

ДИЗАЙН-АРХИТЕКТУРА И XXI ВЕК

УДК: 72.01
ББК: 85.110

Власов Виктор Георгиевич



доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы, связанные с изучением тенденций сближения и интеграции методов традиционного архитектурного и новейшего дизайнерского проектирования, которые наметились в искусстве постмодернизма второй половины XX века и, вероятнее всего, получают дальнейшее развитие в XXI столетии. Изучение этой проблемы имеет важное теоретическое и методологическое значение как часть междисциплинарных исследований художественной культуры.

Ключевые слова

архитектурный дизайн, архитектурные стили, типология стилей, междисциплинарный подход, архитектурное формообразование

Архитектура многолика. В разные периоды исторического развития она предстаёт различными аспектами своей онтологии, феноменологии и семантики: как искусная строительно-конструктивная деятельность, как способ художественно-образного мышления и как метод дизайнерского проектирования. В этом отношении архитектурное творчество оказывается средоточием современной морфологии искусства. Интегрируя творческие методы разных видов искусства, именно архитектурное проектирование становится центром взаимодействий родов, видов и жанров творчества.

В последние годы всё чаще используют определения: «архитектурный дизайн», «ландшафтный дизайн», «дизайн архитектурной среды», «архитектурно-дизайнерский метод», «дизайн в архитектуре»... Поэтому особенно важным представляется исследовать генезис и динамику развития взаимодействия традиционного архитектурного и новейшего дизайнерского проектирования. В многовековой эволюции искусства архитектуры можно выделить шесть основных этапов. Первый – достилевой этап конструктивного (тектонического) формообразования, когда искусство архитектуры еще не выделилось из обычной утилитарно-ремесленной деятельности и не стало персональным искусством. Второй – этап формирования и развития композиционных принципов и жанровой определенности ордерной архитектуры в искусстве Античности, Средневековья и Ренессанса. Третий этап – XVI–XVII вв. – характеризуется интенсивным стилеобразованием в классических диалектальных категориях «классицизм – барокко». Четвертый – XVIII–XIX вв. – межстилевым взаимодействием и появлением смешанных историко-региональных стилей, или метаструктур. Пятый этап – вторая половина XIX в. – время стилизаций, неостилей и эклектики. Шестой – революция авангарда, архитектура модернизма и постмодернизма, период формирования системного дизайна и футурологического мышления. На рубеже XIX–XX вв., в период развития авангардных и модернистских тенденций, закончилась эпоха классического искусства как истории возникновения, развития, взаимодействия и чередования художественных стилей. Ее сменила эпоха универсального проектирования, интегрирующего традиционные и новаторские методы и подходы.

Проблемы межвидовых взаимодействий обострились в искусстве и искусствоведении еще в первой половине XIX в. В 1805 г. появилась статья французского писателя Т.-Б. Эмерик-Давида «О влиянии живописи на художественную промышленность». В 1826 г. Американская Академия изящных искусств в Нью-Йорке была преобразована в Национальную академию дизайна. С 1849 г. в Лондоне выходил альманах «Journal of Design». В 1850-х гг. начинается активная публицистическая и научная деятельность архитектора Г. Земпера по созданию эстетической теории, объединяющей закономерности формообразования в архитектуре и дизайне. В 1863 г. во Франции создан «Союз прикладных искусств и промышленности». В 1864–1866 гг. в Париже издана «История искусств и производств в эпоху Средневековья и Возрождения» (другой перевод: «История промышленных искусств») Ш.-Ж. Лабарта в 5 томах. В 1895 г. А. Ван де Велде, один из создателей франко-бельгийского стиля ар нуво, писал о том, что промышленности в недалеком будущем, возможно, удастся соединить стремящиеся ныне к разобщению искусство и технику и вскоре, вероятно, «заговорят не только об архитектуре и живописи, но и об искусстве промышленности и конструирования». Английский ботаник, а затем и художник, К. Дрессер после Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне стал убежденным функционалистом, а в 1871 г. опубликовал программную статью «Принципы дизайна».

Выяснилось, что классическая «триада Витрувия» (Полезность. Прочность. Красота) в равной степени применима ко всем бифункциональным видам искусства, а архитектура и дизайн развиваются по одним и тем же законам. Границы между различными понятиями и терминами оказываются исторически взаимопроницаемыми. Так, например, слово «дизайн» (англ. design – «проектирование») происходит от итал. designare – «определять назначение»; лат. de signo – «от знака». Связанное с этим итальянское слово disegno («рисунок»), а также disegnarе в значении «сочинять, задумывать, чертить, проектировать» использовал еще Дж. Вазари и другие художники итальянского Возрождения. В русских текстах XVIII в. рисунки, эскизы, созданные в качестве образцов для последующего воспроизведения, называли «дезейнами».

В 1855 г. для проведения Всемирной выставки в Париже возвели Дворец Индустрии и Галерею машин протяженностью 1200 м. Огромный полуциркулярный застекленный свод галереи имел пролет 48 м без промежуточных опор. Для парижской Всемирной выставки 1867 г. также построили Галерею машин, ее металлический каркас имел меньший пролет в 35 м. В этой работе участвовал молодой талантливый инженер Гюстав Эйфель (1832–1923 гг.).

Доминирование в передовой архитектуре того времени инженерной мысли имеет свое объяснение. Архитектору-художнику общество в лице влиятельных заказчиков навязывало свои отсталые вкусы; творчество инженеров было выведено из этой сферы, поскольку определялось главным образом бурным развитием науки, техники, промышленности.

Самым знаменитым произведением Эйфеля и его инженеров является Эйфелева башня (La Tour Eiffel), построенная для Всемирной выставки в Париже 1889 г. Это сооружение, выразительность которого, оставаясь в границах технической эстетики, является уникальной в истории нефункционального формообразования. Башня высотой 320 м возведена из железа в рекордно короткие сроки (за 26 месяцев). В начале она не имела никакой иной функции, кроме демонстрации первенства Франции в области строительной техники. В сущности Эйфель применил опробованные им ранее конструкции мостовых опор и сделал из них башню. Башня впечатляет выразительной пластикой открытой конструкции, стремительностью силуэта, но эта красота далека от образной выразительности форм классической архитектуры. Историки и теоретики архитектуры и дизайна обычно сравнивают два программных сооружения XIX в.: «Хрустальный дворец» Всемирной выставки в Лондоне 1851 г. и Эйфелеву башню такой же выставки в Париже 1889 г.

Первое, несмотря на новаторский характер конструкции, является памятником архитектуры, в котором «работает» классическая триада Витрувия «польза, прочность, красота». Второе, также новаторское в конструктивном отношении, является произведением не архитектуры, а дизайна, согласно триаде «функция, форма, качество». «Польза», или

функция, Эйфелевой башни имеет символический смысл, конструкция тождественна форме, а «красота» приравнивается к эстетике конструкции. Таковы же, для сравнения, стулья и кресла из гнутой древесины фирмы «Братья Тонет» (1850–1870-е гг.). Они представляют собой продукт дизайнерского мышления, поскольку триада «польза, прочность, красота» работает в данном случае по-новому, как «функция – форма – качество» на внестилевом принципе экономии затрат – минимализме. Функция Эйфелевой башни не утилитарна, но в данном случае это не имеет существенного значения. У ажурной конструкции башни отсутствует необходимое в искусстве архитектуры подразделение, обособление и композиционное взаимодействие внешнего и внутреннего пространств и, как следствие этого, функция «ограждения пространства». З. Гидион приводит в своей книге «Пространство, время, архитектура» картину Р. Делоне «Эйфелева башня» в качестве иллюстрации своеобразной инверсии, взаимопроникновения пространств, что только подтверждает наш тезис [1, с. 180-183].

В строительной практике середины XX в. еще более усилилось значение деятельности проектировщиков-инженеров. Промышленное производство оказалось столь могущественным, что стало навязывать стандартизацию материалов и промышленных деталей, основанную на техницистской идеологии. В такой ситуации художник обязан противопоставить материальным условиям идеальный замысел, собственные представления о форме, пространстве и времени. Однако зодчие XX в. не сразу освоились в новой ситуации. Необходимо было в большей степени оказывать влияние на технологию производства конструкций и их деталей, чем на методику проектирования и эстетику строительства. С этой задачей успешнее справлялись прогрессивно мыслящие инженеры.

Для многих проектировщиков того времени характерно обращение к природным формам. При этом мастерское владение инженерным искусством и использование промышленных технологий приводило мастеров не к созданию «зданий-машин», как это было в конце XIX в., а к органическому пониманию архитектуры. Отсюда увлечение бионикой. Возникали своеобразные научные течения и школы: архитектоника растений, биостатика, биомеханика. Инженеры стали применять метод функциональных аналогий – сопоставления принципов формообразования в архитектуре, технике и живой природе [2, с. 20]. Конструкторы использовали способ объемного моделирования. В дальнейшем исследователей более привлекали в природных органических и неорганических объектах взаимосвязь внутренней структуры и внешней формы. Стало ясно, что изучение этих закономерностей важнее, чем простое воспроизведение природных форм.

В середине XX в. в архитектуре и градостроительстве зародилось течение метаболизма (фр. *métabolisme*, от греч. *metabole* – «превращение, изменение»), противостоящее функционализму. В основе теории метаболизма – принцип развития и «роста» архитектурной композиции подобно живому организму. Этим метаболизм отличен от «органической архитектуры», в которой подражание живой природе не развернуто во времени, а ограничивается принципами формообразования природных объектов. Концепция метаболической архитектуры восходит к истокам японской строительной традиции и предполагает возможность последовательной перестройки сооружения, замены составляющих частей в соответствии с меняющимися требованиями. В Японии издавна культивировали философское осмысление жизни природы. Поэтому природные закономерности стали одной из основ метаболизма в творчестве японских, а затем и европейских архитекторов. Современные технологии позволяют реализовывать самые смелые проекты. Особенности архитектурного языка метаболистов стали незавершенность, недосказанность, относительная деструктивность и открытость структуры зданий для диалога с постоянно изменяющейся средой: материальными и экологическими потребностями людей. Отсюда модульная структура домов-ячеек с изменяемой и как бы «растущей» композицией (рис. 1).

Метаболисты ввели в архитектурную практику прием акцентирования незастроенных и неосвоенных пространств при помощи символических пространственных структур. При



Рис. 1. «Капсульная башня» (жилой дом) в Токио. 1970-1972. Архитектор К. Курокава.
Источник: <http://www.mykolachumak.com>

этом создается некое промежуточное пространство (мезопространство), которое, согласно теории метаболизма, является собой недостающее звено между архитектурой (упорядоченной средой обитания) и окружающим хаосом изменчивой природы и городской среды. Этим метаболисты проложили путь новым экологическим концепциям постмодернистской архитектуры.

В 1950–1970-х гг. в западноевропейской архитектуре возникло течение брутализма. Термин «брутализм» происходит от франц. *béton brut* – «необработанный бетон» (игра слов: «брут» также – «сырье», «сырой», необработанный камень). Это выражение, с помощью которого Ле Корбюзье описывал технологию грубой обработки наружных поверхностей здания, примененную им во многих постройках послевоенного периода. Одним из формальных приёмов брутализма считается подчеркнутая фактурность бетонных поверхностей, не отделанных после распалубки ни штукатуркой, ни облицовкой, ни покраской.

Архитекторы-бруталисты стремились к выявлению во внешней форме зданий их внутренней конструкции, подчеркиванию тектоники простых и грубых масс, они отказались от традиционных декоративных приемов, скрывающих естественную фактуру камня, кирпича, бетона.

В 1970–1980-х гг. возникло течение необрутализма. Термин получил распространение после того, как британский архитектурный критик Р. Бэнем использовал его в названии своей книги «Новый брутализм – этика или эстетика?» (1966 г.). Брутальную смесь представляет собой хай-тек (англ. *hi-tech*, от *high technology* – «высокие технологии») – постмодернистское течение в архитектуре и дизайне, зародившееся в 1970-х гг. Приверженцы нового течения использовали в качестве выразительных средств функциональные элементы здания: лифты, лестницы, системы вентиляции, электрические кабели, вынесенные наружу. Хай-тек представляет собой современную модификацию техногенных конструкций. От предшествующих этапов хай-тек отличает крайняя нарочитость, демонстративность, при которых строительные конструкции, инженерные системы и иное техническое оборудование преодолевают функциональную необходимость и превращаются в собственный образ, гротеск и даже, в некоторой мере, изобразительную пародию на самих себя.

В 1969 г. в центре Парижа на месте бывшего рынка («Чрева Парижа») и павильонов, возведенных В. Бальтаром в 1853-1870 гг., выстроили торгово-развлекательный центр «Форум-де-Аль» (франц. *Forum des Halles* – «Площадь рынка»). Магазины, улицы, бассейн, два кинотеатра, кафе и рестораны углублены на четыре уровня (на 17,5 м) в землю, а на поверхность выведены эскалаторы и застекленные галереи.

Недалеко от Площади рынка, в районе Бобур, в 1969–1977 гг. по инициативе президента Франции построили Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду. На его торжественном открытии, когда сняли полотно, парижане застыли в изумлении: здание, как «голый король» – не то скелет, не то химический завод с торчащими наружу лестницами,



Рис. 2. Центр им. Ж. Помпиду. Бобур, Париж. 1969-1977. Архитекторы Р. Пьяно, Р. Роджерс. Деталь.
Источник: <http://dic.academic.ru/dic.nsf>

арматурой, балками и трубами, похожими на корабельные вентиляционные устройства. Коммуникации выведены наружу, благодаря чему удалось высвободить значительные площади (общая внутренняя площадь Центра – около 40 000 кв. м). Наружные трубопроводы окрашены в разные цвета: голубой соответствует системам кондиционирования, желтый – электрическим системам, красный – циркуляции воздуха, зеленый – водоснабжению (рис. 2).

Американский архитектор, историк и теоретик Ч. Дженкс отнес хай-тек к позднему модернизму [3,4]. Критики вслед за Дженксом назвали приверженцев этого направления новым поколением модернистов, или постмодернистами, которые не порывают с традициями европейской архитектуры, «не спорят с Витрувием»: их произведения функциональны, удобны, и в них есть своя красота. Хай-тек можно считать апогеем модернизма и завершением целой эпохи в истории мировой архитектуры. Здания «техно» быстро вошли в моду и стали престижными. Ч. Дженкс назвал их «банковскими соборами», поскольку в этом стиле стали строить представительства крупнейших банков и коммерческих фирм.

В 1990-х гг. появились термины «био-тек» и «эко-тек». Создатели этих течений в постмодернистской архитектуре пытались соединить техницизм и достижения «органической архитектуры», добиться согласия с природой, иногда довольно прямолинейно уподобляя постройки каким-то невиданным живым существам. Таковы многие фантастические произведения испанского архитектора и скульптора С. Калатравы. Их сюрреалистическая скульптурность демонстративно противопоставлена архитектурным традициям классической архитектуры.

Идеология постмодернизма породила принцип «обитабельности» – приемлемости любой архитектуры для жизни людей с различными этническими и религиозными традициями, вкусами, привычками. После отчаянной борьбы с эклектизмом предыдущего столетия победивший модернизм мог позволить себе апеллировать к любым источникам и искать там нужные идеи. Возникла общественная потребность в многообразии форм, удовлетворяющих самые разные потребности усложнившейся жизни. Американский архитектор Ф. Джонсон прямо заявил: «Мы не можем позволить себе роскошь не знать

истории». Возникли «новое барокко», «новая готика», «новая пышность», «новый экспрессионизм».

В архитектуре 1980-2000-х гг. отчетливо выявились две основных тенденции: консервативная и радикальная. Архитекторы, придерживающиеся первой, отметили свое творчество в этот период «игрой со стилевыми фрагментами». Поскольку эпоха классических архитектурных стилей, как и безудержной эклектики, закончилась, им не оставалось ничего другого, как повторять минимализм техногенных сооружений «интернационального стиля», созданного Л. Мис ван дер Роэ, либо перемешивать все в постмодернистском киче, «как в толпе у вокзала» [5, с. 56-57].

Сторонники второго направления ищут экстравагантные решения подобно творениям Ф. Гэри, небоскрегам Дубая и стран Юго-Восточной Азии. Существует и третий путь. Например, архитектор А.В. Боков считает, что «в культуре ничто не исчезает бесследно и не рождается из ничего». «Эпидемии стилей» Боков «противопоставляет программно и принципиально внестилевой характер радикальной архитектуры, которая сохранила главное – связь с общекультурной основой» [6, с. 185-186]. По мнению многих, именно противоречия и взаимодействия консервативного и радикального направлений позволяют новейшей архитектуре постоянно обновлять арсенал выразительных средств и находить новые источники и способы интерпретации классического наследия на таком «внестилевом» пути. Внестилевой характер (в традиционном смысле) отличает и поступательное развитие дизайна. В этом намечаются точки соприкосновения архитектуры и дизайна XXI века.

В середине XX в. стала очевидной общность дизайнерского и архитектурного проектирования. Но и в этой общности обнаружили разногласия. С 1953 г. начала действовать Высшая школа формообразования в Ульме (Баден-Вюртемберг, Южная Германия). Это была частная школа, ее ректор в 1953-1957 гг. – М. Билл, швейцарский скульптор и живописец-абстрактивист, архитектор-дизайнер, придерживался программы, провозглашенной германским Баухаузом (1919-1933 гг.). К преподаванию на первом этапе деятельности школы привлекли «старую гвардию» из Баухауза – Й. Альберса, Й. Иттена, В. Петерханса. В 1955 г. гостями школы были А. Ван де Велде и В. Гропиус. Однако позднее Т. Мальдонадо, руководивший Ульмской школой в 1958-1967 гг., изменил направление ее деятельности. Мальдонадо настаивал на том, что предмет потребления никогда не станет искусством в традиционном смысле, а промышленный дизайн не является художественным творчеством, он создается в технических бюро с привлечением точных научных данных по принципу «структурной комплексности».

В 1958 г. состоялась большая отчетная выставка работ преподавателей и студентов Ульмской школы, которая убедительно продемонстрировала новое направление – антикоммерческий, системный и научный дизайн. В 1960 г. на Всемирной конференции дизайнеров в Токио её организаторы, архитекторы К. Танге и К. Курокава, познакомили участников с архитектурным движением метаболизма, в котором здание уподоблялось «растущему организму», а архитектор чувствовал себя свободным художником. Мальдонадо, напротив, подчеркивал: «развитие науки, техники и искусства от эпохи Возрождения до наших дней показало, что открытие нового не всегда связано с культом самовыражения... Существуют иные пути к совершенствованию». В 1961 г. на втором конгрессе ИКСИД (Международного совета организаций по дизайну) в Венеции Мальдонадо дал собственное определение, ставшее впоследствии классическим: «Дизайн – это деятельность, главная цель которой – выявление качества промышленно выпускаемых изделий с точки зрения их формообразования» [7, с. 20-23]. Иными словами, деятельность дизайнера принципиально отлична от оформителя, он не приспособливает форму к чему-либо, а логически устанавливает функциональные и конструктивные связи, которые и составляют суть процесса формообразования. Два года позднее в Варшаве Т. Мальдонадо прочел лекцию, текст которой в переводе на русский язык был опубликован в СССР [7, с. 18-20]. В лекции Мальдонадо развивал тезис о том, что деятельность

современного дизайнера исходит из традиции, которая столь же древняя, как и сам человек. Что бы ни изобретал человек – каменный топор, автомобиль или самолет, – он всегда стремился интерполировать этот объект в систему социо-культурных отношений. Вместе с тем, Мальдонадо отказывался признавать, что «судьбы художественных произведений совпадают с судьбами промышленных изделий, и эволюция предметов потребления адекватна эволюции художественных ценностей».

Концепция Мальдонадо вызвала противодействие прежде всего со стороны архитекторов. Против утилитаризма и «детской болезни научности» Ульмской школы выступил её бывший ректор М. Билл. Из США на возникшую полемику откликнулся В. Гропиус, его письма были опубликованы в журнале «Ульм» (№ 10, 11 за 1964 г.). Гропиус писал, что в свое время в Баухаузе они собрались совсем не для того, чтобы «делать рациональные чайники, лампы и мебель», но для того, чтобы создать атмосферу творческой свободы, с которой художник мог бы смело внедрять свои идеи в предметный мир.

Многие теоретики, критики, педагоги и практики в середине XX в. пытались сформулировать общую методологию архитектурно-дизайнерского проектирования. Эпоха постмодернизма с присущими ей открытиями, изъятиями и противоречиями убедительно показала, что развитие культуры и, в частности, художественно-проектной деятельности зависит от сохранения богатства смыслов, полисемантизма и полистилизма творческой деятельности. Противоположная ситуация действительно ведет, используя термин Р. Барта, к «смерти автора».

Т. Мальдонадо в поздних теоретических работах и в выступлении на московском конгрессе ИКСИД в 1975 г. выдвинул концепцию «критической экологии». Он подчеркивал, что важны не вещи, объекты или здания, а среда, создаваемая не только проектировщиком, но совместными усилиями людей многих профессий и взглядов. В одной из полемических статей он писал: «Сколько бы архитектура ни отгораживалась от кризиса, происходящего в современном обществе, она все равно испытывает на себе его влияние. Только в ней кризис проявляется по-своему. Поэтому нужно выработать инструменты и гипотезы для решения общих проблем, чтобы привести в движение специфическую сферу проектирования и планирования окружающей среды. Собственно архитектурная проблематика занимает здесь подчиненное, вторичное место». В другом месте Мальдонадо отмечал: «Говорить о семиотике архитектурной среды – значит в действительности иметь в виду семиотику, которая охватывает всю среду, создаваемую человеком, в её целостности...» [7, с. 31].

Для разъяснения этого тезиса можно привести множество примеров. Здания района Дефанс в Париже демонстративно, программно противопоставлены историко-культурной среде и пейзажу города. Район Дефанс застраивали административными зданиями в «интернациональном стиле» с 1955 г. Небоскребы этого района столицы должны были продемонстрировать новый политический курс президента Ш. де Голля на технологическую модернизацию Франции и независимость ее экономической политики. В результате возникла неразрешимая антиномия между исторической и технократической частями города. Даже триумфальная арка в этом районе, задуманная как «окно в будущее», в ее проеме читается прямая линия от арки Карузель перед Лувром через Елисейские поля к арке на площади Звезды (с 1970 г. Площадь Ш. де Голля) и далее до Дефанса – лишь усиливает архитектурное противоречие (рис. 3).

Московский международный деловой центр «Москва-Сити» также отторгает большинство здравомыслящих людей по эстетическим, этическим и социальным соображениям. Подобная архитектура в самом центре русской столицы воспринимается в качестве чуждого историческому контексту техногенного объекта. Однако ее появление парадоксально заставляет по-иному увидеть все остальное, побуждает иначе воспринимать рядовую, хаотичную и ничем не примечательную окружающую застройку. Изувеченные искажениями памятники московского классицизма, «сталинские высотки», модернистские



Рис. 3. Париж. Район де Фанс. Вдали: Триумфальная арка на Площади Звезды (Площади Ш. де Голля). 1806-1836. Архитектор Ж.-Ф.Шальгрэн. Источник: <http://citysoft.mosmap.ru/gallery/parij/picbig/34defanse7.htm>

опусы недавнего прошлого, оказываются от такого соседства более близкими и понятными. Разностильный город, отторгая чуждых ему «пришельцев», становится единым, но не в стилевом отношении, а в ином, семантическом. «Техногенно-кристаллическое Сити, потеснившее своей необычностью даже «стилевые» образцы различных «триумф-паласов», заставило ощутить город в общем массиве всей его застройки как особый пласт архитектурной среды, сращенной с повседневной культурой жизни и равнозначной по своей важности всему тому, что отмечено различными стилевыми регалиями» [5, с. 57].

Феномен архитектуры постмодернизма, таким образом, сводится к следующему. Новейшая дизайн-архитектура становится внестилевой, а историко-культурный полистилизм, ранее воспринимавшийся эклектикой, обретает посредством вновь сложившегося противопоставления семантическую целостность.

Выдающийся итальянский дизайнер Э. Соттсасс в 1981 г. в Милане создал группу «Мемфис». Помимо демонстративного смешения методов и приемов, свойственных постмодернистскому изобразительному искусству и дизайну, участники группы использовали игру материалов, фактур, цветов и форм, соединение разных тем, цитирование стилей прошлого. Несмотря на краткость существования (1981-1988 гг.), итальянцы создали смелый, красочный дизайн из футуристических тем и декоративных стилей прошлого, включая ар деко и кич, как бы насмехаясь над претенциозностью «правильного дизайна». Феномен «Мемфиса» с его энергией и ироничным подходом к вещам оказался важным явлением в культуре постмодернизма.

Создатели «Мемфиса» открыли путь антифункциональным направлениям в европейском дизайне, которые получили название «нового дизайна». Одно из значений «Мемфиса» для развития постмодернистской архитектуры заключается в том, что «неправильный дизайн» продемонстрировал возможности освобождения формы и пространства, демонументализации архитектуры. Произведения архитектуры, оказывается, тоже могут быть не зданиями, а арт-объектами (рис. 4). С другой стороны, обыденные и банальные постройки обретают свою ценность в семантическом поле новой арт-реальности. Но на этом пути зодчих подстерегают



Рис. 4. Здание Художественного музея в г. Гронинген. Нидерланды. 1989-1994. Архитектор А. Мендини.
Источник: <http://www.ateliermendini.it>

крайности, за которыми кончается искусство архитектуры: натурализм и кич, пошлость и банальность. Стало ясно, что архитектурное пространство – не пустоеместилище тел, которые можно в нем разместить симметрично или в системе концентрических окружностей, такое пространство представляет собой архитектурно оформленное отражение функциональных зависимостей на определенном этапе развития материальных и духовных потребностей. Пространство – функция существования человека. Отсюда антропный принцип, о котором стали чаще говорить и писать в период постмодернизма.

Для современного дизайнера также важнее проектирование не вещей, а тем, сюжетов, в которых эти вещи «оживают». В дизайн-проектировании принято мыслить «открытой формой», чтобы наилучшим образом осмыслить отношения человека и вещей в пространстве. В новейшей дизайн-архитектуре усиливается смысл «интегративных функций вещей» (термин В. Ф. Сидоренко) как комплекса коммуникативных, семантических и эмблематических функций. Возникнув в сфере промышленного производства, дизайн закономерно вышел за его границы. Так называемое функциональное проектирование ориентировано не на воспроизводство вещей, а на моделирование процессов жизнедеятельности и вычленение из них функций, которые посредством конструирования могут быть предметно оформлены. Это так называемый нон-дизайн – вербальная, текстовая, словесно-логическая форма проектирования. В отличие от других видов дизайна, его продуктом являются не проектно-графические или макетно-модельные результаты разработок, а тексты, видео-презентации, содержащие, например, сценарии, нормы, правила, программы, отражающие определенные стратегии деятельности и позволяющие наиболее эффективными методами добиться желаемых результатов.

Но как только и эта стадия была технически исчерпана, сложилась иная потребность – культурной ориентации проектирования, поскольку назревал конфликт общественных

потребностей и качества (в широком смысле слова) дизайн-продукции. Проектировщики стали обращаться не к вещи, а непосредственно к человеку. Дизайн превращался в метод прогнозирования и системного моделирования пространственно-временной среды. Он близок и одновременно далек от традиционного художественного творчества. К концу XX в. стала явной следующая особенность дизайна: «его промежуточное местоположение между двумя крайними полюсами – чистой техникой, самодостаточной самой в себе, и искусством, отражающим и воспроизводящим жизнь. Причем, чем ближе дизайн оказывается к полюсу техники, тем больше в нем проступает творческое, личностное начало. И наоборот, чем ближе дизайн оказывается к полюсу искусства, тем более он объективирован поступательным движением научно-технического прогресса и кажется внеличным» [9, с. 34].

С одной стороны, разновидности дизайна наследуют формы и методы традиционного искусства (архитектурное проектирование, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), а с другой – имеют футурологическую составляющую. Однако во всех случаях содержание дизайн-деятельности имеет антропономическую и культуранцентристскую направленность. Таковую направленность обеспечивают конструирование и структурообразование, сливающиеся в едином процессе формообразования.

В конце XX в. возникло новое направление – проективный, иначе: тотальный дизайн. В этом направлении дизайнер создает не вещь, не ее рациональную конструкцию и даже не ситуацию, а лишь «образ рациональности», желаемое, а не действительное. Но именно такой образ становится знаком, способствует сбыту продукции (не за ее действительные, а за мнимые преимущества). Новое гуманитарное направление преодолевает кризис функционального дизайна, в этом направлении создаются проекты, показывающие, какими должны быть вещи и каким должен быть человек, потребляющий эти вещи.

Нон-дизайнер или художник-проектировщик (но не инженер-конструктор) создают образ гипотетического потребителя дизайн-продукта и придают конкретность гипотетической модели (в отличие от научного прогнозирования). Причем акцент в современной дизайн-деятельности переносится с конечного продукта на структуру процесса проектирования и моделирования реальности в конкретном пространстве. Именно в таком деятельностном и одновременно концептуальном пространстве встречаются проектировщик и потребитель.

Это направление максимально сближает дизайн с традиционными видами художественного творчества, которые до начала XX в. решали именно такие гуманитарные задачи. Однако означает ли это подлинное воссоединение разных методов творческого преобразования действительности и осмысления реальности?

Согласно концепции американского социолога Л. Мамфорда, «если производство в целом непротиворечиво, то форма следует за функцией, подчеркивает, кристаллизует ее, делает воспринимаемой для глаза». Но ведь история свидетельствует «о принципиальной конфликтности технического прогресса: новое отрицает старое, форма и функция постоянно не соответствуют друг другу, для чего и включаются коррекционные механизмы культуры и предпочтительных отношений к тем или иным стилевым нормам. Технический прогресс как бы взламывает каждый раз устанавливающееся равновесие сил и застывающие художественные каноны». По мнению Мамфорда, современная техника постоянно обновляет источник эстетических идей и тем самым противостоит «дегуманизации мира». Поэтому постижение онтологического смысла техники происходит не в сфере самой техники, а в области эстетики. Техника — только язык, и чем более мы его постигаем, тем более загадочным представляется искусство. Способ использования языка (техники) в любой культуре есть показатель ее развития – подъема или падения. Только на основе осознания художественной полноты традиционной культуры как имманентного идеала красоты возможно создание «художественной проект-программы», интегрирующей различные формы мышления и методологии проектирования. Человечество «стремится к изначальному единству целесообразного и осмысленного бытия в красоте» [10, с. 21].

Подобно тому, как в художественном творчестве классических эпох нужно было преодолеть инертность материала и ограниченность технических средств, дабы прозреть истинную красоту и смысл искусства, также следует преобразовать конструирование, проектирование и строительство. К концу XX в. прояснилась и основная особенность модернистской и постмодернистской архитектуры: ее неустойчивое местоположение между двумя полюсами – техникой и искусством, отражающим и воспроизводящим жизнь. Причем эти полюса парадоксальным образом поменялись местами: чем ближе архитектура оказывается к техническим новациям, тем больше в ней проступает творческое, личностное начало. И напротив, чем ближе новая архитектура к полюсу традиционного искусства, тем более она склоняется к стилизаторству и эпигонству. Этот постмодернистский феномен раскрывает главное – цель и методика архитектурного проектирования интегрируется с новейшей дизайнерской деятельностью. Таким образом, с одной стороны, современная архитектура наследует формы и методы традиционного искусства, с другой – имеет футурологическую составляющую.

Согласно одной из трансморфологических концепций, в период постмодернизма второй половины XX в. сформировалось два основных художественных направления: неомодернизм и традиционализм. Проективная архитектурно-дизайнерская деятельность интегрирует эти направления и призвана перевести их на новый качественный уровень проектной культуры XXI века.

Конструктивное формообразование в проектной деятельности распадается на множество методов и приемов соответственно решению разного уровня задач различного рода сложности. Проектная культура, напротив, отражает единые ценности. В период постмодернизма 1980-х гг. моделирование, в том числе проектное моделирование социокультурной среды, рассматривалось в качестве игры воображения. Сложилась своеобразная мифология дизайна как тотального творчества. «Жанр проектной метафоры» и «театр воображения» безусловно отделили дизайнера от промышленности. С другой стороны, концептуализм не допускает «слияния искусства и жизни»: должно сохраняться отстранение, иначе уничтожается и то, и другое. Остается открытым вопрос об отношениях утилитарно-конструктивного, эстетического (гармонического) и художественного (образного) начал в проектной деятельности будущего. Можно сформулировать этот же вопрос иначе: при каких условиях проектная деятельность приобретает качества художественной культуры? Всегда ли она включает качества художественной образности? В случае положительного ответа на эти вопросы основная дилемма современного проектирования будет сформулирована иначе: каким образом соотносятся прагматические условия (функциональность проекта) и художественный идеал? Ранее эти компоненты существовали раздельно – один в области дизайна, другой – в сфере традиционного художественного творчества.

Можно допустить, что главная историческая миссия дизайнерского творчества заключается в воссоединении разобщенных в XIX в. искусства и техники, а в идеальной перспективе – достижения тождественности искусства и жизни. Те жизненные идеалы, которые ранее, в классические периоды, в той или иной мере осуществлялись в «больших» художественных стилях, должны посредством дизайна раствориться в самой жизни. Предполагается, что на смену Homo Sapiens и Homo Faber придет Homo Designer («Человек-проектировщик»). Таким образом, «экспансия дизайна», внедрение дизайнерских методов проектирования и моделирования в другие области человеческой деятельности, в частности в архитектуру, должны рассматриваться как естественный и исторически закономерный процесс.

Методологию дизайнерского и архитектурного проектирования объединяют ценности изменения, подвижности, реализуемые поведенческой стратегией не просто зрителей, а пользователей, посетителей, жителей. В отличие от произведений «чистого искусства», архитектурные и дизайнерские объекты непосредственно, материально включены в течение жизни. Контакт с пользователем, посетителем, жителем разворачивается во времени, где

изменяются не только пространственные соотношения и ракурсы восприятия, но и структура объекта: раздвигаются межкомнатные перегородки, открываются двери и окна, двигается мебель, собираются и разбираются приборы и оборудование. Темпоральная (временная) составляющая всегда имела важное значение в теории и практике дизайна, в частности, в так называемом «сценарном моделировании».

Таким образом, в XXI в. архитектурный объект все чаще рассматривается не в качестве статичного образования, символизирующего неизменную гармонию, а как система, способная к росту и изменениям подобно живому организму. Нечто подобное уже наблюдалось в истории архитектуры в период эллинизма, в эпоху барокко или в «органической архитектуре» Ф.Л. Райта. Но если внимание художника античности и Ренессанса было приковано в основном к бытию, а художника готики и барокко – к становлению, то современная дизайн-архитектура призвана воплотить новую «мыслительно-двигательную активность».

Классическая теория формообразования основана на евклидовой геометрии, а неклассическая – на неевклидовой геометрии и представлениях о четырехмерном пространственно-временном континууме. Постмодернистская эстетика опирается на фрактальную геометрию, осознание и эстетическое освоение теории прерывности пространства и времени (от лат. fractus – «дробный, разломанный, разбитый»).

В отличие от математики в методологии дизайна фрактальными называют многие объекты живой природы, например линию морского побережья, кучевые облака, кроны деревьев. Искусственные фракталы (геометрически неправильные и разнообразные фигуры) популярны у дизайнеров благодаря сочетанию красоты с простотой построения модульных схем на компьютере. В эстетике фракталы связаны с теорией хаоса. Отсюда так называемый диффузный полистилизм – принцип подвижности, незавершенности «разомкнутой» композиции, который сближает строительную практику с теорией «неравновесных систем». Поэтому фрактальный метод организации урбанистической среды исследователи связывают с теорией и методологией синергетики.

Объектами синергетики являются сложные открытые системы, способные к самоорганизации и самоподдержанию. Такие системы характеризуются диссипацией, т.е. проникновением субстанций различной природы как внутрь системы, так и распространением вокруг нее, за счет чего осуществляется обмен ресурсами (например, информацией) с внешней средой.

Принципы «фрактального формообразования» в архитектуре и дизайне исповедовали архитекторы-постмодернисты Ч. Дженкс, Ц. Хеккер. В 1960-х гг. в Англии возникла группа молодых архитекторов «Аркигрэм», объединившихся вокруг одноименного журнала. В объединение вошли Д. Грин, Д. Кромптон, П. Кук, М. Уэбб, Р. Херрон, У. Чок.

Их идеи восходят к неопластицизму, новому экспрессионизму и необрутализму: текучесть форм, динамичность, изменчивость, пластичность. Однако архитекторы (правильнее будет сказать дизайнеры) группы «Аркигрэм» создавали совершенно фантастические проекты: «шагающий город», «компьютер-сити», «плаг-ин-сити» (Plug-in City – «Город включений», 1964 г.). Для этих проектов характерна атмосфера игры и мистификации. Один из приверженцев идей «Аркигрэма» С. Прайс выдвинул концепцию «недетерминирующей архитектуры», последовательно отвергающей тектоничность, монументальность, образность, завершенность формы и, наконец, саму архитектуру. Вместо нее он предложил ввести «обслуживание» как совокупность бесконечно разнообразных ситуаций.

В противовес «правильной» американской архитектуре престижных небоскребов члены группы создавали ироничную графику, напоминающую комиксы, псевдоинженерные чертежи с пространственными надписями. Например, эскиз «драйв-ин-хоум» – дома, в который не входят, а въезжают, и который сам может съезжаться в некое целое или разъезжаться на части. Подвижные здания «Аркигрэма» привели к идее «конструктора» из готовых деталей. Заказчик может

выбрать любые и сам по желанию вставить в свой дом. Дизайнер имеет право вносить изменения даже на строительной площадке, что напоминает метод работы скульптора. В некоторых случаях фрактальный принцип формообразования заимствуется из природы. Например, дом в виде спирали или распускающегося цветка (рис. 5).

Автор «Спирального дома» архитектор Ц. Хеккер писал об этом так: «Идея Спирального дома очень проста, поэтому изменения могут быть очень сложными. Здание – винтовая лестница, увеличенная до пропорций дома. На протяжении десяти лет привносились спонтанные дополнения. Мы не знали в точности, как будут выглядеть балконы, лестница и другие элементы...» [11].

Результатом подобных опытов стало появление характерного термина: постархитектура. К концу XX в. в результате деятельности художников-постмодернистов понятия «искусство», «художественность», «красота», «изобразительность», «выразительность», «необычность», «актуальность» в значительной степени сблизилась. Определения «скульптурная живопись», «живописная архитектура», «нонфигуративное искусство» уже никого не удивляют. Границы изобразительных и «неизобразительных», или архитектурных, искусств также нарушились. С другой стороны, новая морфология искусства отражает процессы постепенного вытеснения академических форм искусства, как и фольклора, народных промыслов, традиционных художественных ремесел и декоративно-прикладного искусства, в реликтовую, искусственно оберегаемую область. Государство обязано поддерживать эти формы творчества, поскольку в будущем самостоятельно они выжить не смогут. Прогрессивные, интенсивно обновляемые формы искусства, прежде всего архитектуры и дизайна, если принять описанную нами концепцию, будут включены в универсальную проектную культуру будущего.

Соответствующие структурные изменения должна претерпеть деятельность архитектора. Принято считать, что в архитектуре Нового Времени доминирует «фасадное восприятие» и одна, главная точка зрения, с которой и раскрывается «картинный вид». Наружная форма задается «стилем», а внутренняя планировка производна. Отчасти по этой причине в коммерческом проектировании ведущий архитектор, руководитель мастерской, обычно делает «скетч» – эскиз общего пространственного и конструктивного решения. Его сотрудники осуществляют при непосредственном участии заказчика проектную разработку. Затем приглашенное дизайнерское бюро делает «начинку» (интерьеры и оборудование). Такой метод сродни эклектике XIX в. и не может дать полноценного результата. Поэтому среди основных требований, предъявляемых к современной дизайн-архитектуре, можно выделить следующие:

- возвращение к классицистической традиции «тотального проектирования»: от плана и фасадов здания до всех деталей интерьера («до последнего гвоздя»);
- проектирование не только отдельных сооружений, но, прежде всего, целостной социокультурной среды;



Рис. 5. Спиральный дом в Рамат-Гане, Израиль. 1989. Архитектор Ц. Хеккер. Источник: <http://www.liveinternet.ru/journalshowcomments>



Рис. 6. Проект отеля в Нижнем Новгороде. 2010. «Студия 44». Архитекторы Н.И. Явейн, И.В. Кожин, М.С. Виноградова, А.А. Руденко. Источник: http://archi.ru/agency/object_current.html

- прогнозирование ситуаций развития этой среды в будущем;
- интеграция методики архитектурного и дизайнерского проектирования;
- включение в целостный процесс проектирования форм изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Многообразные сочетания элементов художественной формы, согласно основам классической иконологии, создают «символические значения» [12, с. 38-39]. Их интерпретация в современном контексте с апелляцией к историческим прототипам и является основной темой искусства архитектуры. Ныне в историческом контексте успешно работают архитекторы в Нижнем Новгороде. В том же направлении примечательна деятельность московского архитектурного бюро «Остоженка» под руководством А. Скокана в районах Остоженки и Замоскворечья, проекты и постройки Н. Явейна, М. Харитоновой, М. Филиппова, С. Скуратова (рис. 6).

Изучение способов сочетаний разнородных тем и мотивов может дать ключ к иконографическому анализу и правильному пониманию образа конкретного произведения. Проследив основные этапы развития классической архитектуры, мы можем дифференцировать методы формообразования на двух уровнях: функционально-конструктивном и художественно-образном, или композиционном (табл. 1).

Двигательный и, отчасти, осязательный (как в скульптуре) характер перцептуального (чувственно воспринимаемого) и концептуального (мыслимого) пространства архитектуры раскрывает наиболее существенную сторону специфики этого вида искусства: исторически закономерное чередование различных типов архитектурного пространства, его восприятия и поведения в нем. Поэтому многообразие композиционных решений в истории архитектуры связано прежде всего с оформлением различий функционально-конструктивного смысла внутреннего и внешнего пространств и формированием двух основных типов внутреннего пространства: «пребывания в пространстве» и «продвижения в пространстве». Архитектура – это искусство, дающее ощущение индивидуального выбора и истолкования темы, когда

Таблица 1.

Историческое развитие методов формообразования в классической архитектуре

		основные этапы исторического развития архитектуры					
		достилевой этап IV тыс. до н.э.- I тыс. н.э.	этап формирования жанровой структуры V-XV вв.	этап формирования художественных направлений XVI-XVII вв.	этап межстилевого взаимодействия XVIII-XIX вв.	этап стилизации, неостилей и эклектики XIX в.	этап постстилевого развития XX-XXI вв.
структурные уровни формообразования	функционально- конструктивный уровень	накопление технического опыта совершенствование материалов и инструментов формирование стоечно-балочной конструкции	осмысление отношений внутреннего и внешнего пространств формирование принципа функционального расчленения пространства	модификации ордерной системы формирование тектонического и живописно- пластического способов формообразования	использование многих инвариантов в различных пространственных ситуациях	комбинаторный способ формообразования	метод трансморфологического эстетического конструирования
	уровень композиционного мышления	формирование основных ордеров классической архитектуры	комбинаторные модификации классических элементов	формирование основных типов композиционного пространства расширение иконогра- фических и семантических значений	комбинаторный, компаративный и элективный методы образного мышления	расширение смыслов образных структур классического наследия образные интермедии и транспозиции на темы исторических художественных стилей	цитация классических тем и мотивов (интертекст) свободная интерпретация исходных тем и мотивов (паратекст) создание скрытых смысловых связей использование вторичных ассоциаций и аллюзий в новом контексте

тема и индивидуальность художника, а также интенция зрителя взаимно дополняют и усиливают друг друга. Это феноменологическая и эстетическая проблема иррационального основания стиля.

Динамичное и живописное архитектурное мышление также хорошо показывает, что точные расчеты, пропорционирование фасадов являются лишь первой ступенью гармонизации архитектурных форм, а композиция возникает в пространственно-временной среде, в реальном движении зрителя, в ракурсах и контрастах. В действительном восприятии не видны ни планы, ни разрезы, ни ортогональные проекции, начерченные архитектором. Они обретают жизнь посредством ритмического чередования планов, игры «фигуры и фона», группирования объемов. Только в сознании зрителя происходит преобразование плана и фасадов сооружения в динамичную структуру, материальности в видимость, строительной конструкции в художественный образ. Завершают композицию конкретные способы и технические приемы строительства. Они становятся выражением внутренней конфликтности противоположных пространственных начал, форм и мотивов, что дает импульс процессу исторического развития искусства архитектуры и появлению разнообразных приемов гармонизации формы.

В искусстве небесное прозревается через телесное. В архитектуре особенно. Можно сказать, что композиция и иконография, «тело и дух» архитектуры, находятся между небом и землёй. Поэтому для создания обобщающей типологии архитектурно-дизайнерского проектирования необходимо рассматривать системообразующие связи по двум основным направлениям: историческим этапам развития духовного опыта архитектурного искусства и трем основным уровням процесса «мышления формой» – формирования композиционной идеи, процесса «внутреннего формообразования» и проективной стадии реализации идеи (табл. 2).

Библиография

1. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с.
2. Лебедев, Ю. С. Архитектура и бионика / Ю. С. Лебедев – М.: Стройиздат, 1977. – 221 с.
3. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс – М.: Стройиздат, 1985. – 137 с.

Таблица 2.
Общая типология архитектурно-дизайнерского проектирования

		основные этапы развития архитектурного искусства		
		I. Архитектура как строительное искусство	II. Архитектура как художественное творчество	III. Дизайн-архитектура
структурные уровни процесса формообразования	формирование композиционной идеи	1. Первичное утилитарно-конструктивное содержание формы	1. Первичное изобразительное содержание формы	1. Комбинаторный поиск и модификационное развитие темы
	«внутреннее формообразование»	2. Вторичное ассоциативное содержание утилитарно-конструктивной формы	2. Последовательное преобразование исходного мотива	2. Предметно-пространственный синтез
	проективная стадия реализации идеи	3. Иконология архитектурной формы и её символический смысл	3. Художественно-образное обобщение и выражение трансформальной идеи	3. Выявление типологических характеристик дизайн-продукта

4. Иконников, А. В. Стайлинг, «хай-тек» и семантика предметной формы // Техническая эстетика. — 1982. № 7. — С. 34—37.

5. Монахова, Л. П. Стилевые приоритеты и культура повседневной реальности в проектном мышлении второй половины XX века // Проблемы дизайна-6. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2011. – С. 56-57.

6. Боков, А. В. О радикализме и консерватизме/ А. В. Боков // Проект Россия. – 2008. – № 50.

7. Аронов, В. Р. Теория проектирования Томаса Мальдонадо. Из XX в XXI век / В.Р. Аронов // Проблемы дизайна-6. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2011. – С. 20-23.

8. Мальдонадо, Т. Актуальные проблемы дизайна / Т. Мальдонадо // Декоративное искусство СССР. – 1964. – № 7. – С. 18-20.

9. Аронов, В. Р. Дизайн в культуре XX века: дис. ... д-ра искусств. в форме научного доклада / В. Р. Аронов. – М., 1995. – 38 с.

10. Сидоренко, В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. д-ра искусств. – М., 1990. – 33 с.

11. Витюк, Е. Ю. Архитектурная синергетика: предпосылки возникновения новой парадигмы / Е. Ю. Витюк // Архитектон: известия вузов. – 2012. – № 37. – Режим доступа: http://archvuz.ru/2012_1/6

12. Панофский, Э. Этюды по иконологии / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 430 с.

Статья поступила в редакцию 10.01.2013

DESIGN ARCHITECTURE AND THE 21st CENTURY

Vlasov Viktor G.

DSc (Art Studies), Professor, Chair of History of Russian Art,
Saint-Petersburg State University,
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

Abstract

In different historical periods, architecture presented with various aspects of its ontology, phenomenology and semantics: as a skilled civil engineering activity, as a way of artistic thinking in images, or as a designer's method. In this respect, architectural creativity forms the focus of the contemporary morphology of art. Integrating various creative methods, architectural design becomes the centre of interactions between various fields, types and genres of creativity. The article considers issues relating to research into the tendencies of convergence and integration between the traditional architectural methods and contemporary design that emerged in postmodern art in the second half of the 20th century and that are most likely to extend into the 21st century. Examining this problem has important theoretical and methodological implications in the context of interdisciplinary studies on art. Russian researchers tend to believe that the future design culture will consolidate tendencies, methods and techniques of form generation that have been developed separately by science, technology, and art. In order to produce a generalising typology of architect and designer activities it is necessary to consider essential relationships along two basic lines: historical stages in the spiritual experience of architectonic art, and three basic levels of the «thinking in forms» process, i.e. the development of the compositional idea, the «internal form-generation» process, and the projective stage of idea implementation. The article provides an example of such typology.

Key words

architectural design, architectural styles, types of styles, interdisciplinary approach, architectural shaping

References

1. Gidion, Z. (1984) Space, time, architecture. Moscow: Stroyizdat.
2. Lebedev, Yu. S. (1977) Architecture and bionics. Moscow: Stroyizdat.
3. Jencks, Ch. (1985) The language of post-modern architecture. Moscow: Stroyizdat.
4. Ikonnikov, A.V. (1982) Styling, hi-tech and the semantics of material form. *Tekhnicheskaya Estetika*, no. 7, pp. 34—37.
5. Monakhova, L.P. (2011) Stylistic priorities and the culture of daily reality in design thinking in the second half of the 20th century. In: *Problemy dizaina-6 (2011)* Moscow: The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, pp. 56-57.
6. Bokov, A.V. (2008) On radicalism and conservatism. *Project Russia*, no. 50.
7. Aronov, V.R. (2011) Design theory of Tomás Maldonado. From the 20th into the 21st century. In: *Problemy dizaina-6. (2011)* Moscow: The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, pp. 20-23.
8. Maldonado, T. (1964) Current issues in design. *Dekorativnoye Iskusstvo SSSR*, no. 7, pp. 18-20.
9. Aronov, V.R. (1995) Design in 20th Century Culture. Author's summary of D.Sc. dissertation. Moscow, VNIITE.
10. Sidorenko, V.F. (1990) Genesis of Design Culture and Aesthetics of Designer's Creativity. Author's summary of D.Sc. dissertation. Moscow, VNIITE.
11. Vityuk, E.Yu. (2012) Architectural Synergetics: Prerequisites for the Emergence of a New Paradigm. *Architecton [e-journal]*, no. 37. Available at: http://archvuz.ru/2012_1/6
12. Panofsky, E. (2009) *Essays on Iconology*. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika.