строительстве, транспортных сооружений, повышения квалификации; 11 факультетов, 48 кафедр. Университетом заключены договора о сотрудничестве с университетами Флоренции, Пизы, Мессины, Фондом Паоло дель Бьянко, Центром искусств Иерусалимского университета, Американским советом по международному образованию, Архитектурной школой Королевского технологического института (Стокгольм).В 2007 году университет вошел в рейтинг 50 вузов страны, готовящих самых востребованных специалистов.

ИАиД включает три факультета: общей архитектурно-художественной подготовки, архитектуры и дизайна.

Обучение, как и сто лет назад, продолжается шесть лет. По содержанию обучения первые пять лет соответствуют принятой в англо-американской системе образования степени бакалавра. Полный курс соответствует степени магистра. Подобное соотнесение объясняется подписанием Россией в 2003 году Болонского соглашения, требующего реформирования российской системы высшего образования. В основе Болонского процесса заложены три основных принципа: введение двухступенчатого высшего образования, введение системы зачетных единиц для унификации количественного учета получаемого образования, обеспечение сопоставимого качества образования.

1.2. Кто такой архитектор.

Большинство слов, имеющих буквосочетание "арх", как правило, являются не рядовыми, несут в себе потенциал историчности, обозначая особые проявления жизни: монархия, архангел, матриархат, архивариус и т.п. В культуре и истории профессии прочно закреплена расшифровка понятия "архитектор" (от греч. architecton) как главный строитель. Она проста, удобна, соответствует устоявшимся представлениям о профессии, однако греческое "архитектор" - не единственное обозначение профессии.

Происхождение русского слова "зодчий" от древнерусского "зод" - глина, указывает на родство слов "зодчий" и "здание". Зданиями на Руси называли исключительно каменные и кирпичные (на века) постройки. Следует заметить, что до конца 10 века на Руси не было монументального каменно-кирпичного строительства. Все древнерусские постройки этого времени были деревянными или деревоземляными. Первые монументальные здания на Руси были построены по византийскому образцу. Так, по свидетельству русской летописи, первую кирпичную церковь Киево-Десятинную (конец 10 века) построили приехавшие из Византии "мастера от грек".

В Золотой Орде - государстве, частью которого с 1236 по 1431 год была и завоеванная монголами Волжская Булгария, среди прочих существовавших тогда профессий татарский ученый-энциклопедист Ризаэтдин Фахретдин называет архитектора - юртчи.

В средневековой Европе обозначение принадлежности к строительной деятельности чаще всего употреблялось с приставкой "магистр", которая трактуется как мастер. Одновременно понятие "magister" определяло степень учености, высокий уровень владения знанием. Практически каждый уважающий себя и свое искусство мастер сохранял свои профессиональные секреты, которые передавались обычно членам семьи мужского пола.

Запрещены были публикации практических руководств и теоретических трактатов, посвященных профессиональным проблемам. Все это способствовало росту престижа профессии и придавало высокий статус мастеру. Не случайно такое мощное религиозно-философское и политическое течение как масонство, называемое союзом каменщиков, возникло из зодческой деятельности.

Архитектор Вальтер Гропиус, учреждая BAUHAUS, провозглашал, что его целью была "радостно созидающая коммуна, идеальный прообраз которой - масонские ложи средних веков".

Витебская коммуна молодых архитекторов, художников, педагогов Уновис (Утверждение нового искусства), образованная при деятельном участии Казимира Малевича в 1920 году, также имела много общего со специфической "масонской ложей". Девизом Уновиса стал супрематический лозунг Малевича "Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях!" Чуть позже он был дополнен: "Носите черный квадрат как знак мировой экономии". Черный квадрат - "масонский знак" Уновиса - нашивался на обшлаг рукава, наиболее близкую к ладони часть одежды.

Витебская коммуна - далеко не первый пример объединения архитекторов в нашей истории. 9 ноября 1867 года появилось Московское архитектурное общество (МАО). Его создателем был известный в те годы архитектор Михаил Быковский. Московское архитектурное общество ставило своей целью "содействовать разработке и распространению в России художественных и технических познаний, относящихся до архитектуры". Вслед за ним императорским указом от 27 октября 1870 года было учреждено Петербургское общество архитекторов. Деятельность Московского и Петербургского обществ послужила основой для организации всероссийского объединения зодчих, в декабре 1892 года в Петербурге состоялся их первый съезд. МАО продолжало

свою работу и после революции 1917 года. Интересна характеристика, которую дали своему детищу его организаторы в 1918 году: "единственная пролетарская организация зодчих в России, исключающая из своей среды зодчих-подрядчиков, зодчих-предпринимателей, зодчих, эксплуатирующих труд своих коллег". С 1909 по 1922 год МАО руководил известный московский архитектор Федор Шехтель. С 1922 и до ликвидации общества в 1932 году его председателем был автор проекта мавзолея Ленина на Красной площади Москвы - архитектор Алексей Щусев.

В 1932 году по инициативе архитекторов Москвы, Ленинграда, Нижнего Новгорода и других городов был создан Союз советских архитекторов, игравший роль не столько творческого объединения, сколько профессионального союза. Его создание декларировало общность взглядов всех советских зодчих под центральным руководством партии.

Союз архитекторов России, созданный в 1981 году (тогда - Союз архитекторов РСФСР) - член Международного союза архитекторов, созданного в 1948 году в Лозанне (Швейцария) по инициативе Союза архитекторов СССР. Если первоначально в состав этой организации вошли представители 27 стран, то сегодня Международный Союз архитекторов включает в себя профессиональные организации из более чем 90 стран и объединяет свыше миллиона архитекторов всего мира. МСА - крупнейший неправительственный орган, представляющий интересы архитекторов в таких международных организациях как ЮНЕСКО, ВТО, МОК.

"Arch" является корнем таких родственных понятий как "архи" (сверх) и "архе" (высший принцип). То есть, слова "архитектор" и "власть" однокоренные. Засвидетельствовано немало фактов, подтверждающих причастность высокопоставленных лиц, в том числе вождей, царей, священнослужителей к архитектурной деятельности (Юстиниан, Перикл,

Людовик XIV, Петр I, третий американский президент - автор Декларации независимости - Джеферсон).

Благодаря активному содействию чешского президента Вацлава Гавела, чей дед был архитектором, в Праге на набережной Влтавы "вырос" ныне широко известный и обсуждаемый "танцующий" дом (рис.4). Архитекторы Владимир Милунич и Фрэнк Гери неоднократно встречались с президентом, просившим учесть сложный контекст места (набережная реки, мост, окружающая застройка). Неоднозначное решение дома, чье имя "Джинджер и Фред" повторяет имена знаменитых американских танцоров, снимавшихся в комедиях 30-50 годов 20 века, нашло воплощение благодаря связи "архе" и "архи" - президента и интернационального архитектурного тандема.

Однако история знает и другие примеры внимания "сильных мира сего" к проблемам архитектуры, особенно история российская. "Стройка дело дьявольское, - писала Екатерина II барону Гримму, - она пожирает деньги и чем больше строишь, тем больше хочется строить". Увлечение Екатерины строительством сопровождалось многими капризами. Великий русский зодчий Василий Баженов не однажды терпел уроки императорского своеволия. Так было прекращено Екатериной строительство гигантского Кремлевского дворца в Москве. Ему же пришлось пережить отставку от строительства Дворцового комплекса в Царицыне, на который зодчий потратил многие годы.

И все же социальный статус архитектурной деятельности в России был номинально очень высок. Даже в годы советской власти, когда само существование профессии архитектора было под угрозой устранения как буржуазного пережитка, она привлекала внимание многих деятелей партийно-государственной и культурной элиты, а в единичных случаях даже рекрутировала ее представителей в свою среду. Так народный комиссар финансов РСФСР, старый большевик Н. Милютин (официальный меценат и

заказчик жилого комплекса нового социального и архитектурного типа - "Дома Наркомфина" в Москве, спроектированного М. Гинзбургом в конце 20-х годов) из энтузиаста архитектуры превратился в ее выдающегося теоретика, автора книги "Соцгород" (1930), организатора и практика проектирования. Он посчитал нужным получить формальное архитектурное образование. В солидном возрасте окончил Московский архитектурный институт другой крупный партийный функционер Ф. Колесов.

Престиж архитектурной деятельности в кругах советского руководства иллюстрируется, в частности, таким бытовым фактором: в 30-50 годы 20 века в Московском архитектурном институте обучались дети ряда членов Политбюро - т. е. самых высших лиц партийной иерархии - Куйбышева, Кагановича, Маленкова, Вознесенского, Сабурова, Шепилова (и многих других, рангом ниже, как и дети представителей официальной культурной элиты).

Но самым главным, а может и единственным архитектором тех лет был товарищ Сталин. По меткому замечанию историка архитектуры Д. Хмельницкого: "У каждого из зданий сталинской эпохи был официальный автор. Но автором всех авторов был Сталин". Он выступал в качестве организатора, заказчика, соавтора важных для режима зданий и очень часто его вмешательство в архитектуру оказывалось непоправимым.

В конце августа 1933 года группа архитекторов и художников (Иван Жолтовский, Иван Фомин, Игорь Грабарь) обратилась к Сталину с письмом-протестом "против уничтожения высокоталантливого произведения искусства, равносильного уничтожению картины Рафаэля" - Сухаревской башни в Москве. Авторы письма предлагали разработать проект реорганизации Сухаревской площади, который позволил бы разрешить транспортные проблемы, сохраняя башню. В сентябре Сталин шлет из Сочи, где он пребывал тогда вместе с наркомом обороны Ворошиловым, шифровку: "Мы изучили вопрос о

Сухаревской башне и пришли к тому, что ее надо обязательно снести. Предлагаем снести Сухаревскую башню и расширить движение. Архитекторы, возражающие против сноса, - слепы и бесперспективны. Сталин. Ворошилов". Нет числа подобным "прозорливым" решениям...

По одной из архитектурных легенд того времени - идея формы плана театра Красной Армии (рис. 21б) принадлежала не создателям проекта театра, а уже упоминавшемуся выше наркому обороны, патронировавшему проект. Рассказывают, что во время одного из заседаний Ворошилов обвел карандашом стоявшую у него на столе стеклянную пепельницу в виде пятиконечной звезды и сказал: "Делать надо так".

Любовь к религиозным ли, пропагандистским ли символам всегда отличала "сильных мира сего", но всегда ли архитектор выступал в роли послушного оформителя чужих идей?

Наиболее ранний известный нам этап развития профессии - это эпоха Древнего Египта. Функции архитектора в 15 веке до н. э. исполнялись "начальником рисовальщиков", который мог также именоваться "писцом". Большое значение придавалось вопросам планирования царской гробницы и дворцов фараона. Выбор места и утверждение плана производилось высшим сановником, которого мы можем именовать «главным архитектором».

Сегодня нам известен первый архитектор Древнего Египта - Имхотеп (2635 — 2595 годы до н. э.) - министр фараона Джосера, строитель пирамиды в Саккаре. Хотя, до того как он появился, работали и другие - первые настоящие города появляются в Египте около пяти тысяч лет назад. Но архитектор Имхотеп был действительно выдающейся личностью. "Первый после царя Верхнего Египта наследный вельможа" - так гласит о нем надпись.

Подобное обозначение древнеегипетского зодчего, имевшего целый ряд придворных званий и титулов ("первый после царя") отражало прежде всего

должностную, а не профессиональную принадлежность. По данным египтолога М. Матье, подавляющее большинство зодчих были выходцами из правящих династий. Так строителем пирамиды фараона Хеопса был его брат, мастер Хемиун. Здесь было положено начало профессии как почетной специальности, приобретаемой человеком, высокопоставленным по воспитанию и знаниям, получаемым в наследство. В то время архитектор был главным строителем в буквальном смысле слова. Он создавал проект - гипсовую или глиняную модель будущего сооружения, вел надзор за работами, выполнял финансовые и административные функции в процессе строительных работ.

Дальнейшее развитие профессия получает в эпоху античности. В Древней Греции уже в ранний период рождается само слово "архитектор", однако профессионалов, этим словом обозначаемых, было мало. До наших дней дошло свидетельство Псевдо-Платона: "отличного плотника можно нанять за пять или шесть мин, а архитектора не наймешь и за десять тысяч драхм, их немного по всей Элладе" ("Собеседники"). Высокие гонорары сопровождала высокая ответственность. Возведение общественных зданий в греческих городах происходило по решению народного собрания, которое ассигновало для этого средства. Архитектор не только составлял проект, но и отвечал за правильность расходов, при чем свои личным имуществом, которое брали под залог.

Архитектурное образование в специальных школах было введено в римское время, когда профессия стала массовой (только в Риме их насчитывалось более 700 человек). Император Александр Север (225-235 годы н. э.) установил положение о преподавании архитектуры в классах, где обучалась бы и бедная молодежь. Интересно, что имена зодчих, называемые историками и писателями, говорят о том, что вплоть до позднего периода империи Рима архитекторами часто были греки. Очевидно, этим объясняется то, что римляне полностью восприняли и развили по-своему греческий подход к

формообразованию, в основе которого лежит архитектурный ордер. Как и в предшествующие времена римские архитекторы совмещали проектный труд с работой на стройке.

Римский инженер Витрувий (1 в. до н. э.) так выражает представление о профессии своего времени: "Архитектор не обязан, да и не может быть таким грамматиком, каким был Аристарх - лишь бы не был безграмотным; ни музыкантом, как Аристоксен - лишь бы не был несведущ в музыке; ни живописцем, как Апеллес - лишь бы не был неопытен в рисовании; ни ваятелем подобно Мирону или Поликлету - лишь бы не был невеждою в области ваяния; ни опять таки врачом, как Гиппократ - лишь бы он не был несведущ в медицине; также и в остальных науках не должен быть он исключительным знатоком - лишь бы не был в них невеждою".

Сносно разбираться во всем и ни в чем исключительно - почему? Во-первых, для того, чтобы строить со знанием дела, а главное - чтобы не зависеть от бесчисленного множества людей, чтобы сохранить самое ценное в жизни - самостоятельность.

Способность архитектора вести свою работу самостоятельно являлась для Витрувия критерием его профессиональной пригодности, равно как и профессиональной этики. Обладая этими достоинствами архитектор не должен добиваться того, чтобы его все признавали. Достоинство и уверенность в себе совершенного зодчего должны быть по Витрувию так велики, что он и не станет искать заказов, он будет спокойно ждать, когда его оценят и пригласят работать.

А что если достоинства так и останутся незамеченными? Считая такой исход возможным, Витрувий говорил: "Нет никакой необходимости обладать лишним, истинное богатство заключается в том, чтобы ничего не желать".

Всезнайка с огромным чувством достоинства. Достоинства, прежде всего, самого себя. Быть архитектором - значит быть главным строителем самого себя.

Витрувия едва ли можно считать оригинальным мыслителем, однако его этика мудра и гуманна.

В наше время архитектурная практика, во многом сохранив исходную, архаичную форму труда человека прошлого, имеет четыре ведущие профессии: архитектор широкого профиля, градостроитель, архитектор по проектированию интерьеров и городского благоустройства, ландшафтный архитектор. Отдельно из общего ряда следует выделить профессию архитектора-реставратора.

Интерес к средневековым памятникам архитектуры впервые проявился в начале 18 века в Англии. К середине века это веяние распространилось на Европу. Еще в годы Великой французской революции Конвентом был создан декрет о запрещении сноса памятников архитектуры. После поражения революции восстановительные работы воспринимались как реставрация. Однако принципы реставрации не были выработаны и воссоздание утрат часто носило характер вольной стилизации. В конце 19 века были разработаны новые принципы реставрации, получившие в начале 20 века признание. Тогда же и в России сложилась своя реставрационная школа (Ф. Горностаев и др.). В наши дни основная цель реставрации - продление "жизни" памятника архитектуры, т.е. совокупность мер, направленных на защиту или укрепление сооружения в его существующем виде, его консервация. При этом важным условием является активное включение памятника в жизнь современного общества.

Каждое время дает свои ответы на вопросы, касаемые сути профессии (главный строитель, начальник рисовальщиков, выходец из правящей династии, всезнайка, достойный самого себя) и наше время - не исключение.

В интервью журналу "Татлин" архитектор Тотан Кузембаев, продолжающий в своем творчестве традиции конструктивизма, говорит: " Вообще, если говорить о будущем архитектуры, то, может быть, надобность в архитекторе отпадет. Недавно в Москву приезжал голландский архитектор Kas

Oosterhuis, демонстрировал новейшие технологии. Сначала они создают объект на компьютере, затем подключают к компьютеру специальный станок, который кроит и режет детали. То есть они проекта не делают. На стройку приходят детали с номерами, из которых и собирают дом. Последний указ президента о развитии нанотехнологий позволит расширить возможности, в том числе и строительных материалов. Сейчас уже ведется разработка нового высокотехнологичного материала с заданными свойствами: прочный, пропускающий воздух и удерживающий тепло. Возможно, в перспективе возникнут архитектурные сады, в которых будут расти балки, фермы. А ты просто отрезаешь и строишь дом".

Экс-президент Российского Союза Архитекторов Юрий Гнедовский на вопрос "что ждет архитектуру в 21 веке?" отвечает: "Архитектура должна быть больше связана с природой и в формообразовании, и во включении природы в организм здания. Большую роль будет играть экология, энергосберегающие системы, использование силы ветра и других подобных сил. Цель - сократить пожирание природных ресурсов".

Экология (от греч. oikos - жилище) - наука, изучающая "домашнее хозяйство" Земли. Домашнее хозяйство - извечно женская вотчина. Возможно, поэтому новый век приводит все больше и больше женщин в архитектуру? Так или иначе, очевидно, что на современном этапе развития архитектура и природа находятся в состоянии конфликта.

Американский архитектурный критик Аарон Бецки в своей книге "Преобразователи ландшафта" пишет: "Здания заменяют землю и в этом состоит первородный грех архитектуры". Действительно, сегодня эти "заменители земли" выбрасывают в атмосферу около трети углекислого газа, способствуют образованию двух пятых кислотных дождей, потребляют не менее сорока процентов мировых энергоресурсов, производят сорок процентов

мирового парникового эффекта, генерируют почти половину не перерабатываемого мусора и ведут к непоправимым изменениям климата на земле.

Масштабы современного строительства столь велики, что без использования инновационных энергосберегающих технологий обойтись невозможно, пусть даже таких, чье применение ставит под вопрос дальнейшее существование профессии.

Лауреат премии Прицкера Рем Коолхаас замечает иные современные реалии: "Архитекторы шагают по новому миру так, как по Великому шелковому пути шагал Марко Поло. И подобно первому белому человеку, посетившему Восток, современный европейский архитектор, работающий где-нибудь в Шанхае или Сочи - не эммисар и не торговец, а в первую очередь культурный работник, делающий свое дело независимо от политического ландшафта".

Образы специалиста по ведению домашнего хозяйства, преобразователя ландшафта, культурного работника, путешественника - все это часть нового понимания древней профессии.

Если попробовать подвести некоторый итог эволюции профессии, то окажется, что в ходе истории заметно "сжался" объект труда архитектора, кроме того изменилось его содержание, раздробился и продолжает дробиться сам предмет труда. Проблема самоидентификации молодого архитектора заключается в том, что его профессиональная подготовка, превратившись в массовую, сохранила весь объем мифологии, связанной с сугубо элитарным занятием, стремлением к лидирующей роли в процессе формирования среды. При этом она не гарантирует ему в будущей практике востребованности в том объеме, как это было в далеком прошлом, но все же дает надежду на свободу самостоятельного профессионального суждения и выбора.

1.3. Чем является стиль для архитектора.

Весь процесс развития мировой архитектуры может быть искусственно разделен на замкнутые стилистические отрезки. Стилем принято называть совокупность основных черт и признаков архитектуры определенного времени и места, проявляющихся в особенностях ее функциональной, конструктивной и художественной сторон (приемы построения планов и объемных композиций зданий, строительные материалы и конструкции, а также формы и мотивы отделки фасадов, интерьеров).

В начале прошлого века преподаватели школы BAUHAUS утверждали, что понятие "стиль" должно быть исключено из лексикона современной архитектуры. Важен не стиль, а метод, т.е. не "что", а "как". Время показало ошибочность данного утверждения. Приоритет "как" перед "что" сыграл большую роль в маргинализации архитектуры и дизайна. Творчество свелось к созданию типовых проектов и обслуживанию мощностей домостроительных комбинатов по производству сборных конструкций разных типов.

Без стиля видение нашего бытия как системы культурно-эстетических ценностей исчезает. Остается эстетический хаос, примитивная реакция на случайные раздражители. Оскар Уайльд говорил: " Искусства нет там, где нет стиля, а стиля нет, если нет единства, единство же создает личность". "Я" в искусстве проявляется через стиль. Не случайно функционалистскую архитектуру называют безликой.

Энциклопедисты определяют стиль как "общность образной системы средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленную единством идейно-художественного содержания". То есть стиль - то, что объединяет части в одно образное целое; а значит, встает вопрос: "что есть образ?"

Образ в архитектуре, в отличие от изобразительного искусства не

изображает действительность, а формирует ее; основным материалом «лепки» образа является пространство. Если двухмерное пространство (стена здания) может нести в себе информацию, связанную с наглядным изображением (стилизованные изображения солнца, цветка - излюбленные элементы орнамента в народном зодчестве - в оформлении окна указывают на его назначение - связывать внутреннее пространство с миром, природой), то объемная форма обладает большей иносказательностью, оторванностью от реального изображения. Архитектурное сооружение может восприниматься как знак: здание городской мэрии - символ власти, центра; вокзал - ворота в другие города, символ путешествий.

Следует отметить, что архитектурное пространство синтезирует свои образы только во времени, а значит значение любой архитектурной формы, будь то город или украшение фасада здания, постоянно меняется. В наши дни эти изменения связаны с переходом к рыночным отношениям и пересмотром своего исторического прошлого (жилые особняки в центре исторических российских городов преобразуются в деловые и коммерческие центры, здания кинотеатров и домов культуры - в склады и магазины, храмы, долгое время выступавшие в не свойственных им образах планетариев и музеев, передаются верующим).

История показывает, что логика развития образа часто непредсказуема, его "прорыв" может определяться событиями из разных сфер жизни; так несколько найденных монет, став символами тысячелетия нашего города, "превратили" его в "третью столицу России".

Выделим несколько аспектов понятия "образ":

- образ всегда есть образ чего-то (образы модерна - образы природы, образы хай-тека - образы техники);

- образ всегда субъективен, выражает эмоционально-личностное

отношение к действительности; так по признанию создателя капеллы в Роншане (рис.5) Ле Корбюзье "панцирь краба, подобранный в Лонг Айленд близ Нью-Йорка в 1946 году, был нарисован на чертежной доске. Он должен был стать крышей капеллы; две мембраны из бетона, 6 см толщиной на расстоянии 2,26 м друг от друга".

- образ, воплощенный в произведении, может интерпретироваться разными людьми различно. Ярким примером разновариантного «прочтения» архитектурного образа стал Казанский филиал Центрального Музея В. И. Ленина (ныне — НКЦ «Казань»), построенный на излете советских времен московскими архитекторами А. Т. Полянским и Ю. М. Минаевым (1983 — 1988). Место для мемориала было найдено достойное - возвышающийся над Казанкой Федоровский бугор, где некогда стоял одноименный монастырь. Идея сооружения - красное знамя революции вьется на ветру - нашла воплощение в ритмических членениях красногранитных фасадов, но не была принята казанцами. То ли в силу некой обособленности здания от городской жизни, то ли из-за стелы, схожей с трубой, оно получило имя - «Крематорий». Так его называют и в наши дни...

Четверть века спустя образ ветра «вдохнул» жизнь в другую постройку, возведенную недалеко от культурного центра также московскими архитекторами — Дмитрием Величкиным и Николаем Головановым. Объект, расположенный на прекрасно обозреваемом крутом склоне левого берега реки Казанки, представляет собой разновысотное сооружение сложной формы (рис.6). Композиционное построение объемов дома основано на сложном смещении осей, обусловленном градостроительной ситуацией, сложным рельефом (отметки колеблются от 88,65 до 62 метров) и образным решением. Его один из создателей сооружения - Дмитрий Величкин - объясняет так: «Впервые мы приехали сюда зимой, мороз был градусов 35. Мы стояли на

площадке будущего строительства, и вдруг с просторов Казанки подул сильный ветер. С этой мыслью - «Вот пронесся ветер...» - мы взяли в руки карандаши и начали работать над проектом. Мы подумали: почему бы не попытаться пойти по пути создания первичного первородного материала, как будто ветер пронесся по этой кривой и своим могуществом поставил форму именно так — не как человек по линейке бы начертил».

Но вернемся к понятию "стиль". Английский писатель Джон Фаулз так смотрит на проблему выбора стиля: "Важно умение выражать авторскую позицию с помощью многих стилей, а не одного, разработанного с таким расчетом, чтобы в первую очередь сигнализировать об индивидуальности автора и не соответствовать требованиям темы. Это не означает устранения личности из искусства или погружения в трясину стилизаций, если художник обладает подлинной оригинальностью, он пробьется сквозь все эти маски... Стиль - это не сам человек".

С ним соглашается американский архитектор Роберт Вентури: «Одним из способов отличить крупного архитектора был факт пользования персональным узнаваемым словарем. Я сказал бы, что сегодняшнее определение крупного архитектора должно быть противоположным - в терминах приспособляемости и использования многочисленных словарей».

Здесь стиль выступает не столько как эстетическая, сколько как коммуникативная категория. Очевидно, что под "требованием темы" и "терминами приспособляемости" подразумеваются интересы заказчика.

И так было всегда. Цель написания Витрувием "Десяти книг об архитектуре" была весьма прагматичной: служить просвещению своего заказчика, императора Августа. В посвящении Витрувий писал: "Я составил точные правила, дабы на основании их ты мог самостоятельно судить о качестве как ранее исполненных работ, так и о том, каковы должны быть

будущие, ибо в этих книгах я разъяснил все законы архитектуры".

К сожалению, более 70 лет (между 1917 и 1991 годами) в нашей стране изучать роль заказчика в создании объектов архитектуры по идеологическим причинам было невозможно. Теория классовой борьбы позволяла изучать только деятельность архитекторов, скульпторов, художников, которые, пусть во многих случаях и с большой натяжкой, могли быть зачислены в категорию "эксплуатируемых пролетариев". Другое дело заказчики, люди состоятельные, а, следовательно "эксплуататоры". О заказчике можно и даже нужно было вспоминать, когда его поведение могло проиллюстрировать теорию классовой борьбы: выпорол своего крепостного архитектора, например. Так дядя писателя Льва Толстого - граф Федор Толстой, известный когда-то своей экстравагантностью, вырвал не угодившему ему архитектору пару зубов. Если же таких фактов не оказывалось, то заказчика превращали в невидимку. Зато архитектор в изложении историков искусства становился всемогущим распорядителем.

Однако в действительности возведение дома или усадьбы представляло собой длительный диалог заказчика и архитектора, причем заказчик:

- находит и выбирает архитектора
-финансирует все работы;
- выбирает окончательный вариант, становясь тем самым соавтором.

Для А.С. Пушкина князь Н. Б. Юсупов был не только владельцем, но и творцом усадьбы в Архангельском, "где циркуль зодчего, палитра и резец ученой прихоти твоей повиновались..." В 18 - первой половине 19 века, наряду с французским языком и мифологией, архитектура была отраслью знаний и искусства, в которой полагалось разбираться каждому, кто принадлежал к образованному обществу. Многие помещики сами становились архитекторами

своих усадеб и домов. Были и такие владельцы усадеб, которые, пройдя через все стадии дилетантизма, превращались в профессионалов, проектирующих не только для себя, но и для менее способных к архитектуре соседей и родственников. Один из таких архитекторов - выходец из небогатой дворянской семьи Новоторжского уезда Тверской губернии спроектировал и выстроил в своем родовом имении Никольское-Черенчицы на смену старому деревянному родительскому дому новый , по всем правилам архитектуры. И это было начало пути поэта, музыканта, изобретателя и архитектора Николая Александровича Львова. Поразительно разнообразны (и тем самым очень характерны для передового дворянина екатерининского времени) творческие интересы Львова. Он пишет стихи, поэмы, повести, либретто для опер, составляет двухтомный нотный сборник русских народных песен, находит и публикует со своим предисловием две ценные древнерусские летописи, строит в Петербурге Невские ворота Петропавловской крепости, Почтамт, жилые дома, создает проект нового Кремлевского дворца в Москве, возводит Иосифовский собор в Могилеве, Борисоглебский собор в Торжке, усадьбы в окрестностях Петербурга, Москвы, на Украине, в родном Новоторжском уезде. Наш земляк Г. Р. Державин писал о Львове: "Он был исполнен ума и знаний, любил науки и художества, отличался тонким и возвышенным вкусом... Люди, словесностью, разными художествами и даже мастерствами занимающиеся, часто прибегали к нему на совещания и часто приговор его превращали себе в закон".

Диалог в архитектуре - характерная черта проектного мышления во все времена. Примером успешного тандема "заказчик - архитектор" служит история взаимоотношений каталонцев Антонио Гауди и Эусебио Гуэля. Созданный Гауди мир, одновременно мягкий и дикий, завораживающий и сверх реальный, "ужасающе съедобный" (С. Дали), мог бы не состояться, если бы не покровительство дона Эусебио Гуэля, предпринимателя и аристократа из

Барселоны, заказчика многих проектов Гауди. Гуэль и Гауди происходили из разных социальных слоев, но их объединяли общность политических, религиозных взглядов, а также обостренное чувство любви к Каталонии.

Может сложиться ложная картина об идиллических отношениях заказчика и архитектора на этом примере. Залог успеха - прежде всего труд талантливого архитектора; так для дворца Гуэля (рис.7), объявленного впоследствии ЮНЕСКО памятником мировой культуры, Гауди было разработано 25(!) вариантов фасадов, прежде чем было принято окончательное решение.

Неповторимый стиль великого каталонца - выражение не только его художественного дара, но и способности понимать и оформлять в архитектурные формы вкусы и желания своего заказчика.

Примеры подобного выражения знает и казанская архитектура. Одна из «визитных карточек» нашего города - Дом Кекина (1903-1905) - входит ныне в список объектов культурного наследия общероссийского значения. Дом называют по имени его заказчика и владельца - Леонтия Владимировича Кекина - представителя старого купеческого рода (впервые Кекины упоминаются в дозорных и переписных книгах Ростова Великого еще в 1615 году), оставившего свой след везде, где жили его представители: в Ростове, Петербурге, Казани.

В 1902 году Кекин, выкупив участок, расположенный на стрелке Лядских улиц (ныне пересечение улиц Горького, Жуковского и Галактионова), заказал проект дома известному архитектору Генриху Бернардовичу Рушу.

Стиль, в котором Руш отразил «каприз заказчика», реставратор дома Ф. Забирова называет «романтическим историческим модерном».

Массивная форма здания, «рождающая сказочный образ замка романской эпохи, дополненный деталями восточной архитектуры», приковывает к себе внимание оригинальными балкончиками, стрельчатыми и арочными окнами,

гротесковыми луковицами куполов, островерхими башнями со шпилями (рис. 8).

Чудеса профессионального остроумия Руш проявил и на строительной площадке: сложное в постройке из-за тесноты и геометрии участка здание было возведено за один строительный сезон. Работы велись и днем и ночью. Впервые на казанской строительной площадке был использован электрический свет. Здание строилось из кирпича, производимого самим Кекиным, лучшего в казанском крае. Он был признан таковым при испытаниях кирпича разных поставщиков, проводившихся перед началом строительства Казанской художественной школы. Она в годы строительства Дома Кекина как раз переезжала на свое новое место.

Сейчас вдвойне удивительно читать оценки советского времени как самого дома, так и всего творчества в целом этого мастера. Непререкаемый авторитет в казанском искусствоведении П. М. Дульский в книге «Казань в девятнадцатом веке» (1943) писал: «Руш, старавшийся быть оригинальным, не только в своей внешности, но и в творчестве, не сумел дать первоклассной продукции. Все, что он построил: Новый Пассаж, дом бывший Кекина на Большой Лядской и др., носит характер громоздкости и отсутствия стиля».

Впрочем, и в своей недооцененности Руш схож с Гауди. Английский писатель Джордж Оруэлл, автор беспощадной сатиры «Скотный двор», в очерке «Памяти Каталонии» писал о главной постройке Гауди — соборе Саграда Фамилиа: «Впервые за все время пребывания в Барселоне я пошел посмотреть кафедральный собор... - одно из самых безобразных зданий в мире... Собор, в отличие от большинства барселонских церквей, не был разрушен во время революции. Кое-кто утверждал, что его пощадили как «художественную ценность». Я думаю, что не взорвав собор, анархисты доказали свой скверный вкус».

Сейчас романтическая архитектура рубежа 19 и 20 веков понимается как «архитектура умного выбора» - выбора подходящих архитектурных мотивов в прошлом, достойного собеседника в лице заказчика в настоящем и возможного места в истории своего города в будущем.

В последние годы, обсуждая взаимоотношения архитектора и заказчика, говорят о таком явлении как консюмеризм (от англ. "consumer" - заказчик). Проблема давления клиента на архитектора носит распространенный характер во всем мире. Итальянец Ренцо Пиано, один из авторов Центра Помпиду в Париже, на одной из своих лекций рассказывал, что выбрав в молодости, в конце 1950-х годов профессию архитектора, столкнулся с резким сопротивлением со стороны отца, владевшего строительной фирмой. Это занятие казалось его отцу вторичным, финансово рискованным и сильно зависящим от вкусов заказчиков.

Лауреат премии Прицкера Заха Хадид видит выход из этого кризиса в ренессансе социальной роли архитектора. Но в отличие от социальной утопии 1920 - 30-х, послевоенных и 1960-х годов, утверждение такого статуса видится через прямое участие архитектора в управлении жизнью общества. И так видится не только ей: в 1995 году Союз архитекторов России выступил с инициативой подготовки первого в стране "Закона об архитектурной деятельности", а в 1998 году был создан Совет Главных архитекторов субъектов РФ и муниципальных образований. Заседания Совета проводятся в разных городах России 1-2 раза в год. Кроме членов Совета, в них участвуют представители архитектурной общественности, местных администраций, академики и члены-корреспонденты РААСН. XXIII заседание Совета состоялось в Казани (2007).

1.4. Место архитектуры в общей системе наук и искусств.

Можно говорить об архитектуре как части бизнеса, поскольку архитектор должен владеть навыками управления проектом и работать в рамках отведенного бюджета, однако важнее понимать ее значение как научной области и как искусства.

В России 18 века в текстах, касаемых архитектуры, уже появляются такие понятия как "наука", "теория". В одном из трактатов того времени сама профессия обозначается как "наука, многими учениями и разными искусствами украшена". Так начинала складываться система определений, которыми впоследствии начинает широко пользоваться теория; осознавалась связь архитектуры с действительностью.

Фундамент современной науки был заложен в архитектуроведении в конце 19 - начале 20 веков: создавалась архитектурная типология; архитекторы занимались исследованиями в контакте с педагогами, врачами, гигиенистами, технологами; ставились задачи исследования архитектурной гармонии (композиции). Ныне научным центром в области архитектуры является Российская академия архитектуры и строительных наук.

Но и в начале своего становления и сейчас научное знание в архитектуре поставлено на службу "донаучному" - художническому, именно оно ядро профессии. Парадоксально, но искусство может с пользой для себя "поглотить" неограниченное количество науки и остаться искусством, в то время как в строгой науке многими учеными признается большое значение интуиции. Еще А. П. Чехов говорил, что чутье художника стоит иногда мозгов художника и что со временем им суждено слиться в гигантскую чудовищную силу.

Практика показывает, что проектировщики сегодня охотно обращаются к новейшим научным идеям, с одной стороны, и старым принципам античности, с другой; с равным энтузиазмом учатся у математиков, физиков, философов,

поэтов. В этом специфика деятельности, особенность проектного мышления - мышления прежде всего творца.

Оскар Уайльд считал: "Искусство, каким бы многогранным и объективным, оно ни казалось, никогда не отображает внешнего мира. Все, что оно отображает , это наша собственная душа - единственный мир, который мы хоть в какой-то степени знаем".

Сквозь года ему вторит американский философ Сьюзен К. Лангер: "Искусство - это создание форм, символизирующих человеческие чувства". Слово "символ" поначалу обозначало некий знак узнавания. Это был предмет, разделенный на две половины, соединение, которых вместе позволяло носителям каждой части предмета признать друг в друге брата. Исходя из этого, искусство архитектуры можно определить как искусство создания форм узнавания человеческих чувств. Но не будем ограничиваться только этим определением.

Одно из самых давних и часто цитируемых определений архитектуры дал римский инженер Марк Витрувий, живший в 1 в. до н.э.: "Все в архитектуре должно делать, принимая во внимание прочность, пользу и красоту".

Слова американского архитектора Луиса Кана (20 в.) дополняют это привычное определение новыми смыслами: "Архитектура - разумный способ организации пространства".

В современной теории архитектуры именно пространство признается главным признаком произведения архитектуры. Вот как это определяет А. Бринкман: "Первоосновой всякой архитектурной формы является чувство пространства, которое, в свою очередь, коренится в ощущении человеком собственного тела, и таким образом, носит психофизический характер".

Еще во времена палеолита, когда зарождалось строительное искусство, стали складываться разные "способы организации пространства" или типы

жилища.

Одни племена строили круглые небольшие жилища, другие присоединяли их друг к другу по одной оси, третьи сооружали квадратные или прямоугольные дома. Наконец, четвертые воздвигали огромные в плане постройки, окруженные со всех сторон пристройками в виде небольших землянок и ям-кладовок. Различны были и строительные материалы и приемы. У одних в качестве строительных материалов применялись камень и дерево, у других - кости и шкуры животных. Найденные на Брянщине остатки древних жилищ, насчитывающие возраст в 15 тысяч лет - конструкты из частей мамонта. Фундамент из черепов, каркас - кости, придавленные громадными лопатками. Остроумно, но здесь нет, конечно, еще того, что делает строительство домов художественным творчеством.

Что же позволило человеку подняться над миром нор, берлог, гнезд из костей? Отвечая на этот вопрос, Иоганн Вольфганг Гете говорил: "Соревнуясь с природой, творить нечто духовно органическое, придавая своему произведению такое содержание, такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхъестественным". Животное не способно на сверхъестественное. Строить способно, творить нет.

Как никто другой смог определить и описать эту способность у человека писатель Милорад Павич, автор таких произведений как "Пейзаж, нарисованный чаем", "Два студента из Ирака" и др. Вот как он представляет творческую "кухню" строителя храма в рассказе "Голубая мечеть": "...каждый раз приближаясь к стройке на своем высоком двугорбом верблюде, он сидел спиной к голове животного и не спуская глаз смотрел на Святую Софию, используя даже это время своего удаления от Мудрости для того, чтобы крепко-накрепко запомнить каждую особенность этих огромных стен и фронтонов, которые трудно было окинуть одним взглядом. При этом он думал, что

живописцы иногда смотрят не на цветок, который рисуют, а на пустоту, окружающую его, считая, что надо изобразить границы пустоты, а не очертания цветка. Вот и он, удаляясь от Святой Софии и заучивая наизусть каждый ее уголок, каждое ее окно, невольно запечатлел в своей памяти и кусочек неба, повторяющий очертания купола, кусочек , на который один раз взглянешь - и уже никогда не забудешь. Ведь далеко не безразлично, позади какого предмета или существа находится пустота. Пустота - это, по сути дела, болванка, принимающая форму того предмета, который в ней только что находился, пустота беременна тем предметом, который ее заполнял. Мир вокруг нас и внутри нас полон таких беременных пустот".

Так творчески, организуя пространство и символизируя в нем пространство Вселенной, человек как бы обретал границы мира и его центр, что способствовало родовому, племенному самоутверждению.

Но не только храмы были "беременны пустотами" смыслов, самое непритязательное народное жилище, формы которого не менялись веками, вмещало в бревенчатых стенах свой космос и свои символы.

Организация пространства архитектуры избы отражало картину мира, близкую народному представлению. Крыша, фронтон избы связывались с представлением о небе, которое было небом земли. Венчал композицию крыши конь-охлупень, представлявший собой скульптурную обработку бревна, скрепляющего два ската крыши. В народном фольклоре образ коня наделялся особой силой (движение, солнечная энергия). И не только в нем; так на картинах одного из лидеров русского авангарда П.Филонова дома, жмущиеся друг к другу, кажутся живыми, а фигуры коней, с телами, будто рубленными топорами, неотличимы от окружающих их строений (рис.9).

Основным организующим элементом народного жилища была сложенная из камня или кирпича печь - маленький домашний "храм", дарящий тепло. Само

слово "изба" (истьба, истопка) связано с термином "топить", т.е. обозначало отапливаемое строение. Именно печь своим положением определяла зоны, связанные с различными видами деятельности. Один ее угол был обращен к свету - к полудню и востоку - красному углу; другой на тьму, заход солнца. Место в красном углу было наиболее почетным, закрепленным за главой дома, место у печи стало женским пространством. Жилище понималось и формировалось как некая Вселенная - место, где человек рождается, живет, умирает; формы жилища символизировали его чувства и представления.

Архитектура и литература, архитектура и изобразительное искусство, архитектура и фольклор... Список видов искусства, связанных с архитектурой можно продолжить и все же не смотря на общность целей (обогащение личности, узнавание себя в других) архитектура среди прочих стоит особняком.

Известный российский архитектор и общественный деятель Вячеслав Глазычев считает: "Главное отличие архитектуры от других искусств в том, что это чрезвычайно дорогое искусство, с которым лишь недавно начал состязаться кинематограф". Возможно, что главное, но не единственное.

Архитектура - вид искусства, по отношению к которому легко ответить на вопрос: " В чем его ценность?" Вот как на него отвечает американский философ Гордон Грэм: "Произведения архитекторов функциональны по своей сути, в то время как произведения живописцев и композиторов нет. Важно четко понимать это различие. Совершенно очевидно, что музыка и живопись могут служить практическим целям. Скажем, звучание оркестра способно заглушать крик младенца. Но такое использование второстепенно, оно не является внутренне присущим этим видам искусства, поэтому мы можем пренебречь им как несущественным".

Все известные нам определения не исключают друг друга, но дополняют и обогащают наше понятие об архитектуре. Интересно, что литературные или

личностные оценки как более эмоциональные ярче высвечивают ее достоинства и особенности, чем строго научные, что еще раз подчеркивает особое место архитектуры в общей системе наук и искусств.

1.5. Язык архитектуры.

Советский архитектор А. Буров когда-то посетовал: "Архитектура, прекрасная архитектура, которая всегда была суммой всех представлений своего времени, у нас не получается потому, что мы не знаем усложнившихся представлений о мире, о человеке нашего времени."

Такой ли незнайка современный российский архитектор, часто обращающийся в своих работах к стилям давно прошедших времен? Неужели ничего он об окружающем мире не знает или знает, но в силу многих причин не может выразить своего отношения к современности?

Для многих первое знакомство с многообразием мира архитектуры начинается с чтения книг, раскрывающих перед своими читателями образы архитектуры как далекого прошлого так и будущего. Так оригинальнейший представитель литературного авангарда начала 20 века, поэт-экспериментатор Велимир Хлебников в работе "Кол из будущего" (1914- 1915) взахлеб описывает жизнь города "будрых", так он именует людей будущего. Стекло-хаты, дома-мосты, дома-тополя, дома-качели, дома-волосы, дома-трубки, подводные дворцы... Дух захватывает от неуемности воображения нашего земляка (с 1898 по 1908 год поэт жил в Казани): "Вдали, между двух железных игл, стоял дом-пленка. 1000 стеклянных жилищ, соединяемых висячей тележкой с башнями, блестели стеклом. Там жили художники, любуясь двойным видом на море, так как дом иглой-башней выдвинулся к морю. Он был прекрасен по вечерам. Рядом на недосягаемую высоту вился дом-цветок, с красновато-матовым стеклом купола, кружевом изгороди чашки и стройным железом

лестниц ножки... Железные иголки дома-пленки и полотно стеклянных сот озарялись закатом". Лишь в начале нашего века схожие образы нашли воплощение в проектах западных "улицетворцев", так Хлебников называл архитекторов.

Кажется, что пылкое воображение и умение красочно описать свое видение - достаточные условия для рождения нового архитектурного объекта. Но так только кажется, язык привычных или новых слов и так называемый язык архитектуры взаимно непереводимы. Язык архитектуры многозначен; он обладает способностью свободно трансформировать функциональные наглядные формы в знаки и символы; его правила нарушаются столь же часто, сколь и соблюдаются, и все же они есть.

Герой рассказа М. Павича "Два студента из Ирака" - преподаватель белградского факультета архитектуры Богдан Богданович рассматривает архитектуру как язык, а города - как словари этого языка. Один из его студентов обнаруживает, что рассматриваемые им по заданию преподавателя знаки "вовсе не были планами строительных сооружений, это были сильно увеличенные буквы древнейших азбук, начиная с иероглифов и кончая греческой скорописью и глаголицей. Взятые отдельно и увеличенные, эти буквенные знаки действительно выглядели как планы зданий и процесс преподавания Богдана Богдановича должен был показать, как в азбуке определенной культуры обнаруживает себя ее архитектурный язык и то, что этим языком написано. Преподаватель умышленно не сказал об этом заранее..."

Подобное "открытие" могли сделать и вполне реальные ученики советского педагога-архитектора Якова Чернихова. По своему "главному" образованию Чернихов был архитектором, по основной многолетней практической деятельности - педагогом, обучавшим большому комплексу архитектурных и графических дисциплин. Сочетание этих двух профессий

оказалось для занятия Черниховым шрифтами определяющим. Начав с разработки отдельных букв, он перешел к поиску общих закономерностей построения шрифтов, стал сопоставлять их с законами построения архитектурных сооружений. Тщательно проанализировав огромный исторический материал, Чернихов пришел к выводу об общности законов архитектуры и законов построения шрифтов. Как и в архитектуре, здесь властвует правило золотого сечения, а энтазис и фуст колонны полностью воспроизводятся в буквах классического шрифта. Различного рода сооружения и символы нашего мышления и речи подчинены единой гармонии - гармонии формообразования (рис.10).

Всякий язык пользуется знаками, которые составляют его алфавит и словарь, всякий язык обладает правилами сочетания этих знаков. Американский архитектор Луис Генри Салливен, предшественник западноевропейских функционалистов, в серии статей, озаглавленной "Беседы в детском саду" предлагал доступное понимание основ азбуки архитектуры. Он писал: "Столб как форма или явление - простейший из архитектурных элементов... Ради образности можно представить себе столб в виде ствола, длинного камня или же нескольких камней, лежащих на земле; но такое видение, пожалуй, больше подходит для второго элемента - для перекладины... Как только перекладина... ложится на оба столба и объединяет их деятельность, так... каким-то почти непостижимым чудом сразу же появляется на свет наука архитектуры... Арка является третьим и последним из элементов архитектуры. Арка - элемент более сложный, более искусный; можно сказать - более субъективный, чем столб и перекладина, в ней много больше от человека. Поэтому она может рассматриваться двояко: и как победа над хаосом и как кристаллизация самого хаоса".

Схожей версии "рождения" языка архитектуры придерживался один из

основателей Свердловского архитектурного института А. Э. Коротковский: "Архитектура впервые проявила себя как искусство, как одна из форм общественного сознания, когда человеку удалось при помощи гигантского еще необработанного камня выразить в форме знака эстетическое чувство, которое начало пробуждаться в нем при виде скал, облаков или деревьев, напоминавших ему огромные фантастические фигуры животных или людей." По его мнению, менгир - камень высотой до 20м - устанавливался на месте захоронения вождя племени, а главная характеристика формы менгира (вертикализм) совпадала с основной пространственной характеристикой человеческой фигуры. "Кочующее племя могло время от времени возвращаться к сооружению, обозначавшему священное пространство, чтобы встретиться с духом могущественного предка. Вносимая этим в характер жизни племени определенная духовная привязанность к стабильному пространству может рассматриваться как одна из многих предпосылок образования города".

Язык архитектуры - язык памяти места, памяти предков, позволяющий помнить кто ты и откуда.

К сожалению, часто наши архитекторы и заказчики "объясняются" в своей любви родному городу как чужому, на чужих языках. Случайно? По одному из преданий, рассказывающих об основании Казани, на месте основания нового города необходимо было убить и захоронить первого встречного человека, чтобы окропить это место человеческой кровью. Таким образом, город становился вечным. Но слуги, увидевшие первым ханского сына, не осмелились его убить. Вместо царевича закопали собаку...

Стойка, балка, арка - элементы, лежащие как в основе мегалитических сооружений (дольменов, менгиров, погребальных камер) так и в основе одного из самых жизнеспособных "языков" - стоечно-балочной конструктивной системы. На ее основе античная греческая архитектура выработала особую

систему архитектурных форм, которая получила название "ордер".

Сооружения с опорами в виде колонн и плоскими балочными перекрытиями строились задолго до эпохи античной Греции, однако предшествующие эпохи не создали четкого канона. Дошедшие до нас самые ранние архитектурные памятники, в которых ордер получил полное развитие, относятся к V веку до нашей эры.

В греческой архитектуре сложились три ордера: дорический, ионический и коринфский. Все три ордера имеют одни и те же составные части: колонну, состоящую из базы, ствола и капители; антаблемент, делящейся, в свою очередь, на архитрав (балку), фриз и карниз. Выше антаблемента - треугольной формы фронтон, ограниченный сверху двумя скатами крыши.

Однако каждый из трех ордеров имел и свои запоминающиеся пропорции, узнаваемые детали. Самой сложной в создании следует признать капитель коринфского ордера, строящуюся обертыванием расширяющегося кверху цилиндра двумя рядами листьев аканта. Над листьями поднимаются резные побеги папоротника, смыкающиеся на углах и по центрам сторон капители.

Ствол колонны во всех трех ордерах в разной степени сужается кверху, образуя незначительную кривизну, которая называется энтазис. И утонение и кривизна выражают напряжение колонны, возникающее под действием силы тяжести антаблемента (недаром греческий ордер называют "поэмой о сжатии").

Для греков, а впоследствии и римлян, ордер с его элементами олицетворял идеал красоты человека и гармонии мира (рис.11в). Когда нужно было придать архитектурному сооружению характер силы, простоты, мужества они применяли дорический ордер. Ионический - выражал изящность, женственность. Величие, торжественность, роскошь и богатство выражались коринфским ордером. Заметим, что подобная избирательность в использовании ордеров сохранилась и в последующие времена. Такие примеры знает казанская

архитектура 19 века; так, для оформления входов в храм-памятник павшим воинам были использованы "мужественные" колонны дорического ордера, а здания комплекса Казанского императорского университета украшают изящные ионические колонны (рис.11а).

Поскольку размеры колонн менялись в зависимости от протяженности сооружения, для ордеров не существовало фиксированной единицы измерения. Смысл заключался в том, чтобы все части каждой постройки были пропорциональными и гармонировали друг с другом.

Если в античной Греции архитектурный ордер связан со стоечно-балочной конструкцией, то в Риме ордерные формы и принципы стали применяться к таким конструкциям, в которых опорами были не только колонны, но и стены; и не только к балочным перекрытиям, но и к арочным. К числу простейших сооружений этого типа следует отнести триумфальные арки.

В римской архитектуре мы встречаем уже пять ордеров: тосканский, дорический, ионический, пышный коринфский и его разновидность - композитный или сложный (рис.12).

Как уже говорилось, во времена римского императора Августа (I в. до н.э.) инженер Витрувий исследовал существующие ордера и вывел для каждого из них "идеальные пропорции", изложив их в своем трактате "Десять книг об архитектуре". Архитекторы 16 века Виньола и Палладио переложили эти правила на язык итальянского Ренессанса, определив все размеры с помощью модуля (М). У Виньолы модуль равен нижнему радиусу или диаметру колонны, а высота антаблемента равна четверти высоты колонны во всех ордерах. Высота колонн в тосканском ордере была определена им в 14 М, в дорическом - 16, в ионическом - 18, в коринфском и композитном ордерах - 20. Расстояние между колоннами (интерколумний) в тосканском, коринфском композитных ордерах 4 и 2/3 М, в дорическом - 5 и 1/2, в ионическом - 4 и 1/2. Палладио установил

правило ярусного расположения ордеров от массивного нижнего к более легким верхним - от тосканского к композитному.

Столь долгое использование ордерных форм можно объяснить наличием трактатов этих мастеров - своеобразных "азбук" языка архитектуры, по которой учились многие поколения европейских архитекторов. При этом во все времена в зависимости от контекста ордер воспринимался как тот или иной знак: греческий ордер - знак присутствия богов (колонны храмов), ордер эпохи Возрождения - знак возвращения канонов красоты дохристианского мира, последующие игры с ордерными формами постмодернистов - знак принятия прошлого.

Естественно, что "усложнившиеся представления о мире, о человеке", появление новых материалов оказали влияние на язык ордера. С конца 19 века получили распространение железобетонные стоечно-балочные конструкции. В них стали применяться жесткие соединения стоек и балок, превращающие эти конструкции в жесткий рамный каркас. Стало возможным говорить об "осовременивании" классического языка, "рождении" новых слов, языковых оборотов, форм общения.

Наличие большого количества конструктивных форм и систем, их художественное осмысление невозможно в рамках единого "языка" ордера с минимальным числом знаков. Вяч. Глазычев считает, что основание "архитектурной" азбуки тройное. В первой группе "буквы" - пять базисных конструктивных элементов - стойка, стена, балка, свод и купол. Все безграничное богатство архитектурных форм было создано сочетанием этих фигур устойчивости, однако слов из этих букв не составишь, как не составишь полных фраз из одних только имен существительных. Вторую, совсем маленькую группу образуют "союзы - молекулы пространственного решения": комната, коридор, лестница. Все разнообразие пространственных композиций

набрано сложным сочетанием этих элементов между собой. Третья группа "элементов" - различные типы композиций.

Остановимся на понятии "композиция". Архитектурная композиция - это система создания проекта и самого объекта архитектуры. Как учебная дисциплина она изучает общие закономерности построения формы, основанные, прежде всего, на законах зрительного восприятия, поскольку всякая композиция (фронтальная, объемная, глубинно-пространственная) обладает рядом зрительно воспринимаемых свойств. Выделим главные из них:

- Геометрический вид. Определяется соотношением размеров формы по трем координатам пространства (ширине, высоте, глубине). Если все три измерения относительно равны, форма имеет объемный характер. Если одно измерение намного меньше двух других, характер формы - плоскостной. Если же одно измерение намного больше других, форма имеет линейный характер.

- Размеры архитектурной формы - свойство ее протяженности по высоте, ширине, глубине по отношению к размерам человека и в сравнении с другими смежными формами.

- Положение формы в пространстве по отношению к зрителю: фронтальное, профильное, горизонтальное; ближе, дальше, выше, ниже зрителя или линии горизонта.

- Масса здания. Зависит от визуальной оценки количества, материала, архитектурной формы. Наибольшей массой обладают кубические или шарообразные плотные формы и меньшей - многопустотные, плоские, гладкие.

- Фактура материала отражает объемный характер поверхности, в то время как текстура (рисунок) - линейную структуру материала на поверхности, например текстура древесины.

- Цвет - свойство поверхности отражать или излучать свет разного спектрального свойства. Его характеризуют цветовой тон (оттенок),

насыщенность (степень яркости цвета), светлота (отражающая способность поверхности).

- Светотень - свойство, выявляющее распределение светлых и темных участков по поверхности формы.

Единство архитектурного произведения достигается рядом композиционных и художественных средств, способных вызывать определенные чувства, эмоции, ассоциации:

- тектоника (художественно выявленное конструктивное строение здания);
- симметрия и асимметрия;
- пропорция и ритм;
- масштабность (соразмерность формы и ее элементов по отношению к человеку).

Другими средствами художественной выразительности в создании единства композиции являются контрастные и нюансные отношения элементов формы, а также отношения равенства или тождества.

Тройная основа языка архитектуры по Глазычеву не отрицает определения оснований Салливана. Усложнение "азбуки" подразумевает более высокий, отличный от "детсадовского", уровень понимания. Без подобных готовых рутинных форм, отработанных композиционных схем, как без готового языка, архитектор остается непонятым.

Язык, который предлагает новое слово для каждой ситуации, - не язык и не случайно в последнее время часто говорят о непонимании потребителем ультрасовременных форм. И не только в последнее.

Когда в 1911 году на одной из площадей Вены, напротив насыщенного

декором барочного дворца, австрийский архитектор Адольф Лоос поставил дом, имеющий абсолютно гладкие стены, лишь равномерно прорезанными окнами, лаконизм формы дома показался современникам ошеломляющим (в Вене эту постройку до сих пор называют "дом без бровей"). Газеты развернули травлю, доведя Лооса до тяжелого заболевания. Одну из своих книг он назвал "Сказанное в пустоту".

Русская революция 1917 года кроме своего общественно-политического значения явилась причиной потрясения устоев мировой культуры, оказала влияние на преобразования и в архитектуре. В этом процессе заметную роль сыграла деятельность двух архитектурно-дизайнерских школ - ВХУТЕМАС (в СССР) и BAUHAUS (в Германии). Вокруг этих школ сплачивались архитекторы и дизайнеры, жаждущие говорить о новом времени на новом языке.

В российской графике революционных лет имелось множество символико-романтических композиций, изображающих разрушение памятников классической архитектуры - в качестве знаков смены социального строя.

Один из ведущих архитекторов неоклассиков И. Фомин в 1920 году предложил проект монумента, в котором основанием был перевернутый ордерный антаблемент, а венчанием - барабан колонны и грубые квадры с надписью: "Мы - разрушим, мы - отстроим, вся сила - в нас самих". Образ, заложенный в проекте, исходил от распространенной тогда тенденции "агрессивного оптимизма". Подлинные ценности связывались с новыми идеями, а ценность наследия прошлого ставилась под сомнение.

В архитектурной теории была развернута захватывающая дискуссия, где речь шла о различиях между композицией и конструкцией как художественными принципами. Увлечение конструкцией стало повальным. "Вся Россия конструкции понастроила", - говорил режиссер-реформатор В. Мейерхольд в 1923 году. Художники и архитекторы новой формации

провозглашали своей идеологической базой "научный коммунизм, основанный на теории исторического материализма".

В начале 1922 года в Инхук (Институт художественной культуры) был представлен документ, озаглавленный "Конструктивизм", где определялись основные принципы нового стиля: пространственная экономия, функционализм, эффективность использования промышленных материалов и ритм, как результат применения инженерной технологии.

Наиболее сильным катализатором появления трехмерного конструктивизма стала демонстрация татлинской "Модели памятника III Интернационала" (рис.13) в Москве в декабре 1920 года. В. Маяковский приветствовал модель как "первую вещь Октября", а Эль Лисицкий, раскрывая ее символическое значение писал: "Железо крепкое, как воля пролетариата, стекло ясное, как его предназначение".

Тогда же один из лидеров авангарда - Казимир Малевич, также отрицая язык классики, разрабатывал свою систему знаков - супрематизм (от лат. supremus - высший). Элементы его языка - простые геометрические фигуры - квадраты, кресты, прямоугольники, летящие в особом пространстве.

Супрематизм - явление, в значительной мере рожденное открытием доступности для человека небесного пространства. Человек преодолел земное тяготение и начал летать - дирижабли, аэропланы стали явью, однако главным фактором, обуславливающим движение супрематизма в архитектуре, стала практическая потребность новой власти.

После Октябрьской революции Малевич победил на конкурсе за право оформления первой конференции комитета деревенской бедноты. Супрематическим декором он украсил программы конференции и расписал в супрематических формах обшивку стен зала заседаний Зимнего дворца. Громадное полотно в 300 метров художник создал вместе с М. Матюшиным за

24 часа. Представители сельской бедноты, по замыслу художника, должны были воспринимать черный квадрат как знак экономии, красный - как символ революции, белый - как действие. Все три знака вместе символизировали анархистскую революцию духа...

Но делегаты истолковали этот революционный анархизм по-своему. Вот как описал очередной съезд "деревенской бедноты" писатель Максим Горький: "Из северных губерний России явилось несколько тысяч крестьян, и сотни их были размещены в Зимнем дворце Романовых. Когда съезд окончился и эти люди уехали, то оказалось, что они не только все ванны дворца, но и огромнейшее количество ценнейших севрских, саксонских и восточных ваз загадили, употребляя их в качестве ночных горшков. Это было сделано не по силе нужды, - уборные дворца оказались в порядке, водопровод действовал".

Философские рассуждения Малевича о "неземной", космической природе совершенства нашли воплощение не только в его полотнах и проектах его учеников (рис.14), но и во многом предвосхитили будущие научные открытия и пути развития архитектуры наших дней.

В 1929 г. Эдвин Хаббл сделал эпохальное открытие: оказалось, что в какой бы части неба ни вести наблюдения, все далекие галактики быстро удаляются от нас. Иными словами, Вселенная расширяется, что ведет к неуклонному увеличению беспорядка или энтропии. Кажущийся беспорядок современных деконструктивистских композиций лишь кажущийся (рис.15б). Знание основ нового языка дает ключ к прочтению и пониманию мира как неопределенной структуры.

Лидер этого направления П. Эйзенман говорит: "Архитектура существует только вытесняя саму себя. Вот почему я против всех тех, кто ищет вечной правды в архитектуре или предается ностальгии по архитектурному прошлому".

Не случайно объектами деконструктивистов чаще всего становятся

учебные корпусы университетов, музеи, выставочные залы, офисные здания - места рождения новых межчеловеческих отношений и представлений о мире.

В России "первой ласточкой" этого стиля стал интерьер музея Владимира Маяковского в Москве (рис.15а). Поэт дружил и тесно сотрудничал с Родченко, работы которого (проекты газетных киосков 1919 года), считаются предвестниками деконструктивистской архитектуры.

Одновременно с освоением языка деконструктивизма в 80-е годы 20 века в профессиональной сфере развивался другой, опирающийся не на отрицание, а на вольное цитирование классики (постмодернизм).

Язык постмодернизма - своеобразный эсперанто (рис.16). Испанский архитектор Рикардо Бофилл так раскрывает его суть: "С давних пор человек геометризирует пространства, в которых живет. Он анализирует природную морфологию и, абстрагируясь, строит в начале квадратное помещение, которое впоследствии расчленяется окнами. Участки стен между окнами приобретают собственную ценность и превращаются в колонны. Интерколумнии это окна, которые пропускают свет, они кадрируют природу, которая становится домашней и более понятной. И все это - пропорции, симметрия и гармония - рождает следующий словарь форм: двери, окна, колонны, лестницы, фронтоны и т. д., являющиеся развивающимися знаками, как и в лингвистике, с той разницей, что они присущи архитектуре" (рис.17). Подобный язык, превращающий архитектурное пространство в азбуку знаков "света" и "преград", напоминает двоичную ("единица" и "ноль") систему исчисления, используемую программистами. Сходство, едва ли, случайно - каждое время выражает себя на своем особом языке и время, когда мир рассматривается как одна огромная библиотека-лабиринт, не исключение.

Придерживаясь сходных с Бофиллом взглядов, председатель Московского Архитектурного Общества Дмитрий Величкин в одном из интервью дает свое

прочтение архитектурной «азбуки» Казани сегодняшнего дня: « Мы смотрим на здания XIX века, на сохранившиеся здесь постройки эпохи модерна, ряды семантических наслоений на улице Баумана, и читать эту книгу города приятно и интересно, потому что она написана хорошим языком. А архитектура многих новоделов написана языком, в котором отсутствует часть букв алфавита. Пожалуй, это наиболее точная метафора. Ситуация в городе такова, что, как нам показалось, большая часть исторической среды не просто деградировала — она уничтожена. И если что-то сейчас делать, то не нужно быстро рисовать исторические аллюзии или детали, пытаясь это сделать лучше тех, кто этим занимался 150 лет назад. Это странно. Ведь известно, что, к примеру, в XIX веке существовало множество строительных артелей со своими ... технологиями, и им не надо было объяснять, как сделать гусек, капитель или какой-то облом, они знали это лучше многих архитекторов. Сегодня утром в Казани мы видели старый, уже разваливающийся дом, на котором остались сухарики и некоторые порезки профиля на наличнике вокруг окна — вроде такие же, как на доме, построенном год назад, но с той разницей, что у старого дома на одном квадратном сантиметре 50 штук этих порезок, а у нового — одна. Все то же самое, но только букв в алфавите не хватает».

Язык современной отечественной архитектуры тяготеет к интернациональному, теряет своеобразие, что опять заставляет вспомнить о его сходстве с устной речью, также теряющей свои диалекты - местные, региональные, национальные.

Жизнь последнего десятилетия находит свое выражение в новых архитектурных формах, составленных на основе иной языковой грамматики. Новое понимание земного мира как единого целого - живого организма - позволило пересмотреть концепции "мира - творения", "мира - механизма", "мира - библиотеки" в пользу "мира - организма", где целое - это нечто большее,

чем сумма его частей. Философ Фритьоф Капра говорит об этом так: "Жизнь есть постоянное изменение, процесс. Люди приходят к мнению, что самым разумным шагом будет сосредоточиться на самом изменении, которое является единственно постоянным аспектом существования".

В архитектуру входит пятое измерение - поступающая энергия.

Сознательное представление архитектора о мире всегда основывалось на господствавших в разные времена картинах мира. Исследователи различают последовательно сменившие друг друга мифологические, религиозные и научные взгляды на пространство-время. Философ П. Флоренский отмечал, что "важнейшую основу стилистического своеобразия и художественный дух века определяет выбор господственной координаты". Она определяет своеобразие архитектурного "сочинения" на заданную тему.

В египетском искусстве господствующей координатой была длина, горизонталь; в греческом наблюдалось равновесие горизонтали и вертикали, а также появление глубины как подчиненной координаты; Средневековье с его христианскими ценностями среди прочих координат выделяло вертикаль. Открытие линейной перспективы в эпоха Возрождения стало началом сознательной работы с трехмерным пространством.

Понятие "пространство" появилось в архитектуроведческих текстах в 18 веке в работах философов-просветителей (Г. Лессинга, Д. Дидро), где искусства подразделялись на "временные" и "пространственные".

Научные открытия конца 19 - начала 20 века обозначили новый этап в понимании пространства как "четырехмерного", включающего фактор времени (теория относительности А. Эйнштейна, математическая теория Г.Минковского, неевклидова геометрия Б. Ридмана). "Новое" пространство получил статус основной категории в авангардных поисках модернистов. В то же время наметился подход к его рассмотрению как области выражения новых духовных

ценностей - группировки художников, архитекторов того времени разрабатывали язык форм, выражающий явления изменяющейся социальной жизни.

Овладение пространством и развитие пространственных представлений происходило в ходе взаимодействия с окружением в едином экологическом процессе, что не могло не привести к пониманию архитектурного пространства как пространства живого - начало 21 века идет под знаком разрыва с жесткой тектоникой, принятия идей свободной формы - "формы - движения".

Первым опытом создания нелинейных, "живых" поверхностей была постройка американца Фрэнка Гери в испанском городе Бильбао, осуществленная в 1996 году - музей фонда С. Гуггенхейма (рис.18).

Рождается новый язык, в котором на смену привычным понятиям "колонна", "арка" приходят пока странные "капля", "клочок", "пузырь", "складка", "плеть".

Появление нового языка не лишает права на существование старые; скорее, оно лишь ограничивает их сферу действия. Уже цитируемый Фритьоф Капра говорит: "Быть человеком - значит существовать в языке. Через язык мы координируем наше поведение, через язык мы вместе творим мир".

1.6. Первый - значит...

Первый архитектор, кто он? Первый количественно, лучший или первый среди равных? Вопрос этот отнюдь не риторический. Профессия архитектора - выбор людей творческих, а значит амбициозных, стремящихся достичь определенных целей и места. Ответить на этот вопрос - значит найти свое место в профессии и, что не менее важно, избежать роковых ошибок, которых история архитектуры знает немало. Попытки утвердиться в качестве первых, отрицая опыт предыдущих поколений архитекторов, стоили и продолжают стоить

жителям современных городов очень дорого.

А. В. Степанов, президент Межрегиональной Ассоциации архитектурных школ СНГ, утверждает: "Для решения основных проблем ближайшего времени ... нужно подготовить поколение специалистов с психологией глобальной этики и глобальной ответственности как нормы гуманистического отношения к окружающему миру. В первую очередь это относится к архитекторам, от деятельности которых в значительной степени зависит взаимосвязь между природой и искусственной средой, создаваемой человеком".

Первый. Остановимся на понимании слова "первый" - с него все началось. Флорентийский скульптор и архитектор 15 века Филарете предполагал: " Нет сомнения в том, что архитектуру изобрел человек, но мы не можем знать наверное, кто был тот первый, кто начал строить дома и обиталища. Верят, что когда Адам был изгнан из рая, шел дождь. Поскольку ему нечем было себя покрыть, он сомкнул ладони над головой, чтобы защитить себя от дождя. Когда же он распознал и уяснил свою потребность, мы можем быть уверены, что он соорудил себе своего рода укрытие из ветвей или хижину, или некую пещеру, куда он мог бежать укрыться при необходимости. Если дело было так, то, наверное, Адам и был первым".

Первый человек и есть первый архитектор? Почему нет, человек не может не быть архитектором. Подобное видение объясняет, почему многие архитекторы давно ставят вопрос о введении курса архитектуры в школе наравне с курсами химии, литературы, математики.

Через века тему "дождя, преследующего Адама" подхватывает наш современник, испанский архитектор Эмилио Амбас: " В идеале, я бы хотел найти такой плодотворный и радушный участок земли, который сам постепенно принял бы удобную форму, чтобы стать жилищем человека. В таком волшебном месте никогда бы не шел дождь и вообще там не было бы никакого ненастья.

Мы же вынуждены строить дома только потому, что мы на земле не званные гости". Рассматривая проект одного из его лучших творений, дома Casa de Retiro Espiritual (рис.19), невозможно не заметить, что вместо перил в высоких стенах, вдоль которых идут две консольные лестницы, предусмотрены глубокие канавки, по которым сверху струится вода, заявляя о себе у подножия лестниц пронзительным шумом (тот первый дождь). Сами же симметричные лестницы, сходящиеся к балкону, напоминают сложенные "домиком" кисти рук "первочеловека"...

Другое значение слова "первый"- лучший, победитель. Известна история с не слишком удачливым 38-летним архитектором Йорном Уотцоном, неожиданно ставшим победителем международного конкурса на здание Сиднейской оперы. Работы победителей архитектурных конкурсов, обладателей престижных премий вызывают широкую полемику, становятся причиной развития и распространения новых стилевых направлений, а также примером подражания для студентов.

Одна из престижнейших в архитектурном мире премий - премия Прицкера. Название премии идет от фамилии владельцев знаменитой сети атриумных отелей "Хайятт". Международное жюри, которое решает, кому присудить премию, каждый год меняется. Победитель определяется закрытым голосованием. Но если имя победителя определяется только после решения жюри, то место проведения церемонии всегда известно заранее.

За годы своей истории премия вручалась в Национальной галерее в Вашингтоне, в музее "Метрополитен" в Нью-Йорке, в Версальском дворце, в Пражском замке, на Капитолийском холме в Риме, а также в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, где в 2004 году премию получила первая женщина-архитектор Заха Хадид. Первым же лауреатом премии в 1979 году стал американский архитектор Филипп Джонсон, автор знаменитого "Стеклянного дома" (рис.20б)

и многих других построек.

Лауреаты прицкеровской архитектурной премии:

1979 - Филипп Джонсон (США)

1980 - Луис Барраган (Мексика)

1981 - Джеймс Стирлинг (Великобритания)

1982 - Кевин Рош (США)

1983 - Йо Минг Пей (США)

1984 - Рихард Мейер (США

1985 - Ханс Холляйн (Австрия)

1986 - Готфрид Бем (Германия)

1987 - Кензо Танге (Япония)

1988 - Гордон Баншафт (США), Оскар Нимейер (Бразилия)

1989 - Фрэнк Гери (США)

1990 - Альдо Росси (Италия)

1991 - Роберт Вентури (США)

1992 - Алваро Сиза (Португалия)

1993 - Фумихико Маки (Япония)

1994 - Кристиан де Портзампар (Франция)

1995 - Тадао Андо (Япония)

1996 - Рафаэль Монео (Испания)

1997 - Сверре Фэн (Норвегия)

1998 - Ренцо Пиано (Италия)

1999 - Норман Фостер (Великобритания)

2000 - Рем Коолхаас (Нидерланды)

2001 - Жак Херцог и Пьер де Мерон (Швейцария)

2002 - Гленн Маркатт (Австралия)

2003 - Йорн Уотцон (Дания)

2004 - Заха Хадид (Великобритания)

2005 - Том Мейн (США)

2006 - Пауло Мендес да Роша (Бразилия)

2007 - Ричард Роджерс (Великобритания)

2008 - Жан Нувэль (Франция)

Другая, заслуживающая упоминания профессиональная награда, премия Ага Хана, учрежденная в 1977 году. Ей каждые три года награждаются проекты, отобранные независимым жюри. В отличии от "Прицкера" "Ага Хана" отмечает не архитектора, а объект. Более того, в объекте оценивается не архитектура сама по себе, а ее влияние на людей. Номинированы на премию могут быть, соответственно, лишь реализованные проекты, при этом срок эксплуатации здания должен быть не менее одного года. Важно также и то, что представленные работы архитекторов должны полностью или частично использоваться мусульманским сообществом. В то же время круг участников не ограничивается представителями одной концессии.

Премия Ага Хана универсальна и на нее могут претендовать архитекторы всего мира независимо от вероисповедания, национальности и возраста. Так среди лауреатов 2002-2004 годов наравне с создателями Александрийской библиотеки в Египте и башен "Петронас" в Малайзии оказался создатель начальной школы в Ганго (Буркина-Фасо). Автор проекта - Диебедо Франсис Керре - первый житель африканской деревни Гандо в три тысячи человек, получивший образование за границей. Будучи студентом архитектурного факультета в Берлине, он организовал сбор средств и мобилизовал жителей деревни на строительство. Проект (рис.20а) основан на принципах использования преимущественно местных материалов (прессованная в блоки глина) и технологий промышленных стран (фермы покрытия, расчет режима

инсоляции). Пример этого человека, решившего улучшить условия жизни в своей деревне, раскрывает те возможности, которые имеет каждый студент-архитектор в борьбе за первенство.

В России примером подобной борьбы является фестиваль "Зодчество", проходящий с 1993 года в Москве. С 2001 года на фестивале вручается национальная премия в области архитектуры "Хрустальный Дедал".

Имя Дедала знакомо всем с детства. Вдвойне интересней вспомнить миф о Дедале в рамках заявленной темы.

Автор книги "Краткая история мифа" Карен Армстронг пишет: "Мы существа, устремленные на поиски смысла... Поэтому испокон веков мы сочиняли сюжеты, позволявшие человеку вписать свою жизнь в рамки более обширного целого, обнаружить некую структуру, лежащую в основе бытия."

В наши дни мифологическое мышление зачастую сбрасывается со счетов как иррациональное, а зря...

Дедал был искусным ваятелем. Рассказывали, что он высекал из белоснежного мрамора такие дивные статуи, что они казались живыми. Им для своей работы был изобретены топор и бурав, что, наверное, символично в выборе его имени для российской премии - на Руси говорили не "построить", а "срубить" дом. Из Афин мастер бежал после того, как сбросил своего ученика Пердика с Акрополя из зависти, что тот превзошел учителя в мастерстве. Спасаясь от возмездия, Дедал бежал на Крит к царю Миносу, где построил лабиринт, знаменитый дворец с запутанными ходами. В этом лабиринте Минос заключил Минотвра, чудовище с телом человека и головой быка. Но спасение обернулось пленом - не хотел отпускать Минтос мастера с Крита, только один хотел пользоваться его искусством. В довершение всего за помощь, оказанную Дедалом Ариадне, бежавшей с победителем Минотавра Тесеем, он заключил мастера вместе с сыном Икаром в лабиринт. Дедал задумал побег ("Всем

владеет Минос, лишь воздухом он не владеет!"). Потеряв в пути сына, он достиг Сицилии, где поселился у царя Кокала. Минос, не желая мириться с потерей искусного мастера, но не зная, где тот укрылся, пошел на хитрость. Он предложил всем желающим протянуть шелковую нить сквозь раковину, втайне надеясь, что Дедал обязательно попробует его осуществить, тем самым выдав свое местопребывание. И Минос не ошибся. Дедал придумал хитроумный способ: привязал к нитке муравья, который и протянул ее сквозь раковину. После того как Минос понял, откуда прибыла посланная Дедалом раковина, он снарядил свой флот к берегам Сицилии. Дочери Кокала уговорили отца согласиться на требования Миноса и принять его как гостя во дворце. Когда Минос принимал ванну, они вылили ему на голову котел кипящей воды, от чего он скончался в страшных мучениях. Дедал же, дожив до глубокой старости, умер на острове Сардиния, где по любопытному совпадению, на стене гробницы, неподалеку от Лузанаса, был обнаружен один из древнейших в мире образцов, высеченных в камне изображений лабиринта.

В представлении греков ответственность за свои поступки - самая главная обязанность человека. Поступок - это зримый результат невидимой деятельности мысли и желания, энергия в действии. Изобретательство; соперничество не на жизнь, а на смерть; сложные взаимоотношения с сильными мира сего; личные трагедии, переплетающиеся с профессиональными успехами - архаичная история или современная?

В судьбе Дедала сконцентрированы перипетии судеб последующих поколений архитекторов, что показывает неизменность основ и важность профессии. И именно лабиринт стал одним из символов как архаичной, так и современной культуры.

Первый известный символ лабиринта, названный классическим, имеет семь концентрических дорожек, расположенных вокруг центрального ядра (рис.

21а). Он был обнаружен еще в доисторическую эпоху в районе береговой линии Средиземного моря. На территории целых областей в разных точках земного шара встречается эта модель лабиринта. Ученые до сих пор не могут объяснить этот феномен, поскольку в те времена практически везде отсутствовала письменность, позволяющая передавать информацию.

Итальянский семиотик, эстетик, историк средневековой литературы, профессор Болонского университета и почетный доктор многих университетов Америки и Европы - Умберто Эко избрал образ лабиринта своеобразной эмблемой для своего романа "Имя Розы". Герои романа, действие которого происходит в 14 веке, францисканский монах Вильгельм Баскервильский и его ученик Адсон, желая спасти от неизбежной гибели монастырь ищут ответы на насущные и вечные вопросы в стенах лабиринта-библиотеки (рис. 21в). Рассказывая историю написания романа, автор особое внимание уделяет описанию известных ему лабиринтов: "... они известны трех видов. Первый - греческий: лабиринт Тесея. В нем никому не удастся заблудиться. Входишь, добираешься до середины и из середины выходишь. Потому то в середине и сидит Минотавр. Иначе пропал бы весь смак мероприятия. Это была бы обычная прогулка. Ужас берется (если берется) из неизвестности: неизвестно, куда ты угодишь и что выкинет Минотавр. Но на пороге классического лабиринта в твою ладонь сразу ложится нить Ариадны. Собственно лабиринт - это и есть нить Ариадны. Существует еще лабиринт маньеристический. В плане это что-то вроде дерева - корни, крона. Разветвленные коридоры со множеством тупиков. Выход один. Но как его найти? Ариаднина нить нужна и тут. Такой лабиринт - модель trial-and-error process (метод проб и ошибок). И, наконец, существует сетка - то, что ... называется "ризома". Ризома так устроена, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична... Мир, в

котором Вильгельм (как он обнаруживает) обитает, этот мир выстроен уже как ризома. Вернее, по идее выстроен как ризома хотя на самом деле не достроен до конца".

Строитель мира - архитектор - человек с топором в руках и крыльями за спиной, способный воздвигнуть лабиринт, вложить спасительную нить; не будь его - мы столкнемся лицом к лицу с Минотавром (хаос, смерть). Крылатый спаситель, одержимый страстями. И первая из них - быть первым. Первым найти, первым решить, остаться в истории первым...

История о Герострате, который в 356 году до н.э., поджег славящийся своей красотой храм Артемиды в Эфесе, на протяжении многих веков приводится в качестве абсурдного поступка. И все же имя этого тридцатитрехлетнего торговца зеленью и рыбой из Эфеса вписано в историю - имя первого разрушителя. Его ровесник (на момент свершения злодеяния) - египетский архитектор Мохаммед Атта родился много лет спустя, в 1968 году. После окончания архитектурного факультета Каирского университета он поступил в аспирантуру Гамбургского технического университета, где совершенствовался в градостроительстве. Из его дипломной работы, получившей высокую оценку со стороны его немецких преподавателей, явствует, что высотные здания из бетона, стали и стекла были для Атты символом враждебного мира. Именно под его руководством вызревал заговор в исламском кружке технического университета и именно он 11 сентября 2001 года направил захваченный самолет в северную башню ВТЦ. Разрушение башен, унесшее жизни тысяч человек, принесло сомнительную славу молодому архитектору.

Пожары, войны, варварские разрушения - извечные враги архитектуры были странным образом воспеты революционно настроенными творцами нового искусства. Ниже приведены фрагменты текста манифеста футуристов,

опубликованного в 1909 году в газете "Le Figaro". В нем выражены основополагающие черты мировоззрения, присущего комплексу идей и течений 20 века, получивших название авангард.

"Из Италии мы провозглашаем всему миру наш яростный разрушительный манифест. Этим манифестом мы учреждаем сегодня футуризм, потому что хотим освободить нашу землю от зловонной гангрены профессоров, археологов, краснобаев и антикваров: слишком долго Италия была страной старьевщиков. Мы намереваемся освободить ее от бесчисленных музеев, которые, словно множество кладбищ, покрывают ее".

"Уверяю вас, что каждодневные посещения музеев, библиотек и учебных заведений ... для людей искусства так же вредны, как затянувшийся надзор со стороны родителей над некоторыми молодыми людьми, опьяненными талантами и честолюбивыми желаниями".

"Пусть они придут, веселые поджигатели с испачканными сажей пальцами! Вот они! Вот они!...Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи!...Какой восторг видеть как плывут, покачиваясь, знаменитые старые полотна, потерявшие цвет и расползшиеся!... Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города! Самому старшему из нас 30 лет, так что у нас еще по крайней мере 10 лет, чтобы завершить свое дело. Когда нам будет 40, другие, более молодые и сильные, может быть, выбросят нас, как ненужные рукописи в мусорную корзину, - мы хотим, чтобы так и было!"

Альфред Деблин в своем ответе футуристам, опубликованном в 1912 году, написал слова, которые можно отнести ко всему авангарду: "Нельзя сомневаться в честности ваших усилий, однако, считаю достойным сожаления, что вы всюду видите перед собой стены и должны постоянно наносить удары".

Возможно не случайно в годы советской власти именно словом

"ударники" обозначались первые в своем деле.

Первыми "ударниками" в деле разрушения устоев традиционной архитектуры в послереволюционной России стали художники-авангардисты. Их вмешательство в архитектуру было осознанным волевым желанием, которое они намеревались осуществлять помимо архитекторов. В составленной ими программе радикального обновления или "возвращения" архитектуры в ряд современных кроме "непримиримой критики ситуации в архитектуре" рассматривалось "предложение прямого содействия архитекторам, желающим пройти переподготовку в авангардном направлении".

Так Малевич, не получивший законченного художественного, а уж тем более какого-то архитектурного образования, демонстрировал супрематическую архитектуру различного назначения (от трибун до урбанистических комплексов) и предпринимал попытки участвовать в учебной подготовке архитекторов.

Не меньший интерес к новой архитектуре и такое же неприятие архитектуры "старой" проявлял постоянный соперник Малевича в борьбе за первенство, творец башни III Интернационала, Татлин.

Иногда это соперничество буквально сводило его с ума. В легендах, переданных хорошо знавшими художника, встает образ человека, до смешного подозрительного. Прямо подозревая Малевича в художественном шпионаже, Татлин соорудил нечто вроде туристической палатки, закрывающейся на замок, посредине своей московской мастерской. Не дай Бог, увидит Малевич то, что он делает и опередит. Но как бы то ни было, своеобразное архитектурное творчество этих дилетантов сыграло огромную роль в сложении нового языка архитектуры 20 века.

Современная культура дает новые интерпретации понятия "первый". С начала 90-х годов 20 века имена архитекторов стали все чаще попадаться в

непрофессиональной прессе. С тех пор, как американский архитектор Фр.Гери спроектировал музей фонда Гуггенхейма, разговоры об архитекторах-звездах кажутся привычными. Ж. Херцог, лауреат премии Прицкера 2001 года, так говорит об этом: "Каждый архитектор сегодня - звезда. Звезды - это те, кому удалось вырваться за пределы традиционных образов, выйти за границы архитектуры и вступить на смежные с ней территории. Или, по меньшей мере, те, кому удалось получить серьезный масштабный заказ, способный радикально изменить образ города и сделать имя архитектора брэндом."

С Херцогом спорит бельгийский архитектор Ксавье де Гейтер: " Лучшее место для архитектора на периферии общества. Это удобная критическая позиция, и именно оттуда, накопив достаточно знаний, можно совершать прорывы в неизвестное. В этом смысле звездный статус только мешает архитектору".

Первый - значит последний?

2. УКАЗАНИЯ К НАПИСАНИЮ РЕФЕРАТА

2.1. Реферат как форма организации самостоятельной работы студента.

Обучение в вузе организуется посредством аудиторных занятий (семинарских и практических, лекций, зачетов, экзаменов), практики, а также самостоятельной работы студентов, выполняющих реферативные, курсовые и дипломные работы. Последние представляют собой учебно-исследовательские формы организации обучения.

Ни одна другая форма организации обучения на первом курсе так личностно не ориентирована, как учебно-исследовательская деятельность; она персонифицирована по самой своей природе. Особое значение на этом этапе имеют развитие аналитических способностей, овладение азами профессиональной культуры, включающей как проектные, так и исследовательские изыскания.

Исследовательский метод в архитектуре один из главных. Овладение этим методом и применение его по отношению к историко-архитектурному материалу - непременное условие формирования профессиональной культуры. Реферат дисциплины "Введение в профессию" - одна из первых исследовательских работ, выполняемых студентом на первом этапе обучения. Требования, выдвигаемые к этой письменной работе определяются прежде всего сутью самого понятия "реферат" (в переводе с латыни - сообщаю). Сообщение должно затрагивать конкретную тему, а предмет исследования должен обладать узнаваемостью и поддаваться описанию.

Работа выполняется во внеурочное время в сроки, установленные преподавателем (на написание реферата отводится не менее месяца). Объем выполняемой работы определяется числом страниц машинописного текста. Они

считаются, начиная с титульного листа. Нормативный объем для реферата - не менее 8-10 страниц.

Реферат дисциплины "Введение в профессию" используется при подготовке к зачету, создается в единственном экземпляре и после проверки подлежит возврату исполнителю.

2.2. Организация реферативного исследования.

На выполнение реферата отводится строго определенное время. Этого времени, как правило, бывает мало. Поэтому выполнение работы требует самостоятельной организации. Исследовательская деятельность подразделяется на множество операций, количество которых зависит от того, что выполняется. Каждая операция выполняет функцию контрольной точки исследования; в нашем случае это - следующие операции:

- выбор темы;
- корректировка и утверждение темы;
- разработка примерного плана написания работы;
- изучение литературы, конспектирование;
- подготовка и обработка необходимого материала;
- написание и согласование частей реферата;
- разработка заключения (выводы);
- составление списка литературы;
- оформление работы.

Точное количество и наименование операций может быть уточнено с преподавателем, исходя из особенностей самой работы. Последовательный перечень операций с указанием примерных сроков выполнения и есть график работы.

Выбор темы. Тема - это наикратчайшая форма предъявления содержания всей работы, отражающей ее сущность. Она формулируется как заглавие работы. Темы рефератов определяются преподавателем, при этом студент имеет право предложить свою тему в соответствии с изучаемыми учебными курсами и целями обучения. Выбор темы совершается при соблюдении нескольких общих правил:

- тема выбирается с учетом профиля подготовки специалиста;
- тема выбирается на основе личных познавательных и исследовательских возможностей исполнителя;
- тема выбирается с учетом времени, отводимого на ее исследование.

Краткость, благозвучность и ясность смыслов темы - важнейшее ее качество. Из формулировки, т.е. из заголовка следует убрать лишние слова, доведя общее их количество до 6-7 слов. Если тема кратко не формулируется, часть ее лучше перевести в подзаголовок и дать его в круглых скобках.

Ключевые слова в заголовке представляют собой те понятия, которым посвящается вся работа. Так в теме "Образы природы в архитектуре Казани" такими ключевыми словами будут "образы природы". Также необходимо выделить условия, которые определят границы изучения ключевого слова и уточнят рамки проводимого исследования. В теме "Образы природы в архитектуре Казани" это означает, что исследование будет вестись только на объектах Казани, а не каких-то других. Это определит границы поиска.

Написание текста. Написание реферата напоминает написание школьного сочинения. Автор не просто излагает материал, почерпнутый из книг и статей, а анализирует его, отбирает, перестраивает, оценивает, логично располагает, грамотно строит предложения. По необходимости в текст вводятся цитаты, определения отдельных понятий, "Я-суждения".

Так называемые "Я-суждения" - высказывание своего мнения, своих оценок. Делается это с помощью употребления словосочетаний типа "необходимо заметить", "мы считаем, "следует подчеркнуть", "представляет интерес" и др.

Цитаты в тексте реферата сопровождаются ссылками на источник цитирования.

Порядок формирования текста. Реферат начинается с титульного листа. Титульный лист - это информация о выходных данных работы: о ведомстве, которому подчиняется вуз, самом вузе и кафедре, при которой выполняется работа. Также здесь указываются: тема; форма учебно-исследовательской деятельности; фамилия, имя и отчество студента; курс, на котором выполняется работа; фамилия, имя и отчество преподавателя; место написания (город) и год исполнения. Лист не нумеруется, но считается первой страницей (см. Приложение). На второй странице реферата помещается "Содержание", т.е. оглавление текста. Страница содержания тоже не нумеруется, хотя засчитывается как вторая. Первая глава или "Основная часть" идет с новой страницы после "Введения". Затем идет "Заключение", затем "Список литературы" и по необходимости - "Приложение".

2.3. Структура и написание реферата.

Реферат, курсовую и дипломную работы выполняют по единой структуре, в них входят:

- введение;
- основная часть;
- заключение;
- список литературы;
- приложение.

Введение. Это пролог всего исследования, оно представляет его модель. Здесь излагается весь научный аппарат, которым руководствуется исследователь, выполняя работу (под научным аппаратом подразумевается перечень последовательных действий, определяющих границы, направление и характер исследования). Также во введении описываются актуальность темы, цель реферирования, предмет и метод исследования (цель исследования - это словесно-логическое описание представления о результате исследования, что представляется и ожидается в итоге работы). Объем введения составляет примерно одну десятую часть всего объема работы.

Основная часть. Все, что автор описывал во Введении, здесь начинает "работать". Основная часть включает описание опыта предшественников или перечень просматриваемых данных. Так тема "Казанская архитектурная школа" требует перечисления основных фактологических данных и дат, связанных с историей становления и развития школы. Анализ данных подразумевает выделения из перечня дат и событий значимых, определивших ,с точки зрения автора, дальнейший путь и своеобразие казанской архитектурной школы.

Построение основной части реферата зависит от его объема, особенностей содержания и поставленной цели. Чаще всего реферат не имеет глав, а только параграфы без дальнейшего деления на подпараграфы. Реферат может не иметь вообще никакого деления на части, а выполняться как целостная работа, но с внутренней логикой изложения содержания.

Заключение. Составляет 5-10 процентов от общего объема работы. В нем содержатся выводы по всей работе, в обобщенном виде подводятся итоги всего исследования, установленные тенденции и закономерности, отмечаются вопросы, на которые не найдены окончательные ответы.

Список литературы. Им завершается описание исследования. Список литературы следует за заключением и оформляется с новой страницы.

Количество литературы, внесенной в список, зависит от формы исследовательской работы. Для реферата норматив - не менее 5 работ. Вносимая в список литература - это опубликованные теоретические источники, нормативно-правовые документы, а также архивные материалы. Сюда могут быть внесены рукописные материалы с указанием "Рукопись". Вносится не только цитируемая, но и прочитанная литература, имеющая прямое отношение к исследуемой теме. Вся литература оформляется строго в алфавитном порядке, по первой букве фамилии автора работы или первой букве наименования документа или коллективной работы, не имеющей строго авторства. Каждой работе присваивается свой порядковый номер, на который затем делаются ссылки в тексте работы при цитировании.

Каждый вносимый в список литературы источник имеет определенное оформление. Сокращение мест издания, т.е. городов допускается лишь по отношению к Москве - пишется сокращенное М.; Ленинграду - пишется Л. (ныне это город Санкт-Петербург - пишется СПб.); Ростову на Дону - пишется Ростов н/Д.; Нижнему Новгороду - Н. Новгород. Все остальные города России пишутся полностью.

Дополнительная информация реферата. В случае размещения в реферате иллюстраций, последние должны содержать пояснительные надписи, а в тексте должны быть ссылки на них.

2.4. Оформление реферата.

Тексты работ печатаются на стандартных листах размером 210 на 300 мм с примерно одинаковым количеством строк на странице (30) по 60 знаков в строке, считая пробелы между словами и знаки препинания, с выделением заголовков и подзаголовков. Текст печатается на одной стороне листа, с интервалом между строк 7,5 мм, с полями (верхнее - 20 мм, правое - 10 мм,

левое - 30 мм, нижнее - 25 мм); нумерация страниц проставляется в центре верхнего поля или справа в нижнем поле. Абзацы в тексте начинаются отступом в 13-14 мм. Выделение названий разделов, глав, параграфов и подпараграфов в тексте обязательно. Это делается размером шрифта, его жирностью или подчеркиванием, а также расстоянием между заголовком и основным текстом и отступом от начала строки. Расстояние между параграфами - 30 мм, между заголовком и обозначаемым им текстом - 15 мм. Нельзя оставлять на странице один заголовок, а текст начинать с новой страницы. В этом случае на новую страницу переносится и заголовок. Заголовки размещаются по центру строчки. Для нумерации глав, параграфов и подпараграфов используются цифры. Как правило, римские цифры - для глав, арабские - для параграфов и двойные арабские для подпараграфов (например, 1.1, 1.2 и т.д.), где первая цифра означает принадлежность к определенному параграфу, а вторая - номер подпараграфа в этом параграфе. Основные части работы (Оглавление, Введение, Основная часть, Заключение, Список литературы и Приложение), начинаются с новой страницы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айдаров С. С. Концепция отражения духа места в архитектуре национальной Республики Татарстан // Развитие региональных архитектурно-художественных школ в контексте историко-культурных традиций: Материалы научной конференции. Том 1. Казань: КГАСУ, 2005. С. 9-16.

2. Армстронг К. Краткая история мифа. М.: "Открытый мир", 2005. 159 с.

3. Безрукова В. С. Как написать реферат, курсовую и дипломную работу. СПб.: Речь, 2008. 176 с.

4. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. М.: АСТ-Астрель, 2004. 160 с.

5. Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932. Берн: "Бентелли", М.: "Галарт", 1993. 832 с.

6. Веслопова Г. Н. Сначало было слово: тайна профессионального имени // Архитектон. Известия вузов. 2002. № 2. С. 43-44.

7. Вуек Я. Мифы и утопии архитектуры XX века. М.: Стройиздат, 1990. 288 с.

8. Глазычев В. Л. Архитектура. Энциклопедия. М.: Астрель АСТ, 2002. 667 с.

9. Гордон Г. Философия искусства. М.: Слово, 2004. 256 с.

10. Добрицына И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс - Традиция, 2004. 416 с.

11. Дина. 2004. № 17. Дом Кекина. Специальный выпуск.

12. Ермолаев А. П. Очерки о реальности профессии архитектор-дизайнер: Учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2004. 208 с.

13. Ждахина Н. П., Козинец Л. А. Введение в профессию: Учебное пособие. Свердловск: План Минвуза РСФСР, 1990. 106 с.

14. Иконников А. В. Оценностях подлинных и мнимых // Наше наследие. 1990. № III (15)/ С. 1-4.

15. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. 286 с.

16. Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. М.: Искусство, 1971. 224 с.

17. Иовлев В. И. Архитектурное пространство и экология. Екатеринбург: Архитектон, 2006. 298 с.

18. Кильпе Т. Л. Основы архитектуры: Учеб. - 3-е изд., перераб. и доп. М.: Высш. шк., 2002. 159 с.

19. Ключевская Е. Казанская архитектурная школа // Дина. 2001. № 7. С. 18-23.

20. Корнель П. Пути к раю. СПб.: Азбука, 1999. 176 с.

21. Коротковский А. Э. Введение в архитектурно-композиционное моделирование: Учебное пособие. М.: Московский ордена Трудового Красного Знамени архитектурный институт, 1975. 304 с.

22. Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции: Пособие для учителей. Изд. 5-е. М.: Просвещение,1975. 463с.

23. Литвинова О. А. Русские архитекторы. М.: РОСМЕН, 2003, 366 с.

24. Маринетти Ф. Манифест футуризма // Архитектон. Известия вузов. 2002. № 2. С. 86-87.

25. "Мечту нельзя реализовать..." Интервью с Тотаном Кузембаевым // ТАТЛИН МОНО. 2007. № 3(8). С. 19-28.

26. "Между социальной фантазией и архитектурой". Интервью Роберта Вентури и Дениз Браун Скотт // ARCHITECTON. 1993. № II. С. 62-68.

27. Михайлов С.Н., Михайлова А.С. Основы дизайна: учеб. для вузов. Казань: «Дизайн-квартал», 2008. 352 с.

28. Новиков Ф. А. Зодчие и зодчество. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2003. 480 с.

29. Носик Б. Дворянское гнездо // Наше наследие. 1990. № III (15). С. 144-156.

30. Павич М. Вывернутая перчатка: Рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2003. 272 с.

31. Павел Филонов. Победа над вечностью: Рисунки и акварели из собрания Русского музея: кат. выставки. Екатеринбург: Изд. дом "Автограф", 2009. 36 с.

32. Савард Дж. Лабиринты. М.: Изд. дом "Ниола 21-й век", 2005. 224 с.

33. Словарь дизайнера для работы в 21 веке. М.: Мастерская ТАФ, 1998. 177 с.

34. Степанов А. В. Глобальное и региональное в архитектурном образовании.// Материалы международной научно-методической и практической конференции по архитектуре и дизайну. Казань: КГАСА, 1999. С. 4-5.

35. Степанов А. В. и др. Объемно-пространственная композиция: Учеб. для вузов. М: Архитектура-С, 2003. 256 с.

36. Степанов А. В. О тенденциях в архитектурном образовании.// Развитие архитектурно-художественного образования в контексте мировой культурной интеграции: Материалы международной научно-методической конференции. Том 2. Казань: ЗАО "Новое знание", 2003. С.11-15.

37. Таруашвили Л. Витрувий как художественный критик и человек античности // Проект Классика III -MMII. С. 74-77.

38. Тыдман Л. В. Изба, дом, дворец. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 336 с.

39. Фаулз Дж. Аристос. М.: АСТ-Москва, 2008. 347 с.

40. Халитов Н. Х. Памятники архитектуры Казани XVIII - начала XIX в.

М.: Стройиздат, 1991. с.191.

41. Хлебников Велимир. Проза / Сост. А.В. Диеденко. М.: Современник, 1990. 128 с.

42. Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 304 с.

43. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. М.: Архитектура-С, 2003. 296 с.

44. Эко У. Имя Розы. М.: "Книжная палата", 1989. 496 с.

45. Эко У. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки: Учебно-методическое пособие М.: Университет, 2003. 240 с.

46. Янковская Ю. С. Семиотика в архитектуре - диалог во взаимодействии. Екатеринбург: Издательство Уральского Университета, 2003. 125 с.

47. Яков Чернихов. Документы и репродукции из архива Алексея и Дмитрия Черниховых под редакцией Карло Ольмо и Алессандро де Маджистрис: UMBERTO ALLEMANDI & C. 324 с.

48. Qreen House. Vladimir Belogolovsky. TATLIN.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ТИТУЛЬНОГО ЛИСТА

Федеральное агентство по образованию
Казанский архитектурно-строительный университет
Кафедра архитектурной композиции

ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В АРХИТЕКТУРЕ КАЗАНИ

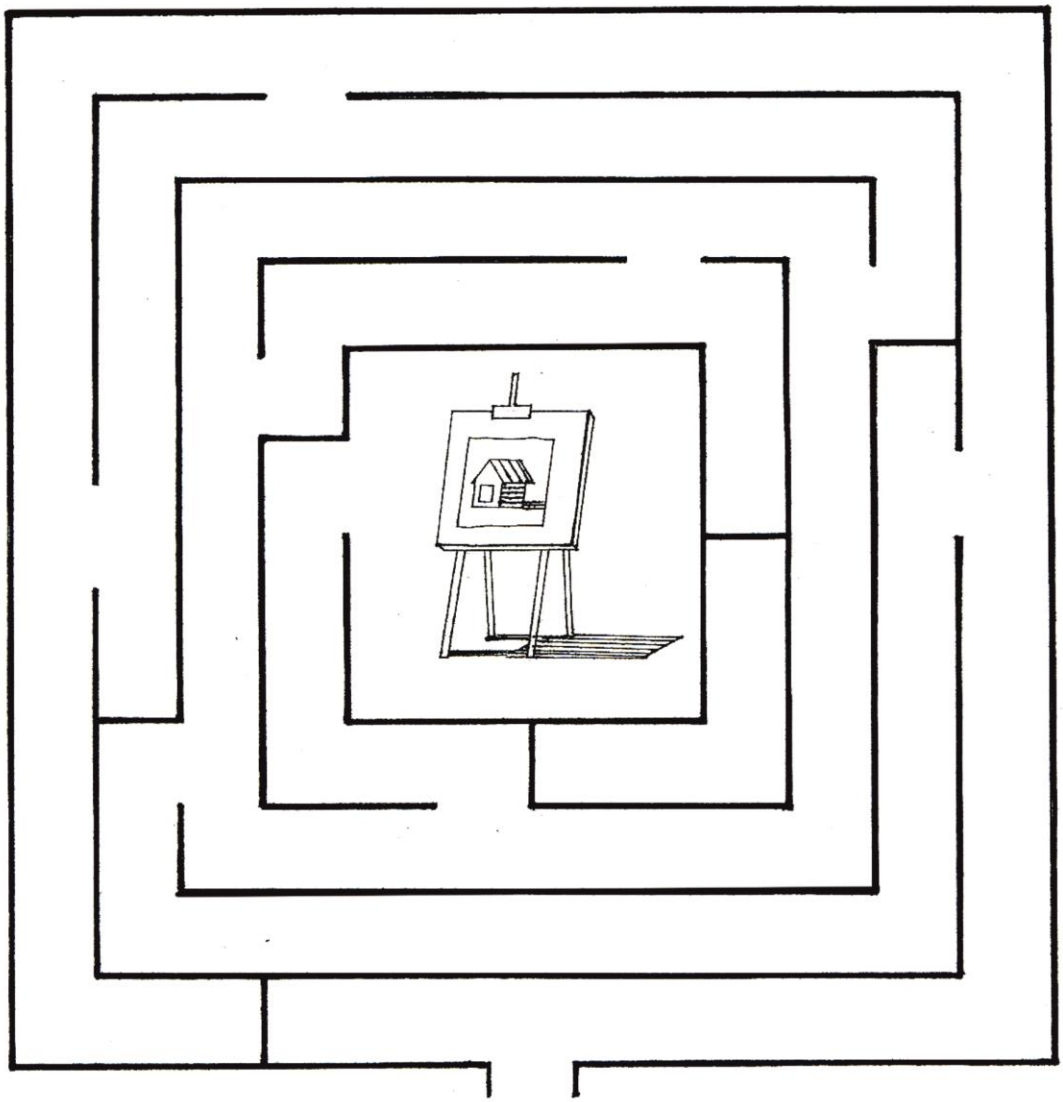
Реферат

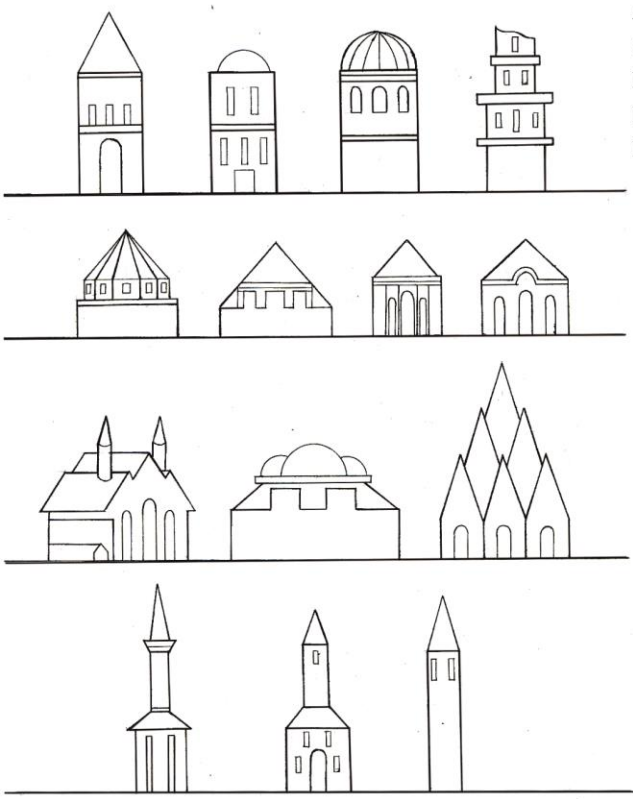
студентки 1 курса факультета
общей подготовки
Ивановой Анны Петровны.
Руководитель: Рябов Н.Ф.

Казань, 2010

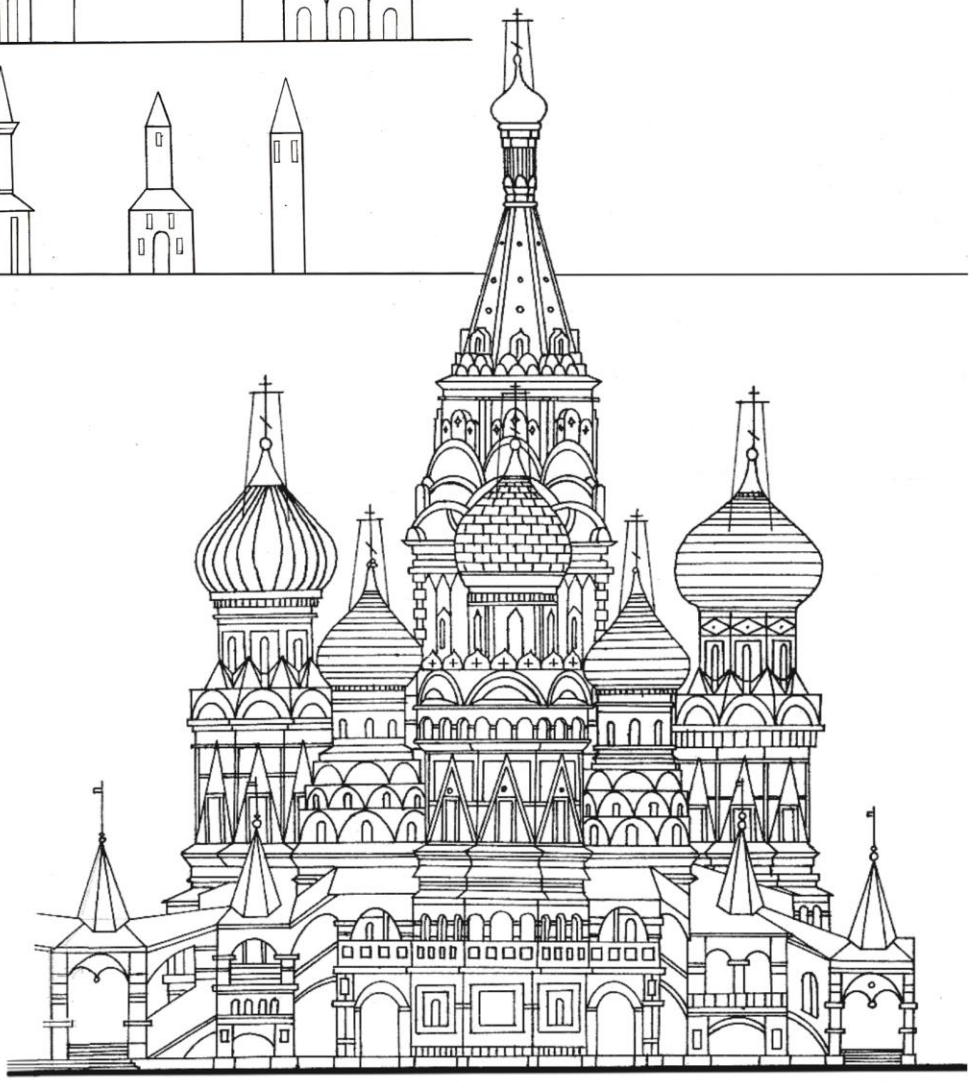
Примечание:
1. На титульном листе нигде не ставятся точки, за исключением текста, называющего исполнителя и руководителя.
2. Фамилия, имя и отчество исполнителя пишется полностью (для удобства общения с педагогами).

Приложение 2
Иллюстрации





А) Типы архитектурных средневековых сооружений города Казани по русским иконографическим материалам



Б) Храм Василия Блаженного, Москва, 16 век.

Рис.1

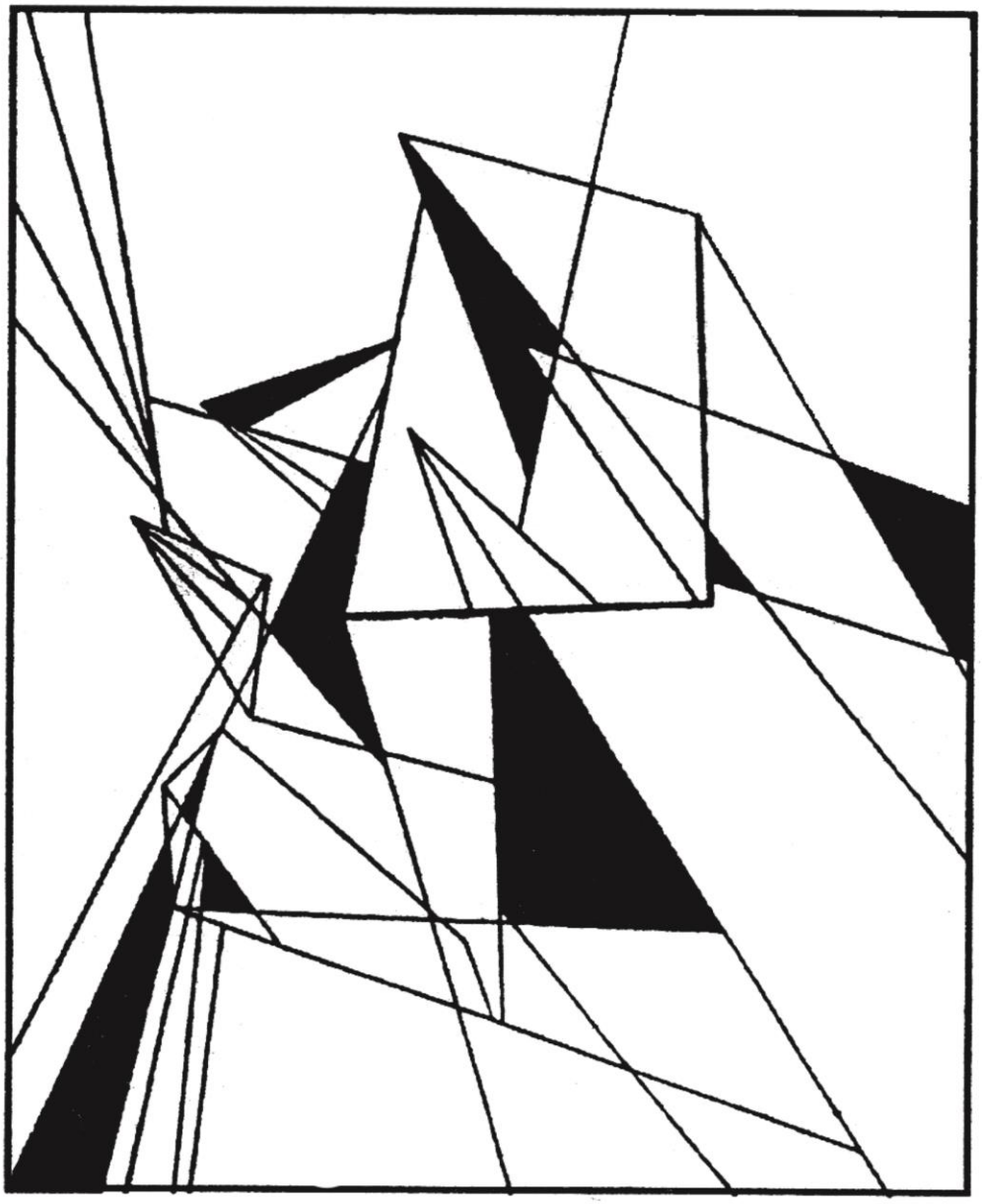
А) Южная мира Энгельгардтовской обсерватории Императорского Казанского университета,1906, Карл Мюфке

Б) Дом Карла Мюфке, Казань , 1896г.

«…за отличные познания в искусстве и науках, доказанные им во время пребывания в архитектурном отделении училища, удостоен звания художника-архитектора с присвоением оному, на основании §65. Высочайше утвержденного 15 октября 1893 года временного устава Императорской академии художеств, права на чин X класса при поступлении на государственную службу и с представлением производить постройки, в чем канцелярия Императорской академии художеств свидетельствует».

Выписка из диплома К. Л. Мюфке

Рис.2

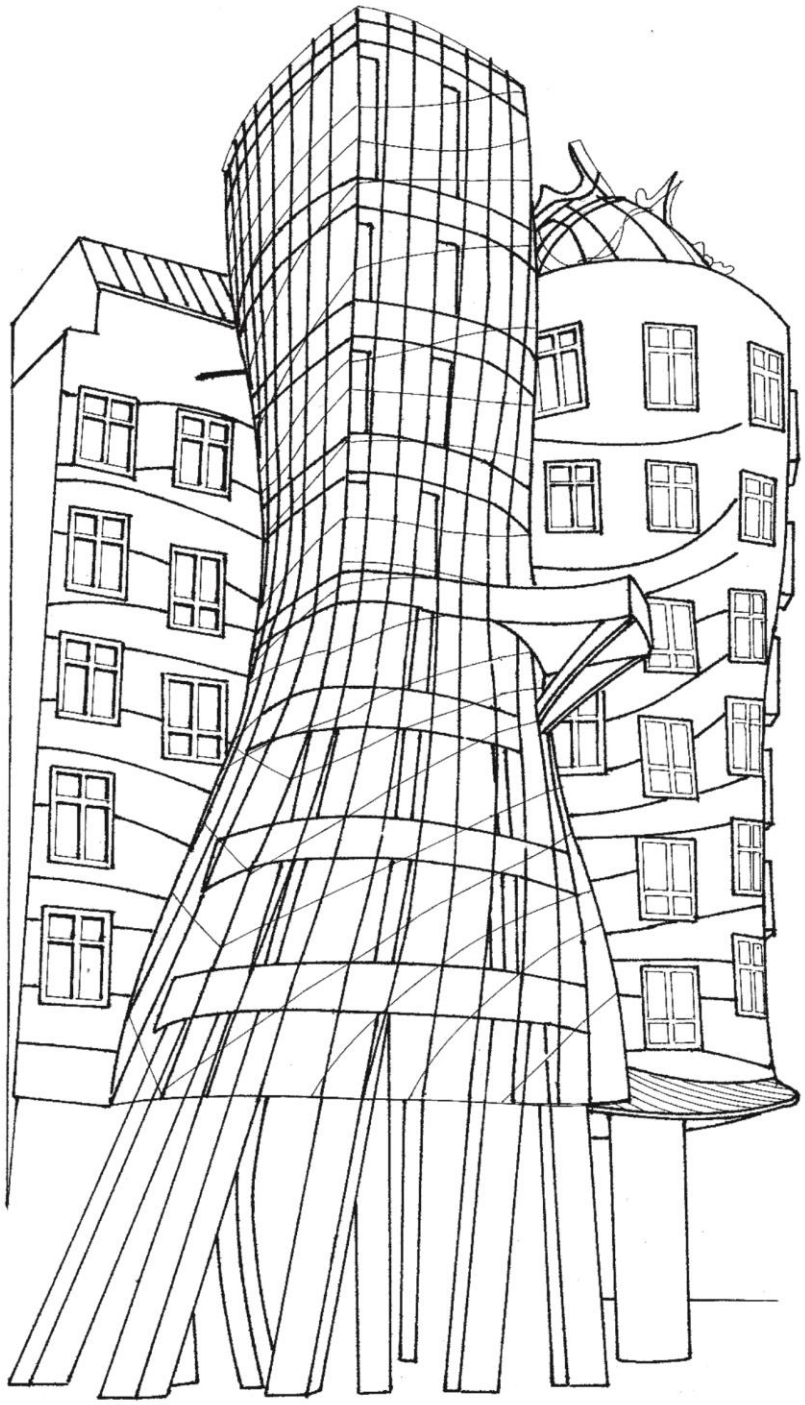


Линейная композиция, 1915, Александр Родченко

Да здравствует конструктивное отношение к каждому делу - да здравствует конструктивизм.

А. Родченко

Рис.3

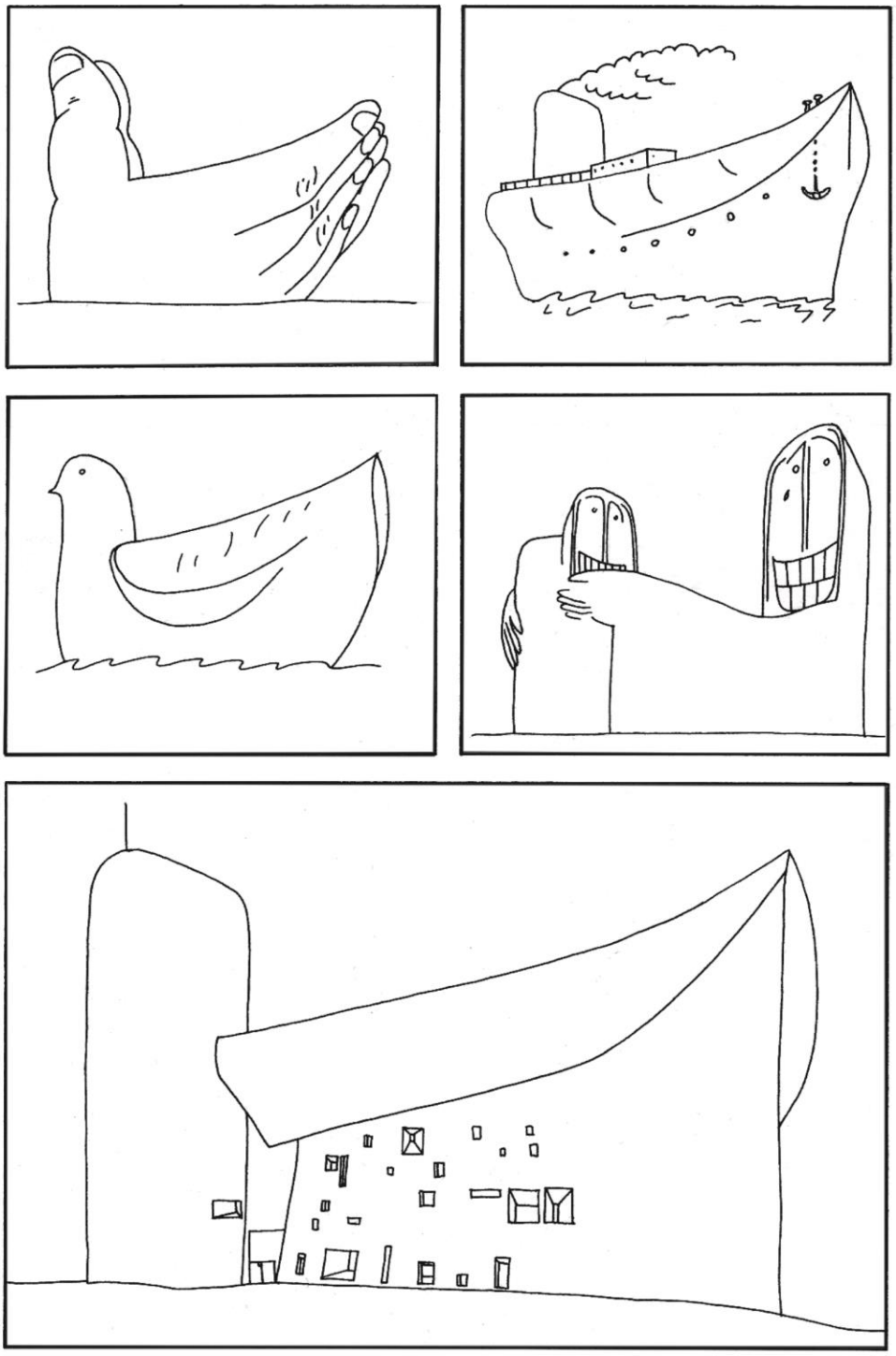


Здание банка «Национале - Нидерланден» («Джинджер и Фред»), Прага, Чехия 1995-1996, Френк Гери

Вообще архитектура есть застывшая музыка.

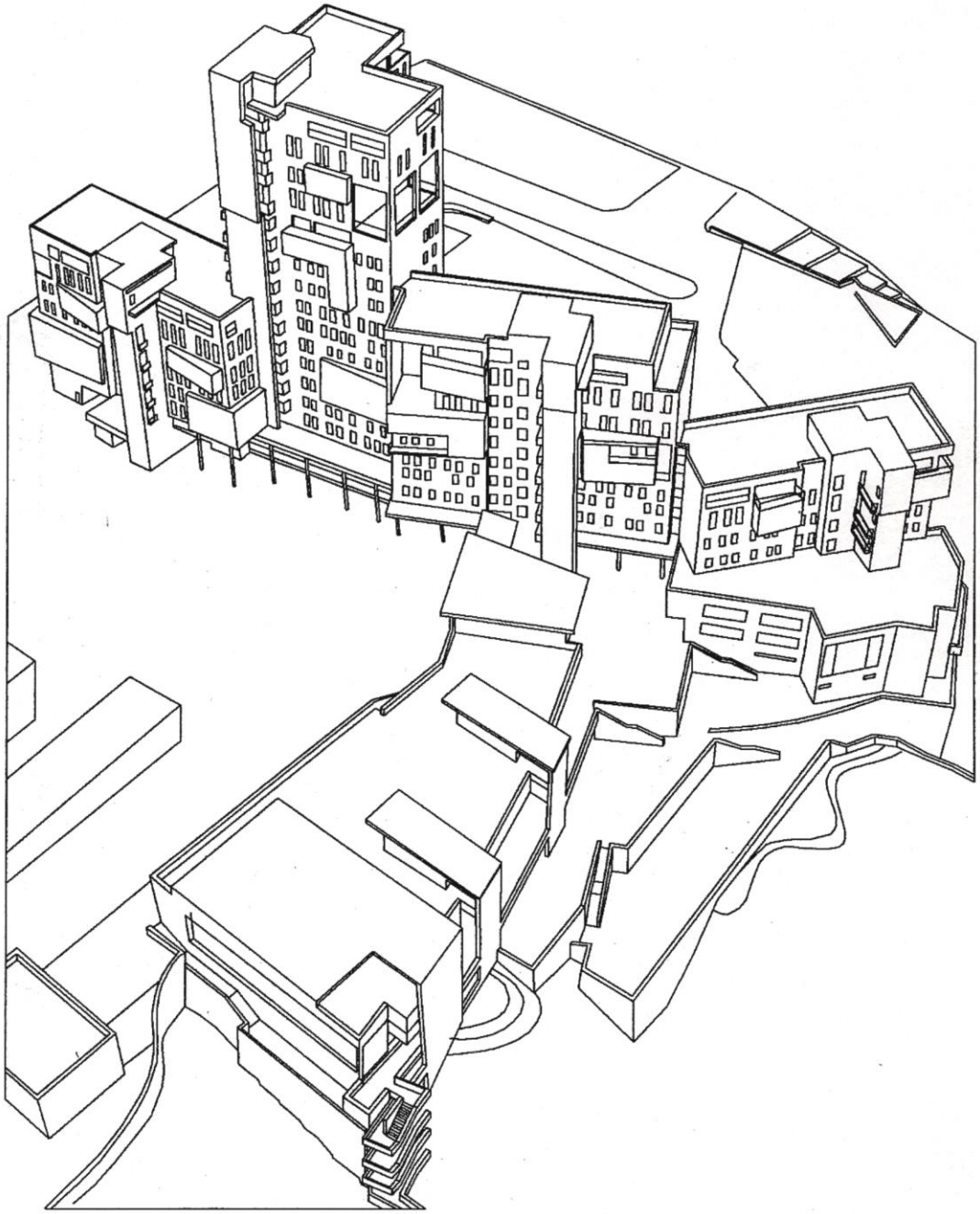
Ф. Шеллинг

Рис.4



Ассоциативные образы Капеллы в Рошане Ле Корбюзье

Рис.5

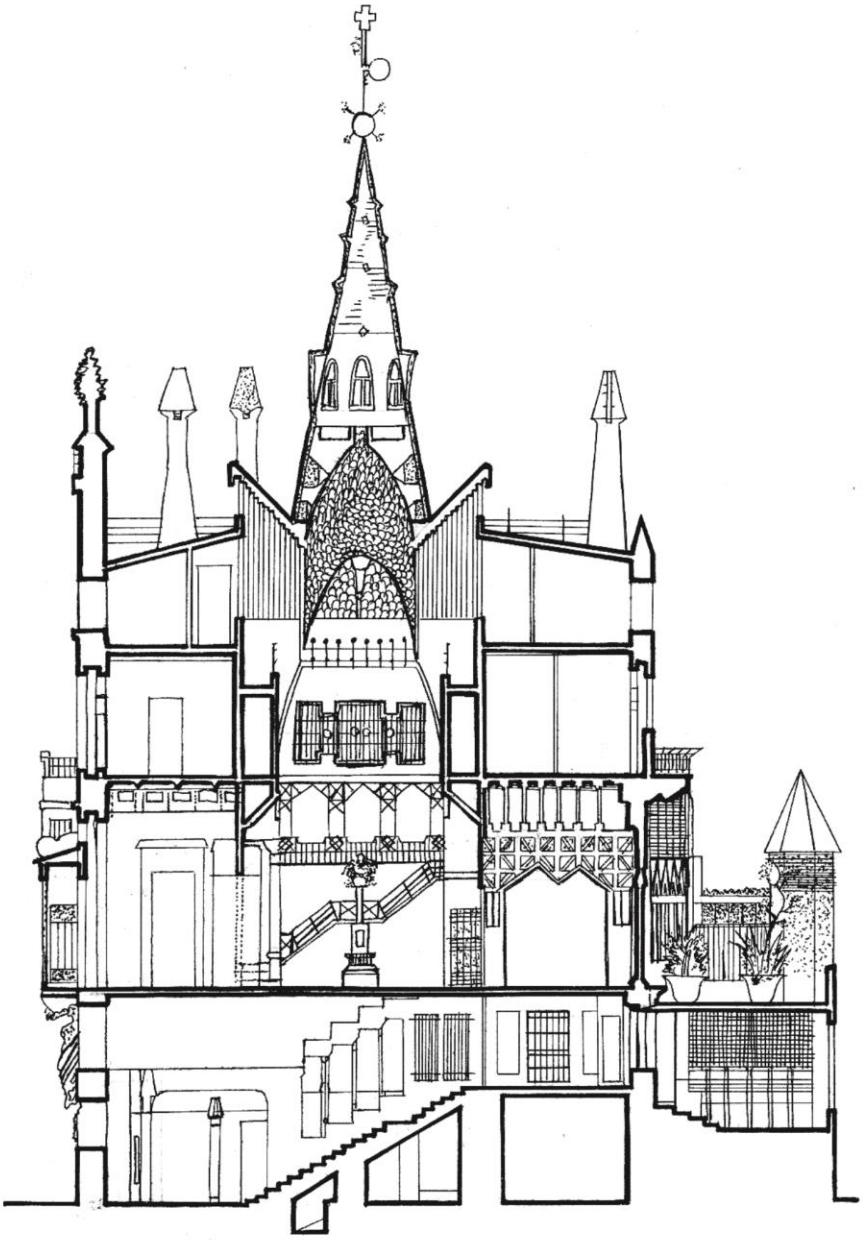


Жилой комплекс на улице Гоголя, Казань, 2004-2009, Дмитрий Величкин, Николай Голованов

Сначала крупная форма расставилась сильным ветром, а потом уже возникли вторичные признаки – мелкие формы. Они тоже подчинены воле, но уже другого порядка.

Д. Величкин

Рис.6

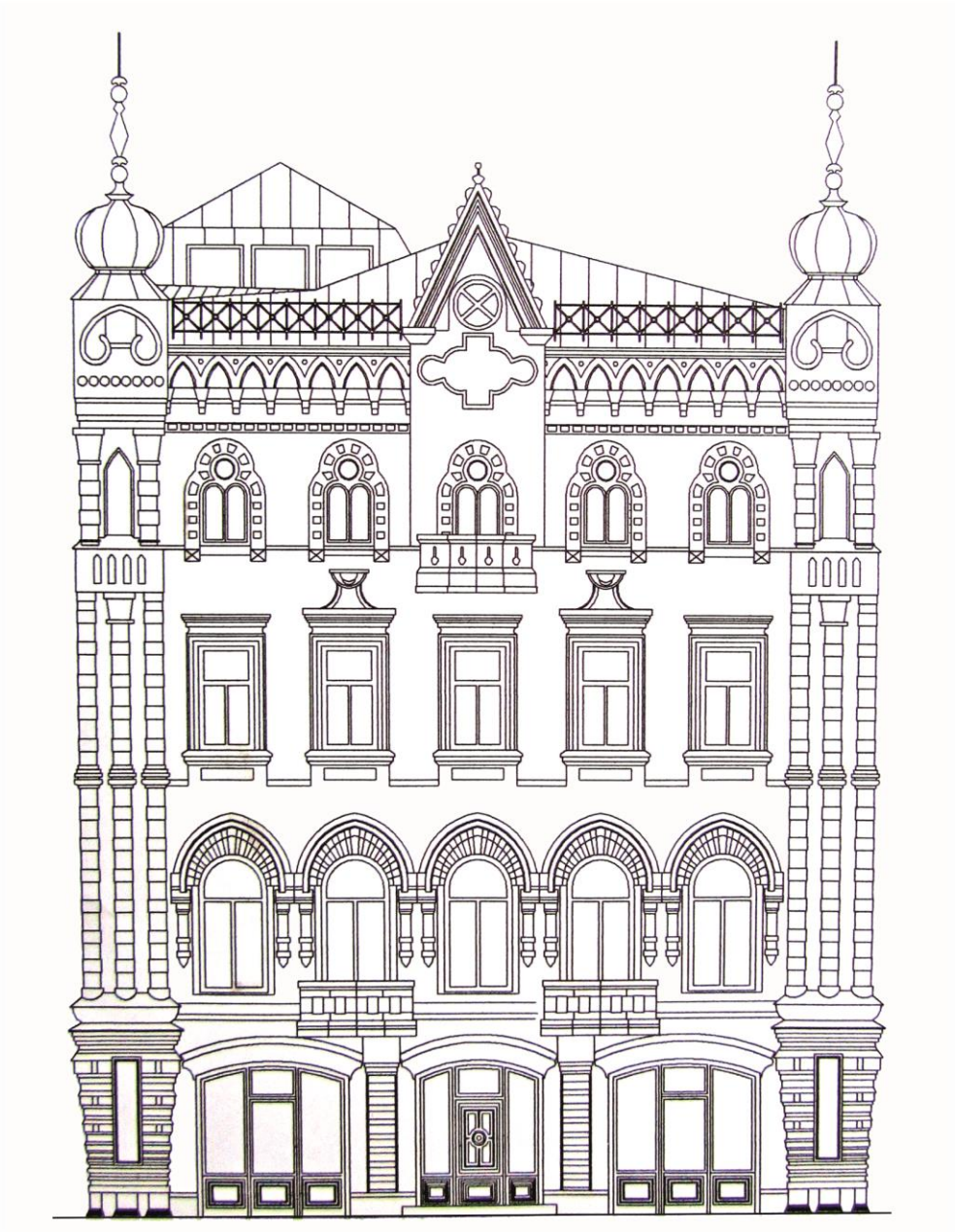


Дворец Гуэль, Барселона, 1885-1889, Антонио Гауди. Разрез

Для того чтобы построить хорошее здание, мало иметь талантливого архитектора, надо иметь еще и талантливого строителя. Но и этого тоже мало, нужен еще и талантливый заказчик.

Мартирос Сарьян

Рис.7

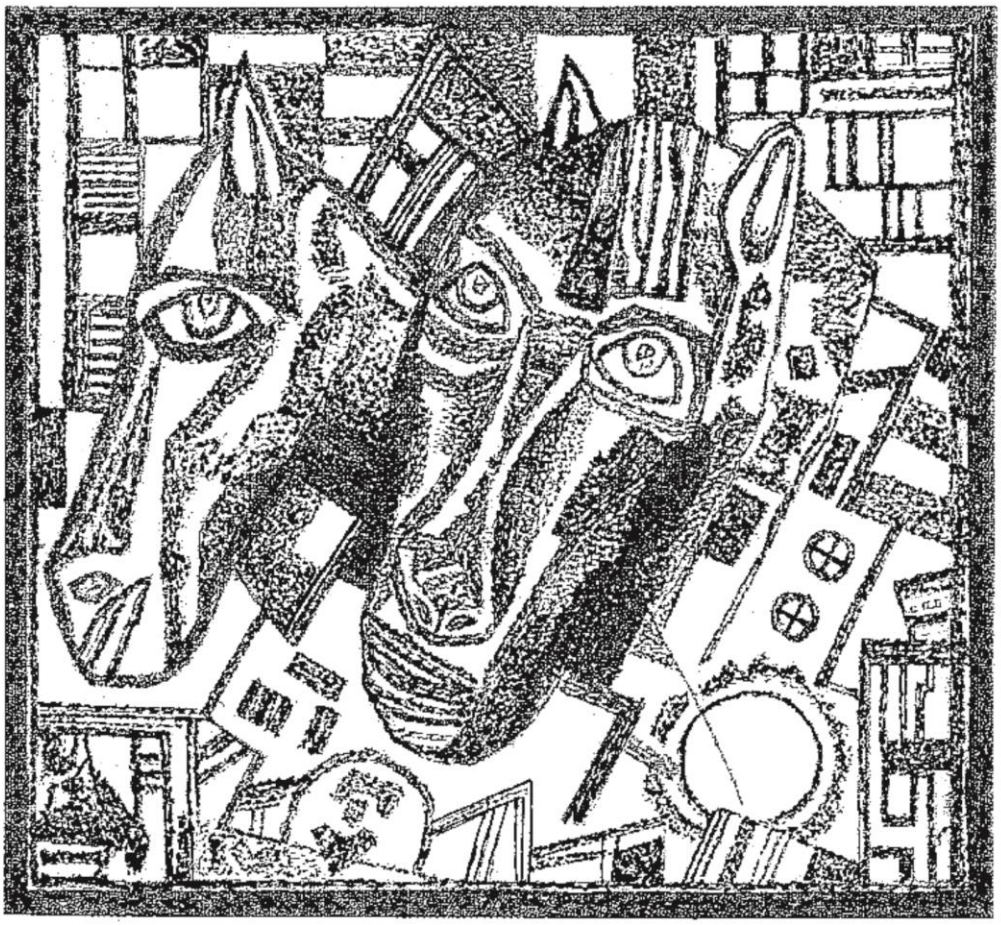


Дом Кекина, Казань, 1903-1905, Генрих Руш

Дом Кекина мне представляется в образе загадочного замка, возвышающегося над окружением, в котором слились ассоциации и прихотливое переплетение иносказаний, метафор.

Ф. Забирова (руководитель проекта реставрации дома Кекина)

Рис.8

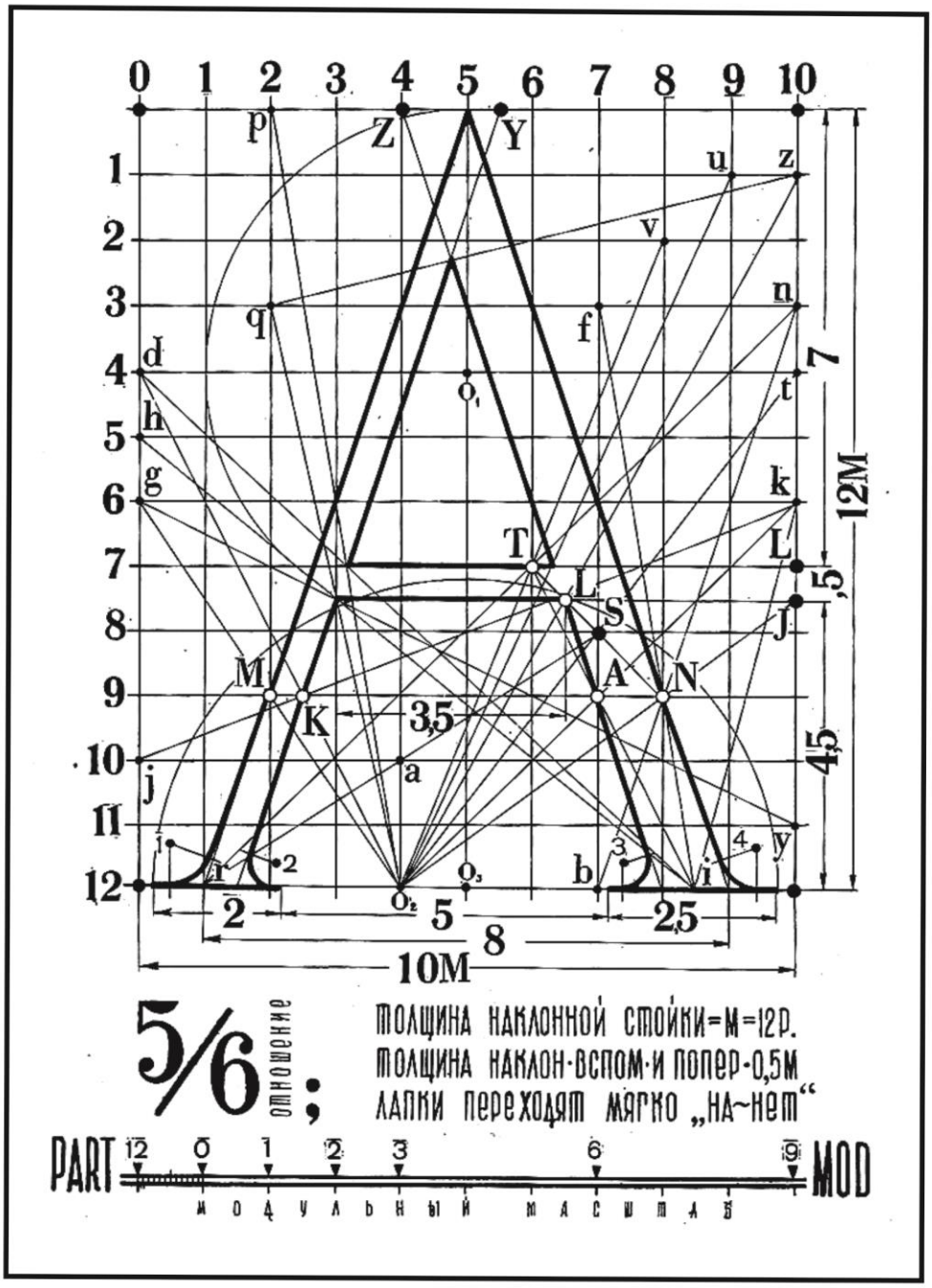


Две Лошади, 1924-1925, Павел Филонов

Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь поскольку это возможно, к максимальному владению и наивысшему изучению и постижению объекта, не удовлетворяясь пописыванием «фасада».

П.Филонов

Рис.9

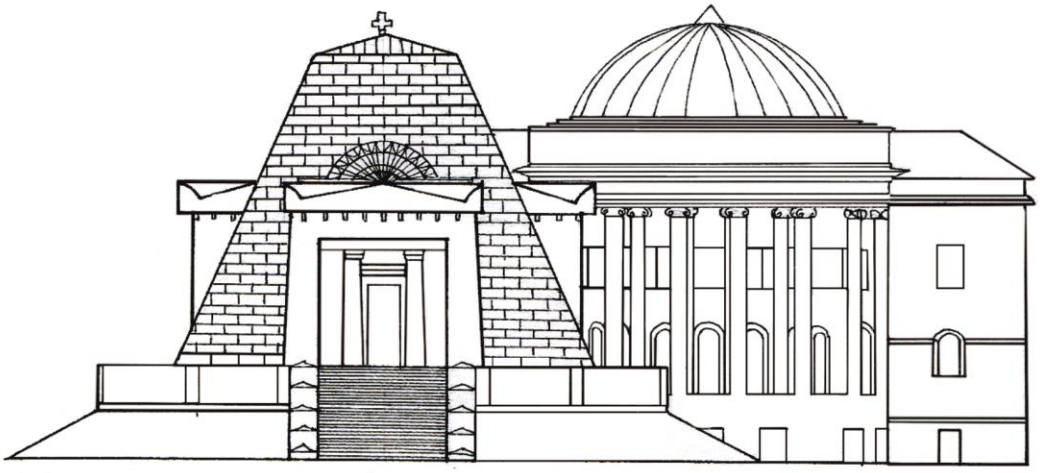


Этюд для алфавита, 1940,Яков Чернихов

Всегда , везде и всюду заменяйте слово графикой.

Я. Чернихов

Рис.10



А) «Памятник убиенным воинам»- церковь Спаса Нерукотворного,Казань,1823, Н.Алферов
Б)Анатомический театр, Казань,1834-1836, М.П.Коринфский

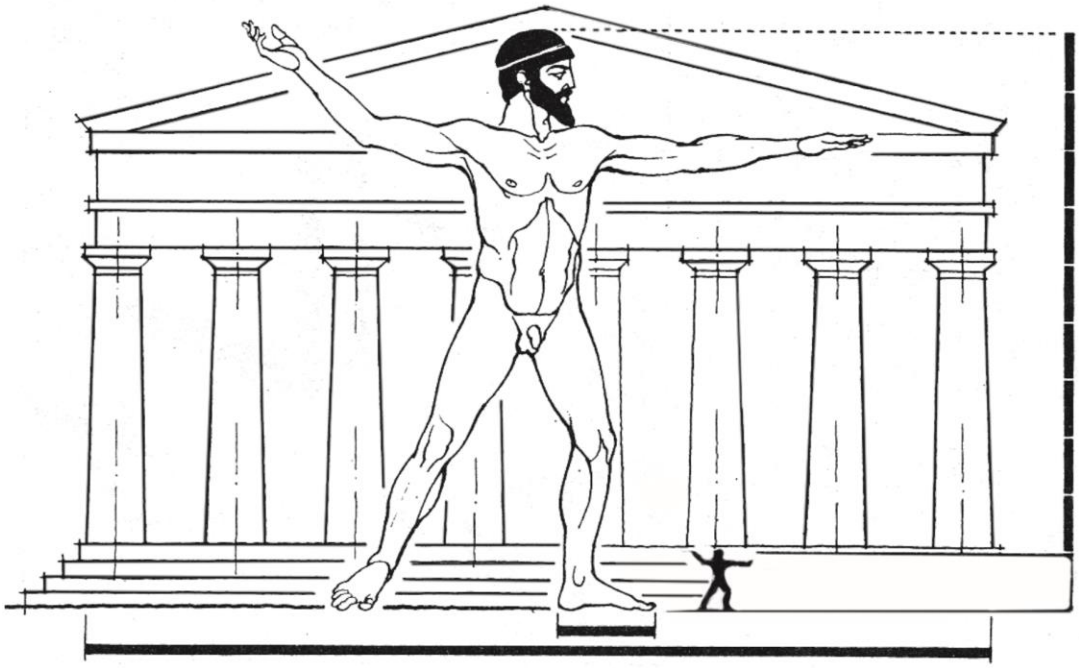
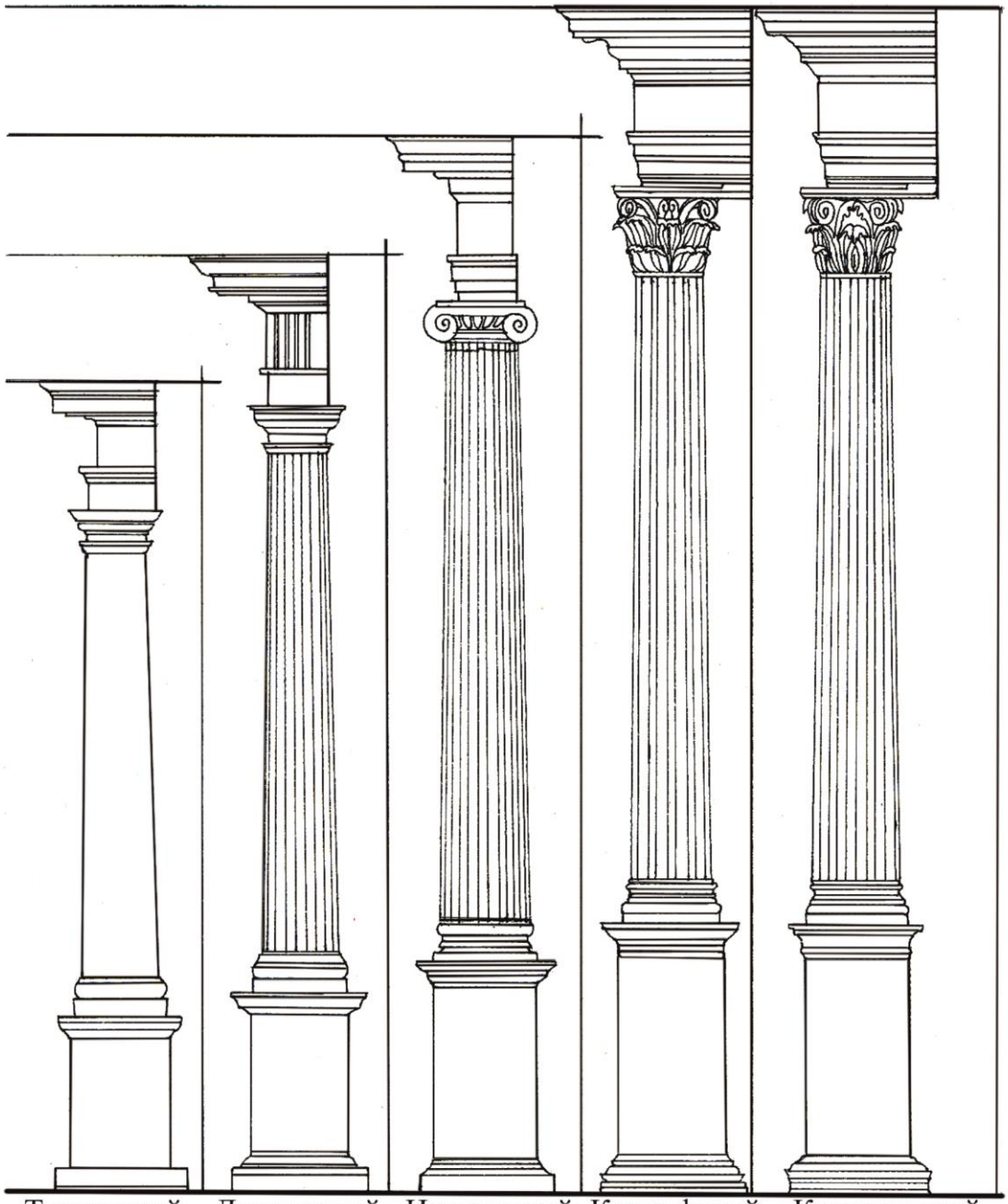


Схема масштабной размерности Парфинона. Основание равно 10 стопам гиганта, высота ордера - высоте его тела, высота тимптана - высота головы(по И.Ш.Шевелеву)

Рис.11



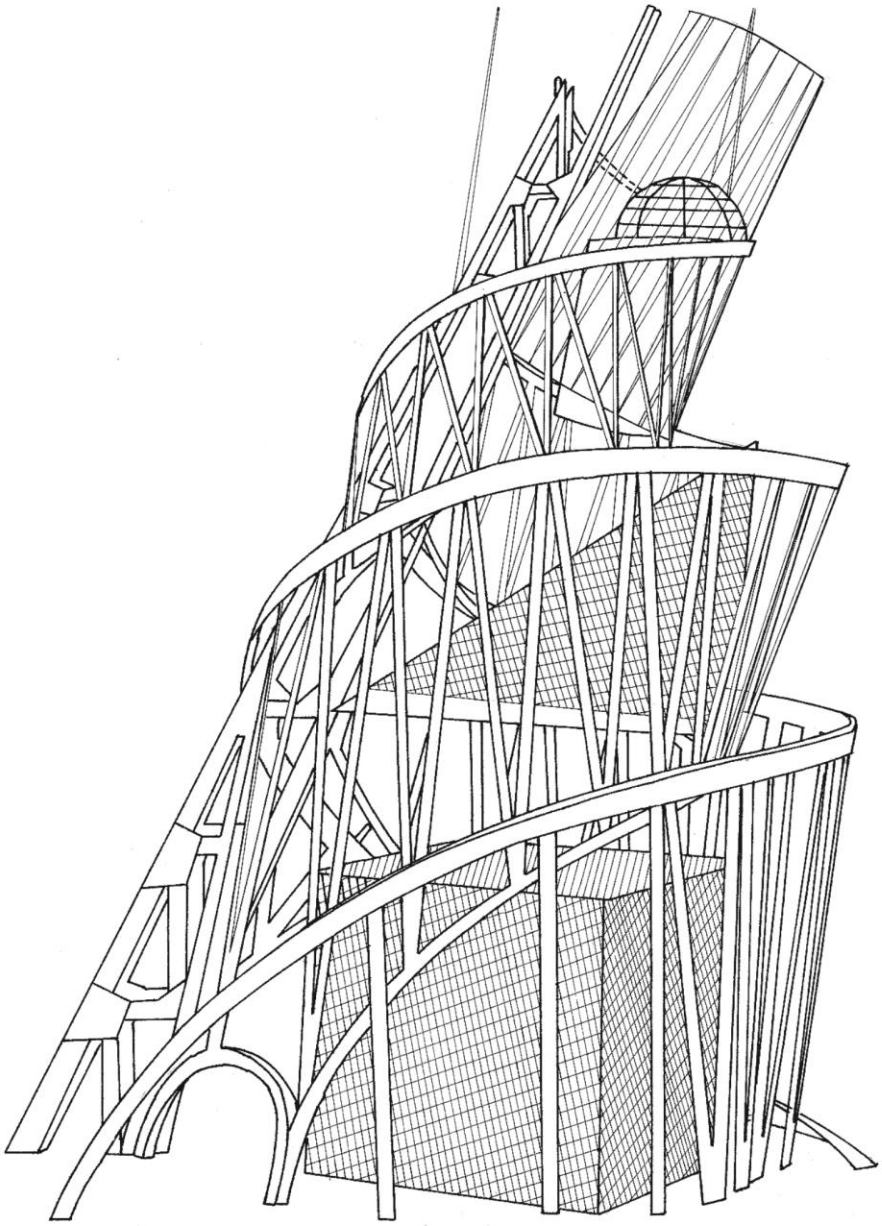
Тосканский Дорический Ионический Коринфский Композитный

Классические ордера

Прекрасные девицы, которых вы могли встречать в ниме, усладили бы ваш взгляд не меньше, чем дивные колонны квадратного дома, тем более что последнее есть не что иное, как древние копии первых.

Никола Пуссен. Письмо Шентелу. 20 марта 1642 года.

Рис.12

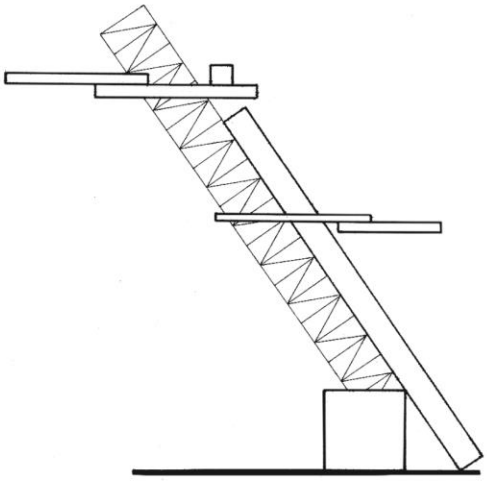


Макет башни III Интернационала, 1920, Владимир Татлин

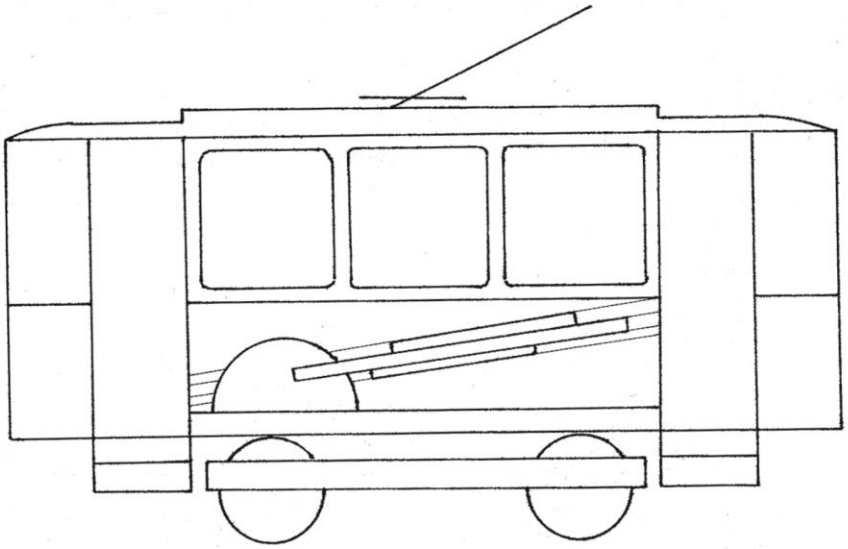
Железо крепкое как воля пролетариата, стекло ясное, как его предназначение.

Эль Лисицкий

Рис.13



А) Проект трибуны для красной площади, 1920, Илья Чашин. Эскиз

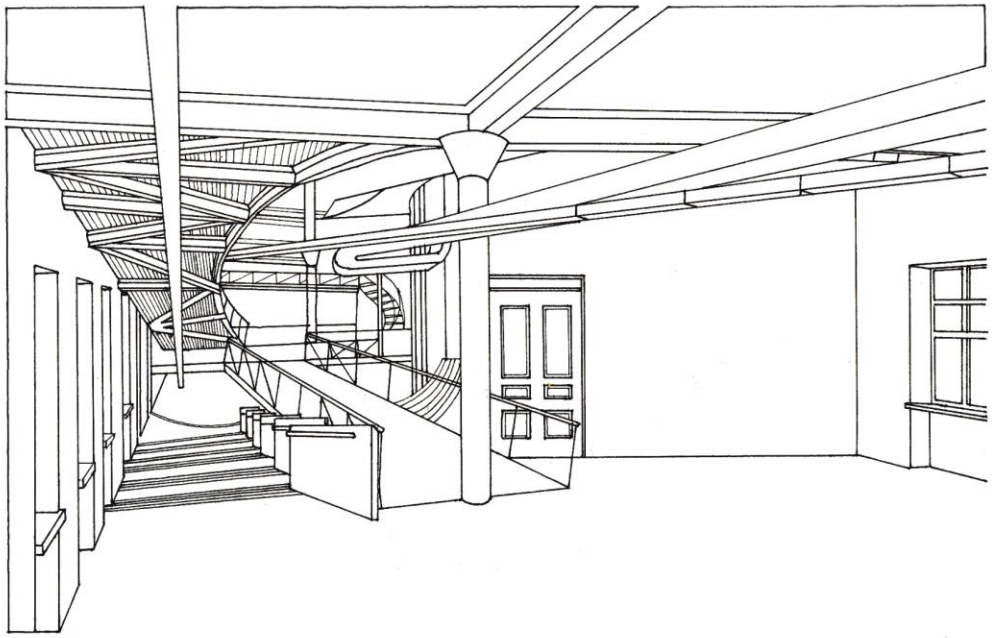


Б) Роспись Витебского трамвая, 1921, Николай Суктин

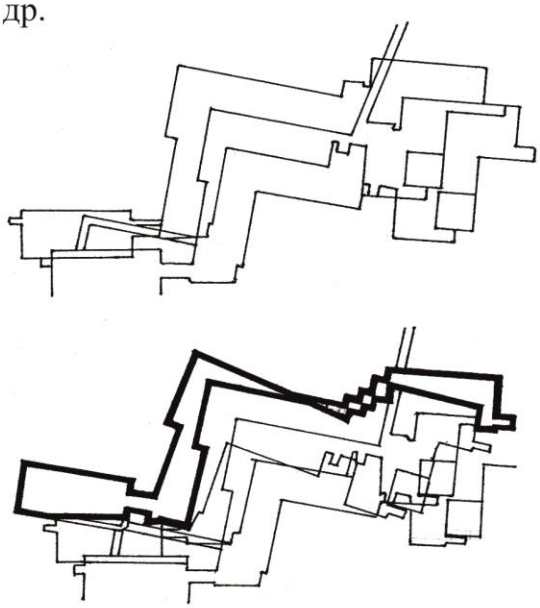
- Что такое ученик?
-Ученик-это человек, который, оставляя в стороне свою мнимую значимость, необходимость оставить свой след в вечности, проявляет не малое мужество в бескорыстном стремлении к истине.

«Словарь дизайнера для работы в XXI веке» группа ТАФ

Рис.14



А) Проект интерьера музея В.Маяковского в Москве, 1987, А.Боков и др.

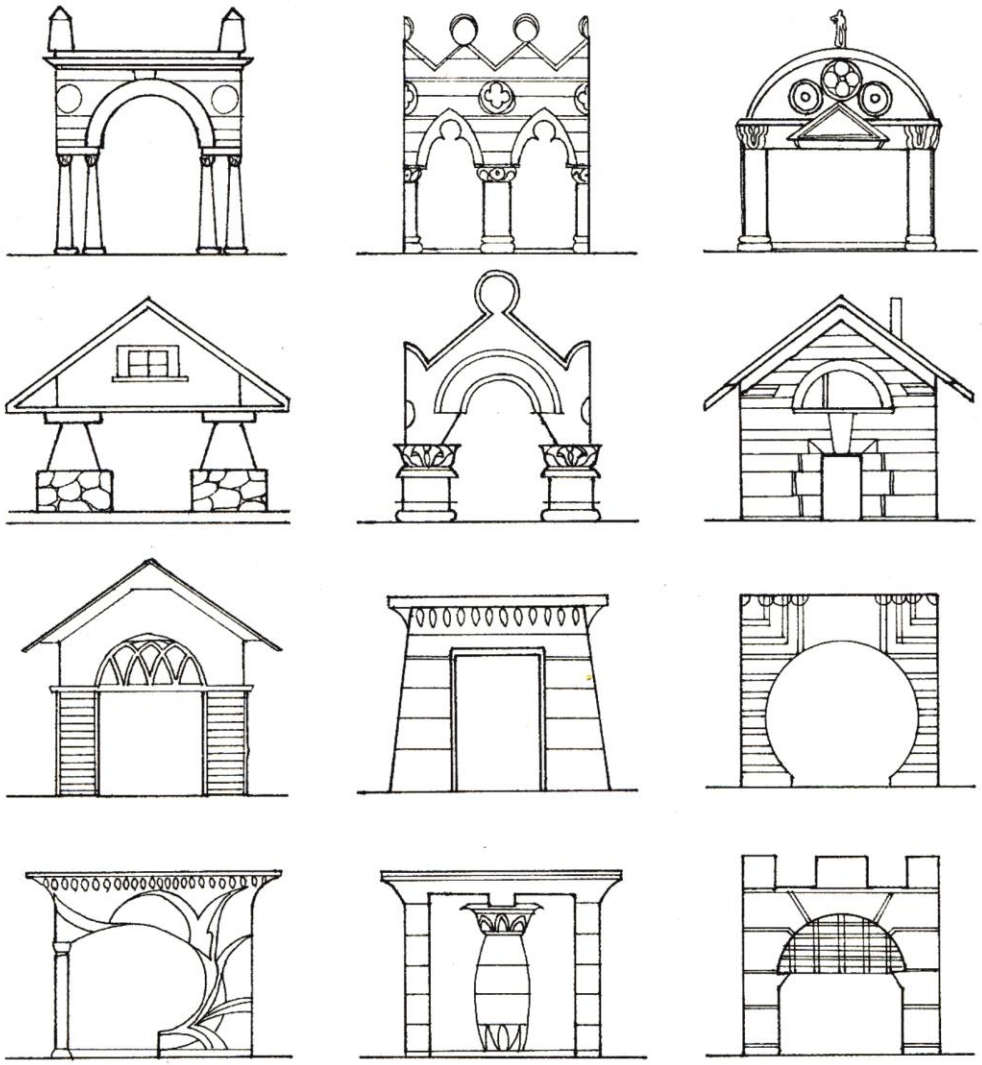


Б) Аронофф-центр. Художественная школа при городском университете Цинциннати, США, 1989-1996, Питер Эйзенман. Компьютерные вариации исходных форм

В деконструктивизме, кажется, слишком много разрушений правил: в конце концов, ты имеешь не разрушенные правила, но живописный беспорядок.

Р. Винтури

Рис.15



Эклектические фасады, 1977, Роберт Вентури

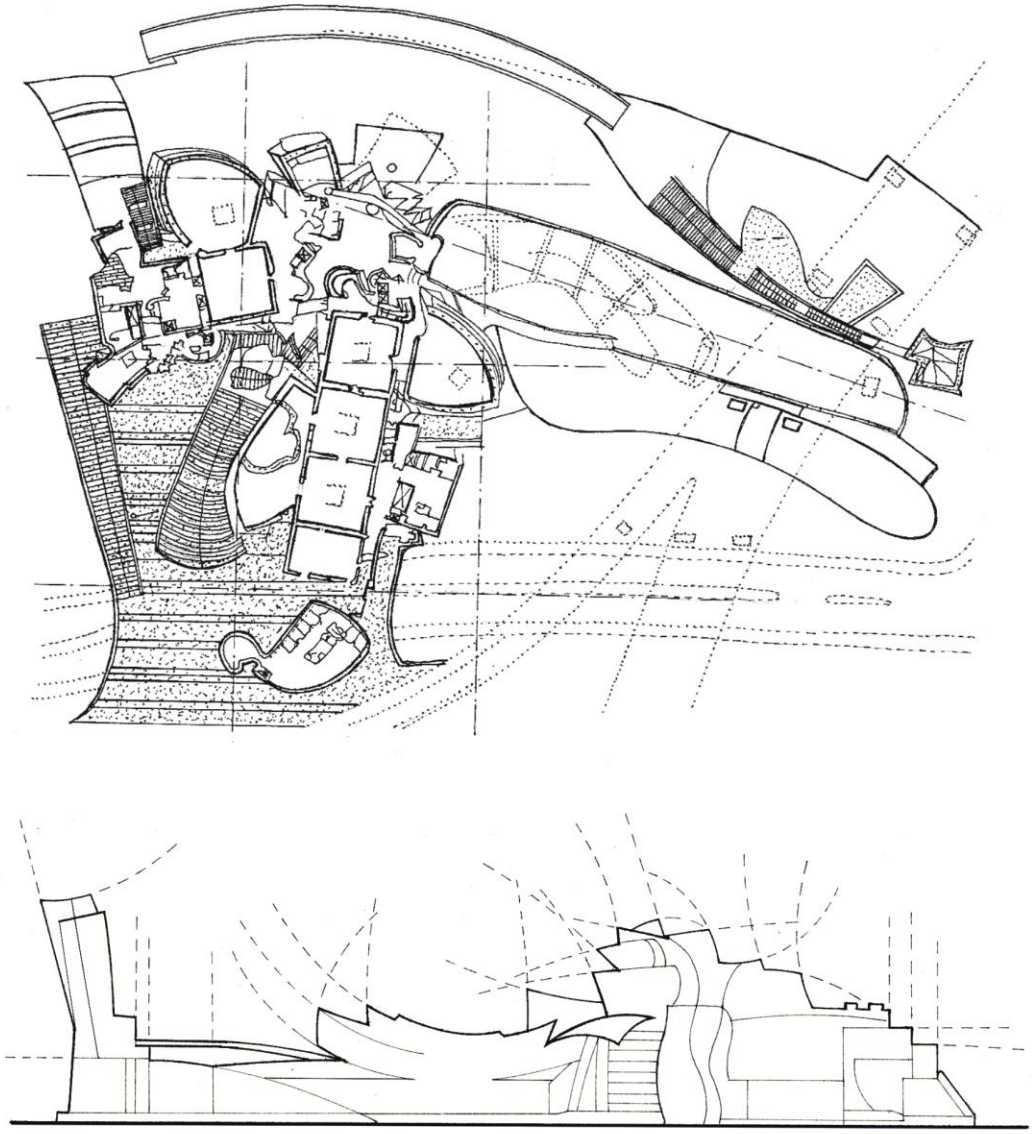
Архитектура – это работа с деревом, кирпичом, камнем, сталью и стеклом. Это также художественная форма, основанная на словах, идеях и концептуальных структурах. Не многие архитекторы XX века были способны соединить оба аспекта профессии, и никто не делал этого успешнее, чем Роберт Вентури.

Из заявления жюри по присуждению Прицкеровской архитектурно премии за 1994 год.

Рис.16

Лыжная хижина, Аспен, шт. Колорадо, США, 1975, Роберт Вентури.

Рис.17

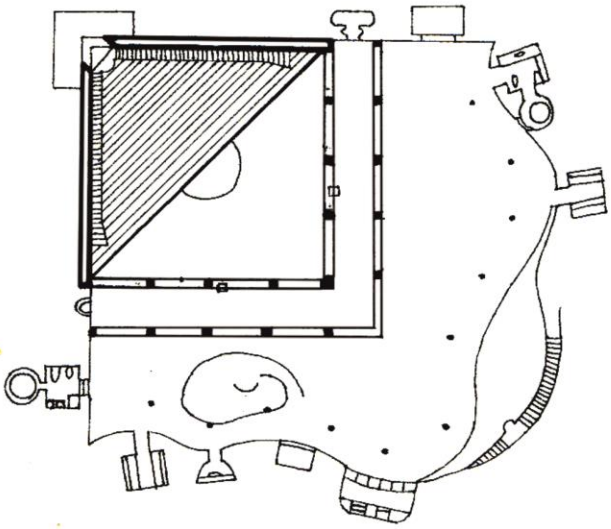


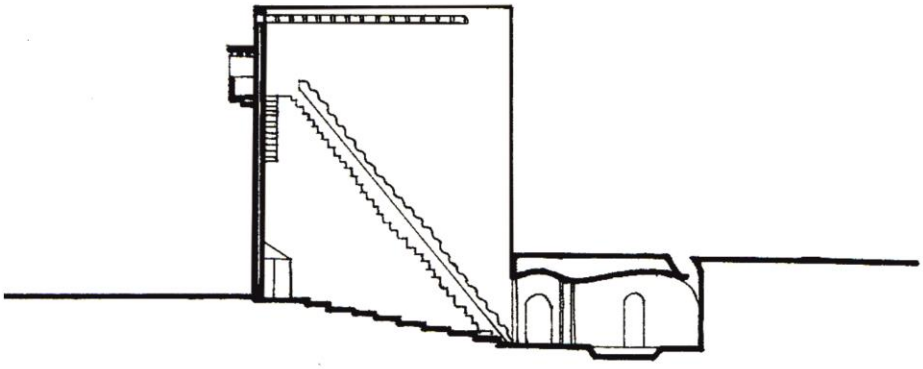
Музей фонда С. Гуггенхейма, Бильбао, Испания, 1996, Фрэнк Гери. Композиционная схема фасада, план.

Мое отношение к архитектуре необычно. Я выбираю произведение какого-нибудь художника, которое служит мне источником вдохновения, и ищу новое отношение к творчеству.

Фр. Гери

Рис.18



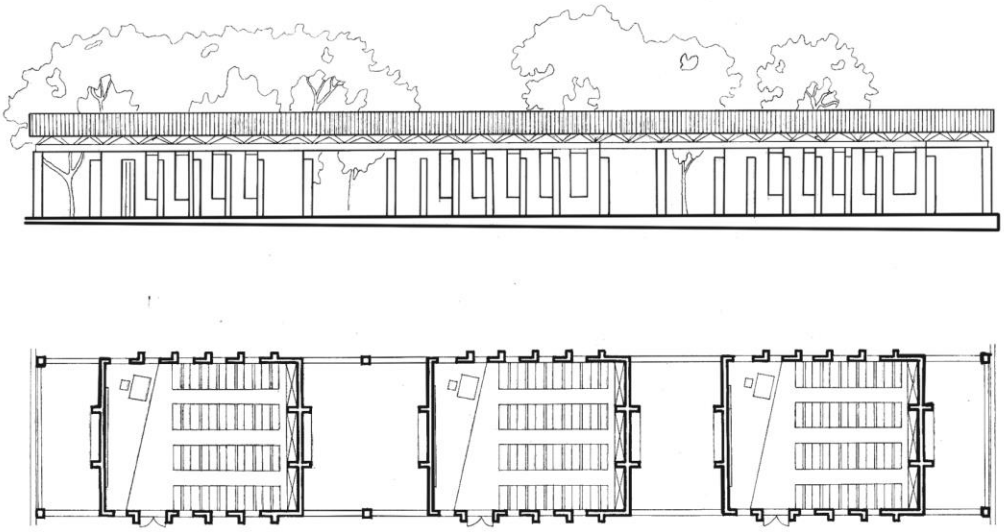


Дом Casa de Retiro Espirituat,Сивилья, Испания, 1976-2000, Эмилио Амбас. Разрез, план.

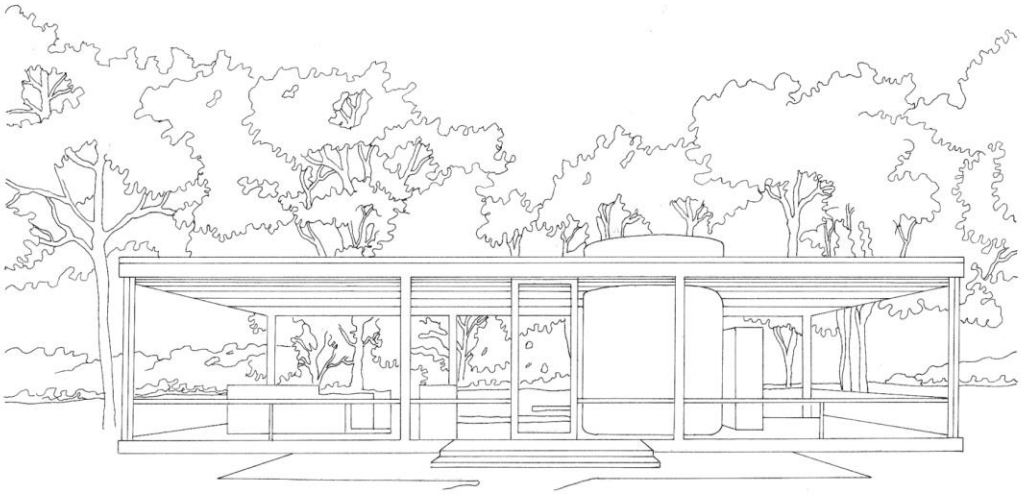
Моя архитектура – это своеобразная театральная декорация, которая служит фоном для драмы человеческой жизни…. С ее помощью я надеюсь перенести посетителя в новое состояние реальности, которое бы праздновало человеческое величие, полет мысли и яркость ощущений. Несмотря на современность проектов, все они непременно насыщены ассоциациями с древностью. В результате получается архитектура, которая, как может показаться существует вечно. Иногда я представляю свою архитектуру так, словно она создана последним человеком нашей культуры для первого человека той культуры, которая еще не сложилась.

Эмилио Амбас

Рис.19



А) Проект школы в Ганго, Буркина-Фасо, Диебе до Франсис Керре. План

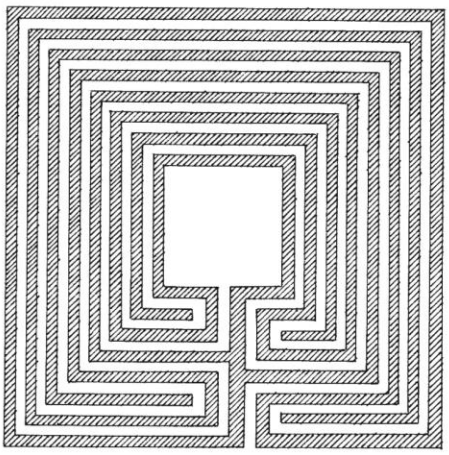


Б) «Стеклянный дом», Новый Ханаан, Коннектикут, США, 1949,Филип Джонсон

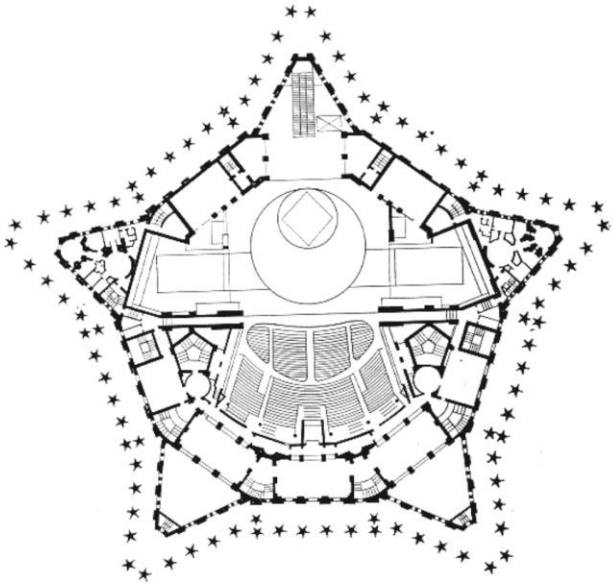
Зимой, когда за окном шел снег, дом становился похожим на небесный лифт, взмывающим к облакам.

Ф. Джонсон

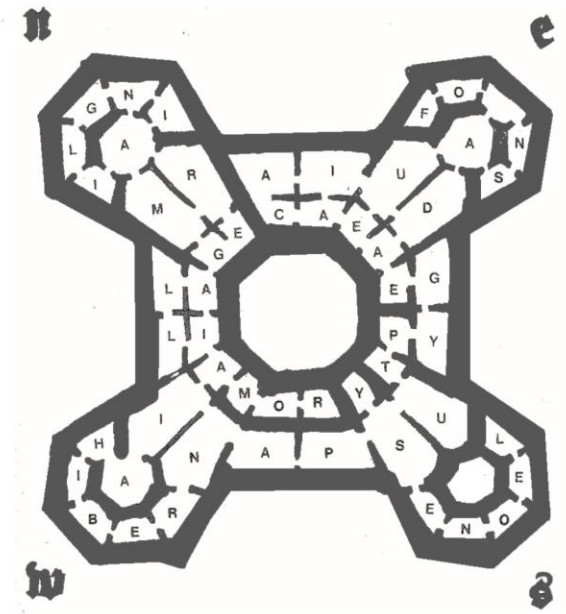
Рис.20



А)Квадратная разновидность классической модели лабиринта.



Б) Центральный театр Советской армии, 1934-1940, К. Алабян, В. Симбиррцев. План



Б) Лабиринт-библиотека У.Эко

Всякая инициация есть испытание одиночеством. И нет большого одиночества, чем одиночество вымечтанного лабиринта.

Жорж Санд

Рис.21