

ЭСТЕТИКА ПУСТОТЫ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ (ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ)

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 рассматривается категория пустоты в традиционной и современной эстетике. В соответствии с новейшими философскими концепциями изложены основные аспекты переосмысления категории пустоты в архитектурных сооружениях – семантика, композиционные функции и особенности эстетического восприятия. Рассмотрены примеры использования пустотных мотивов в новейшей японской, ближневосточной и западноевропейской архитектуре, понятие «нулевой формы», или «антиформы», в современном дизайне. Анализ формообразования новейших объектов показывает их внесистемную природу, нарушающую привычную связь произведения с окружающей средой. Отсюда новое понимание экологического проектирования как прогнозирования потребительских свойств путем создания поливариантной и даже внешне неупорядоченной среды. Именно такое пространство, свободное от насильственной упорядоченности, скорее всего, станет предметом будущей дизайнерской деятельности.

Ключевые слова

архитектура, дизайн, метаболизм, фрактальная архитектура, экологическое проектирование

Осенью 2011 г. в рамках IV Московской биеннале современного искусства в залах Третьяковской галереи на Крымском валу состоялась выставка «Заложники пустоты». Эстетика пустого пространства и «пустотный канон» в русском искусстве XIX–XXI веков». При этом декларировалось, что тема «пустоты» является фундаментальной в искусстве XX века. «Влечение к пустоте и боязнь пустоты равным образом стимулировали художественное мышление на всем протяжении столетия, что позволило критикам говорить о кризисе визуальности и расценивать «пустоту» или «ничто» как основную среду обитания современного человека, несмотря на мнимое заполнение пустот с помощью массмедиа и новых коммуникаций» [1].

Среди главных причин, определивших господство «пустотного канона» в искусстве XX века, названы:

- «отсутствие подлинного мифа» и как следствие – «абсолютизацию отсутствия абсолюта» (формулировка Ж. Батая);
- иконоборчество художников в качестве реакции на примитивность стандартов массовой культуры;
- нарушение коммуникативных связей «художник – зритель»;
- кризис «чистой визуальности», или эстетики «фигуративного искусства».

Реакция публики на выставку была недоуменно-скептической; критика – разгромной. По мнению организаторов, художники XX века обнажали пустоту, дабы актуализировать момент зрительного восприятия и сделать предметом творчества сам процесс «восприятия ничего». Так возник своеобразный «пустотный канон» – символ нигилистического искусства XX века.

Слово «пустота» используют в разных значениях, но при этом основной смысл неизменен: полное, а не частичное отсутствие чего-либо. Ничто есть ожидание какой-либо определенности. «Пустота она и есть пустота» – высказывание А. Н. Бенуа про «Черный квадрат» Малевича. Тем не менее, пустота «Черного квадрата» является объектом сосредоточения. Такая пустота аккумулирует мысль и создает некую ценность, пусть и со знаком «минус»: «Я преобразился

в нуле форм и выловил себя из омута дряни академического искусства» [2]. Это известный парадокс. Чем проще, элементарнее объект, тем многостороннее, вариативнее его субъективное восприятие. Однако оно полностью лежит на совести воспринимающего субъекта, а художник выступает в данном случае только в роли провокатора. Считается, однако, что пустота существует лишь в сознании человека, а природа, по Аристотелю, не терпит пустоты (лат. *natura abhorret vacuum*). Принято также полагать, согласно известному афоризму, что «ничто не происходит из ничего» (лат. *ex nihilo nihil fit*) [3].

Только в конце XX века наступило осознание того, что традиционное направление, в котором развивались научные представления о пространстве и времени, требует критического переосмысления в связи с установлением их макроскопической природы и исчезновением теоретических оснований для абсолютизации физических характеристик пространства и времени, измеряемых в условиях земли. Поэтому в системе современного философского мировоззрения на первый план выдвигается не обобщенное знание человека о мире и даже не знание места человека в этом мире, а понимание отношений человека как мыслящего существа одновременно к окружающей его материальной действительности и метафизической реальности. Иными словами, не объективное, а «отраженное» знание. «Яркий тому пример – рефлексивное познание пустоты... Таким образом, пустота оказывается отнюдь не пустотой; она представляет собой состояние материи, а не ее отсутствие» [4].

Понимание истинной природы пустоты является одной из главных проблем современной науки. Ныне даже под физической пустотой, откуда, к примеру, выкачан воздух или удалены какие-то предметы либо микрочастицы, понимают не отсутствие чего-либо, а состояние пространства. Согласно квантовой теории, это пространство наполнено энергией. В философии имеется теория пустоты, утверждающая существование абсолютно пустого пространства как изначально пространственной бесконечности. В математике пустоту называют «пустым множеством». Это пустое множество (ничто) является подмножеством всех множеств, так как в любом множестве найдется место пустоте.

Философский смысл теоремы Пуанкаре-Перельмана подводит к необходимости представления материи и энергии как четырехмерного континуума «пространства и дыр» или «видимой материи и невидимой исторической памяти». Согласно Д. Гроссу, новая физическая теория отвергает фундаментальное значение элементарных частиц и «утверждает аксиому о том, что глубинные основания Вселенной состоят из “струн” (элементарных порций энергии, которые не являются материальными частицами). Это маленький, но важный шаг по направлению к интеграции концепта памяти в структуру современных фундаментальных физических теорий... В бытийном измерении “струны” могут опознаваться в качестве “дырок”, с помощью которых предшествующая история Вселенной влияет на взаимодействия точек пространства-и-времени в настоящем. Особенность состоит в том, что “дырка” памяти – это не пустота, но канал одностороннего влияния со стороны предшествующей истории в отношении взаимодействий настоящего» [5]. Весьма существенно, что такое утверждение согласуется с постулатами интуитивистской философии А. Бергсона, в свою очередь, тесно связанной с природой художественного творчества как «воспоминания настоящего» и «прозрения прошлого в будущем» [6].

В традиционной эстетике понятие пустоты отдает привкусом трагедии, конфликта и какой-то несуразности [7]. Однако в свете новейших художественных концепций пустота, даже в архитектуре, уже не кажется столь абсурдной. Произвольно выбрав это слово в качестве оценочной категории, мы можем предположить, как минимум, четыре аспекта, или семантических уровня, понятия архитектурной пустоты:

- идеологический (философский);
- эстетический;
- формально-пространственный;
- конструктивно-функциональный.

Тема ритмической «паузы» характерна для классической архитектурной композиции.



Рис.1. Дом «Белая пещера» (White Cave House) в Канадзава, Япония. Архитектурное бюро Такуро Ямамото. Проект серии «Пустота». 2013. Источник: <http://www.magazindomov.ru/2013/08/22/minimalist-skij-dom-v-yaponii-3/>

абсолютной сущностью, неизменной и тождественной самой себе. «Эта “прозрачная пустота” является “крайним пределом начала и конца”, в котором все различия сливаются в единую целостность. Истинно сущее “пусто”, т. е. безатрибутно и безначально, оно непознаваемо и неопишимо» [8]. В традиционной китайской и японской живописи тушью отдельные участки бумаги или шелка остаются нетронутыми, создавая «пустоту». Такие «паузы» согласно эстетике саби («скрытая красота») имеют мировоззренческий смысл, они соединяют изображения материальных предметов в ясно ощущаемую целостность. В архитектуре аналогичный прием вызывает впечатление спокойствия, сосредоточенности и важности происходящего, к примеру, в пространстве японского дома. Формально это достигается симметрией парных предметов и свободного пространства между ними, которое воспринимается, несмотря на «пустоту», центром композиции.

Понятие «промежутка» или промежуточной «серой зоны» в японской архитектуре можно сопоставить с европейским понятием интервала. Любимая японцами промежуточная зона воплощена в традиционной архитектуре в виде галереи (энгава), которая создает переход от интерьера к экстерьеру, от внутреннего пространства дома к природе. Промежуточная зона отличается затемненностью. Тень является обязательным наполнением традиционного дома и основной качественной характеристикой галереи энгава. В ней не должно быть мебели, поскольку она представляет собой пространство, окружающее жилые помещения тенью. Главная смысловая нагрузка в данном случае делается именно на пустом теневом пространстве. «Вне действия, производимого тенью, нет красоты: она исчезает подобно тому, как исчезают при дневном свете силуэты деревьев со стен комнаты» [9]. Категории традиционной японской эстетики: «пустота», «промежуток», «тьень» сохраняют важное формообразующее значение и в современной японской архитектуре, они хорошо сочетаются с модернистским принципом минимализма. Многие проекты и постройки японских архитекторов своей лаконичностью заставляют вспомнить «квадраты» Малевича (рис. 1).

Традиционной японской эстетике близко течение метаболизма, сложившееся в архитектуре и градостроительстве в середине XX в. Метаболизм (фр. *métabolisme*, от греч. *metabole* – «превращение, изменение») подразумевает «рост» архитектурной композиции подобно живому организму. Поэтому вполне логично, что природные закономерности стали одной из основ теории и практики метаболизма, сначала в творчестве японских, а затем и европейских архитекторов.

Основным формообразующим принципом архитектуры метаболизма является деструктивность. Из этого принципа проистекает открытость структуры зданий во внешнее пространство, относительная незавершенность, недосказанность. Такие качества сравнивают с хаосом живой природы. Концепция метаболической архитектуры предполагает возможность

Разрыв, разлом – привычные категории стиля барокко; минимализм является одним из течений модернистского и постмодернистского искусства. Определение «пустота» в разное время применяли к «Хрустальному дворцу» первой Всемирной выставки в Лондоне 1851 г. (Г. Земпер: «пустота, заключенная в стекло»), Эйфелевой башне (1887–1889), стеклянным небоскрегам Л. Мисаван дер Роз (Л. Мамфорд: «элегантные памятники пустоте»).

Эстетика «пустого пространства» свойственна буддийской культуре Японии. В буддизме пустота является важным понятием и не имеет негативного смысла. Пустота представляется безграничной, но не вакуумом (пустотой в европейском смысле слова), а

последовательной перестройки сооружения, замены составляющих частей в соответствии с меняющимися требованиями. Этим она схожа с «органической архитектурой» и бионикой 1930–1950-х гг. Однако в бионической концепции подражание живой природе было ограничено использованием отдельных замкнутых структур природных объектов. В метаболизме — развернуто во времени.

Метаболисты активно использовали «пустое», или «промежуточное» пространство (мезопространство), которое и создает недостающее звено между природной и искусственной средой. Естественная среда, как и жизнь отдельного человека, постоянно меняется согласно непредсказуемым факторам. Здание также должно быть «живым» и меняться в зависимости от образа жизни, потребностей и привычек обитающих в нем людей. Отсюда принцип изменяемости домов-ячеек и градостроительной структуры в целом. Одним из основателей течения метаболизма был японский архитектор Кисё Курокава (1934—2007). «Промежуточное» пространство, которое нельзя однозначно отнести ни к внешнему, ни к внутреннему, К. Курокава называл «серой зоной». «Символический порядок» архитектуры, по его мнению, должен возникнуть в «сером пространстве» между отдельными постройками или их частями, которые могут менять свое расположение в системе целого. Именно так Курокава создал знаменитую «Капсульную башню» (жилой дом) в Токио (1970–1972). В книге «Интеркультурная архитектура. Философия симбиоза» (1987; издана на англ. яз. в 1991 г.) японский архитектор трактовал «метаболическую пустоту» в качестве построения особой системы ценностей, рождающихся на основе сосуществования разнообразных «малых культур» (в частности, японской) и интернациональных архитектурных традиций [10]. Идеи японских метаболистов близки идеологии движения риджионализма, охватившего многие страны во второй половине XX века. Риджионалисты стремились выразить в художественном произведении духовные основы национальной культуры, но в современных формах, в данном случае соединяя особенности восточной и модернистской западноевропейской архитектуры. При этом они руководствовались идеями антитехницизма, критикой тотального рационализма и функционализма, заметно потеснивших эмоциональную, интуитивную сферу культуры.

В западноевропейской постмодернистской эстетике категорию пустоты использовал М. Фуко. В отличие от общепринятого понимания термина он употреблял понятия «не-места», «пробела», «лакуны», «нейтрального пространства» или «отсутствия бытия». В отличие от классической эстетики Фуко использовал подобные определения не для противопоставления внутреннего и внешнего, душевного и материального. Его пустота «вызвана к жизни лишь свободой умножающихся различий, которая не только не нуждается во Внутреннем, но и не может в себя его включить». Эта пустота, «ничто не отражающая, и потому ничто не может быть на ней предначертано, некая поверхность, абсолютно инертная, причем настолько, что никакое орудие не оставляет следов на ней, и никакие силы, вступившие в противоборство, не могут поколебать ее безмятежное присутствие. Эта пустота – не просто пустота отсутствия Бога, она сама замещает его: она обладает онтологическим верховенством над всем остальным. Если вообще имеет смысл говорить о существовании чего бы то ни было то, прежде всего, существует эта пустота, а уж потом, во вторую очередь, – все остальное. Все на ней основывается, все ею держится и получает от нее свой смысл» [11]. В терминологии Ж. Делёза это «хаокосмос», который может быть преобразован в «космос» [12]. Тем не менее, мы, теоретики искусства, в отличие от словесных спекуляций философского постмодернизма, должны четко различать понятия композиционно осмысленной цезуры (паузы) и лакуны. Так, например, в классической архитектурной композиции (включая собственно классицизм, барокко и неоклассические стили) обязательным является ритмическое чередование акцентов и пауз, соответственно которому каждая деталь получает правильное расположение в системе целого. Лакуна, в отличие от цезуры, – это провал, неудача, композиционный сбой либо материальная утрата вследствие непредусмотренного разрушения. В современной теории композиции и формообразования в архитектуре и дизайне композиционный смысл акцентов и пауз часто рассматривают, привлекая категорию межпредметного пространства.

Такое пространство успешно исследуется в отечественном искусствознании, в частности на примере живописи. Так, в диссертации Н. В. Сербиной категория пустоты непосредственно не



Рис. 2. Большая арка района Дефанс в Париже. 1983–1989. Проект датского архитектора Йохана Отто фон Шпрекельсена. Источник: <http://kak.ru/columns/urbanenvironment/a3194/>

решениям. Так, например, Большая арка района Дефанс в Париже (1983–1989) с одной стороны выглядит «кубистической рамой» для окружающих ее модернистских зданий, а с другой – открывает перспективу на две традиционные арки, расположенные с ней на одной пространственной оси: Арку Карузель (1806–1808) и арку на Площади звезды (Шарля де Голля; 1806–1836). Это не видно со стороны Дефанс из-за небольшого просчета в проекте. Но в противоположном направлении, от Лувра, в хорошую погоду мы это увидим. Однако главное состоит не в видимости или ее отсутствии, а в осознании самого факта. Остроумие замысла заключается в том, что пространственная связь лишь усиливает различия. Если в традиционной композиции триумфальной арки, построенной наподобие древнеримской, несмотря на проемы, важнее собственно архитектура, то в арке Дефанс существенна пустота, а не обрамление (рис. 2).

В постмодернистской архитектуре конца XX – начала XXI века идеология пустоты претворяется в композиционные решения, которые, на первый взгляд, кажутся абсурдными. Но при дальнейшем рассмотрении они выявляют тесную связь внешнего и внутреннего, т. е. формы и функционально-конструктивных особенностей здания. Внешнее пространство как бы проникает внутрь, но остается огражденным, что и создает парадоксальный зрительный эффект.

Так, в проекте торгово-офисного комплекса «The Opus» (Дубай, ОАЭ, 2007–2015) «пустое пространство» внутри здания, облицованное гнутым стеклом выглядит «дырой», но именно оно обеспечивает максимальную освещенность внутренних помещений. В целом же здание производит впечатление формального опуса – абстрактной скульптуры, наподобие тех, которые десятилетиями ранее создавал английский скульптор Генри Мур (рис. 3, 4).

Весьма необычно жилое многоквартирное здание «Мирадор» близ Мадрида (2005). Дом высотой 63 метра (21 этаж) выделяется среди большого количества стандартных многоэтажек центральным отверстием на высоте около 37 метров от земли, являющимся своего рода огромным балконом, на котором имеется сад. С него открывается вид на окружающий пейзаж. Жилой дом разделен на 9 блоков, каждый из которых выделен собственным цветом. Квартиры разных блоков различаются планировкой и отделкой (рис. 5).

Термин «фрактальность среды» использовал известный американский изобретатель и архитектор Ричард Бакминстер Фуллер (1895–1983). С 1947 г. Фуллер разрабатывал концепцию «геодезических куполов». В 1959 г. для Американской национальной выставки в Москве им был построен «золотой купол» – прозрачная полусфера, собранная из ажурных тетраэдров. В 1967 г. – такой же купол в качестве павильона США на Всемирной выставке в Монреале (рис. 6).

Абстрактное понятие пустоты в проектах Фуллера обретает антропологический и даже космический смысл. Свой самый фантастический проект Фуллер назвал «Девятое небо» (Cloud nine). Изобретатель предположил, что города будущего можно создавать в виде гигантских сфер. По



Рис. 3. Торгово-офисный комплекс «The Opus». Дубай, ОАЭ. 2007-2015. Главный архитектор Заха Хадид.
Источник: <http://desarena.com/design/architecture/opus-dubai>



Рис. 4. Г. Мур. Композиция. 1934. Бронза. Источник: <http://fineartblog.ru/выставка-генри-мур-и-классический-кан-2012-02-26/композиция-1934/>



Рис. 5. Здание Мирадор близ Мадрида Mirador Building. 2005. Мадрид, Испания. Архитектор Б. Ллео. Источник: <http://www.architravel.com/architravel/architects/blanca-lleo/>



Рис. 6. Павильон США на Всемирной выставке в Монреале, Канада. 1967. Ныне Музей «Биосфера». Архитектор Ричард Бакминстер Фуллер. Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Фуллер,_Ричард_Бакминстер

мере увеличения размера, объем внутреннего сферического пространства («пустоты») растет прогрессивнее конструкции, заключающей это пространство. Теоретически это позволяет строить сферы неограниченных размеров. Фуллер подсчитал, что масса сферической оболочки диаметром в милю будет ничтожна в сравнении с массой заключенного в ней воздуха. Поэтому если нагреть воздух внутри такой сферы всего на один градус, то сферический город сможет летать. «Девятые небеса» могли бы свободно парить в зависимости от изменения климатических условий окружающей среды. В фантазиях Фуллера традиционная архитектурная форма замещается «неформой», или «антиформой», – миражной поверхностью, отрицающей основополагающую для искусства архитектуры идею тектоничности. Идеи Фуллера ассоциируются с фантазиями русских «космистов», «планетарностью» проектов 1920-х годов русского конструктивиста И. И. Леонидова и летающими городами «бумажных архитекторов» 1970–1980-х годов.

Для новейшей дизайн-архитектуры в целом характерна инверсия композиционных и функциональных значений архитектурной формы. Так, в композиции Южных ворот в Нинбо в Китае (конкурсный проект архитектурного бюро AmphibianArc, 2015), как и во многих иных новейших проектах, с композиционной точки зрения важнее

пространство, небо, а не функционирующие материальные объемы (рис. 7). Квадратное в плане 32-этажное здание штаб-квартиры банка Машрик в Дубае, ОАЭ (проект компании Skidmore, Owings & Merrill, 2013) имеет характерную выемку, благодаря которой на уровне 9-го этажа устроена озелененная терраса. Здесь также в композиционном отношении главной кажется выемка, но она имеет и функциональный смысл, улучшая освещенность помещений за счет сплошных стеклянных термопанелей (рис. 8).

В приведенных примерах архитектурная пустота не является пустотой в обыденном или функционально-конструктивном смысле. Она обретает собственную эстетику, а включенная в широкий пространственный и исторический контекст, способна создавать художественно-образное целое. Сходные тенденции намечаются в современном дизайне. Одна из самых актуальных проблем дизайн-проектирования – «исчезновение» трехмерной, материально ощутимой формы. Внешний облик новейших технических изделий вопреки канонам классического промышленного дизайна не отражает их внутреннее устройство. Пользователь, как правило, кроме нескольких «кнопок» (основные из которых – «вход» и «выход»), ничего не знает о том, что находится внутри. Миниатюризация технических устройств нарушает привычные представления о формообразовании. Какую форму должны иметь маленькие и плоские гаджеты? Что нового и оригинального может принести в такую форму дизайнер,



Рис. 7. Южные ворота в Нинбо, Китай. Конкурсный проект архитектурного бюро AmphibianArc. 2015. Источник: <http://tallbuildings.ru/ru/yuzhnye-vorota-ningbo-yinzhou>

Здесь уместно вспомнить остроумную интерпретацию авангардного (но не модернистского) искусства как «натюрмортной стадии развития» живописи, данную еще в начале XX века А. А. Фёдоровым-Давыдовым [15]. Произведения искусства самых разных жанров – портрет, пейзаж – в искусстве авангарда начинают превращаться в своеобразный натюрморт. И. Е. Данилова определяла специфику «натюрмортного» отношения к искусству выключением предмета из реального течения времени, «овеществлением живого». Чтобы оказаться в натюрморте, птицы должны быть убиты, рыбы выловлены, цветы сорваны, лимон наполовину очищен. Однако в классическом живописном натюрморте (отчасти благодаря самому принципу живописности) изображение становится «одушевлением умолкнувшей жизни» (нем. *Stilleben* – «тихая жизнь»). В небольших, тщательно написанных картинах ощущается медленное течение времени, не столь быстрое, как в действительности, но все же воспринимаемое зрителем. «Вещь является не “самой-для-себя-вещью”, но зримым образом незримого» [16]. Превращение архитектурного сооружения в своеобразный натюрморт, существующий сам по себе, вне историко-культурной и предметно-пространственной среды, в эстетическом смысле представляет собой бессмысленную пустоту.

Ослабление художественного переосмысления историко-культурных, пространственно-временных связей делает произведение внестилевым. Поэтому и эстетику пустоты в новейшей архитектуре и дизайне можно связать с тенденцией дестилизации постмодернистского искусства. В этом явлении раскрывается один из многих кризисов формообразования так называемого предметного творчества, актуализирующий потребность перехода от проектирования отдельных предметов к «сценарному моделированию» возможных ситуаций.

Отсюда новое понимание экологического проектирования и нон-дизайна как метода прогнозирования потребительских свойств путем создания поливариантной и даже внешне неупорядоченной среды. Иногда такую созидающую деятельность именуют стадией «поддерживающего развития» (англ. *sustainable development*). Свободное от насильственной упорядоченности искусственное пространство, скорее всего, станет главным предметом будущей дизайн-деятельности. В материальном смысле – это пустота, в философском – приготовленное пространство.

Если же представить себе всю историю архитектурных искусств в качестве последовательного преобразования строительных конструкций и эволюции пространственных представлений от простого к сложному, то происходящее на наших глазах не покажется случайным. Эволюция архитектурного мышления существует параллельно развитию представлений о физическом пространстве-времени: от евклидовой геометрии через геометрию Римана–Лобачевского до «теории струн».

кроме яркой окраски и шумной торговой рекламы? Отсюда появление понятий «нулевой формы» или «антиформы», торжественно объявленное модным французским дизайнером Ф. Старком [14]. Происходит зрительная деформализация и дематериализация предметов потребления. Спустя сто лет мы снова сталкиваемся с синдромом «черного квадрата».

Таким образом нивелируется традиционная архитектурная и даже техническая, или «практическая, эстетика» (по Г. Земперу). Рвутся связи внешнего и внутреннего, столь существенные в классическом определении композиции.

Библиография

1. Государственная Третьяковская галерея. Московская биеннале современного искусства [Электронный ресурс] – URL: <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions2617>
2. Малевич, К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму... Новый живописный реализм / К. С. Малевич – М., 1916. – С. 3.
3. Тит Лукреций Кар. О природе вещей / Лукреций Кар, Тит (1, 146–158).
4. Шарипов, М. Р. Философские основания пустоты (пустое множество) [Электронный ресурс] / М. Р. Шарипов. – URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001b/00160180.htm>
5. Дахин, А. В. Философский смысл теоремы Пуанкаре-Перельмана и проблема глобальной пространственной структуры вселенной: Переосмысливая концепт «материи и памяти» / А. В. Дахин [Электронный ресурс] – URL: <http://www.globalistika.ru/congress2008/Doklady/04810.htm>
6. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск: Харвест, 1999.
7. Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия / М. С. Каган // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С. 52.
8. Коновалова, Н. А. «Триада»: пустота – промежуток – тень в современной архитектуре Японии / Н. А. Коновалова // Япония. Ежегодник. – 2006. – № 35. – С. 106–110.
9. Кэнко-Хоси, Ёсида. Записки от скуки / Ё. Кэнко-Хоси – СПб.: Северо-Запад, 1998. – С. 456.
10. Kurokava, K. Intercultural Architecture. The Philosophy of Simbiosis / K. Kurokava. – London, 1991. – P. 310–312.
11. Корнев, С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? / С. Корнев // Новое Литературное Обозрение. – 1997. – № 28. – С. 244–259.
12. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. – СПб.: Петрополис, 1998. – С. 13–18.
13. Сербина, Н. В. Предмет и межпредметное пространство в живописном произведении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. В. Сербина. — Екатеринбург, 2011. – С. 10.
14. АРХИДОМ. – 2004. – № 8 (49). – С. 40–43.
15. Фёдоров-Давыдов, А. А. Русское искусство промышленного капитализма / А. А. Фёдоров-Давыдов. – М.: ГАХН, 1929.
16. Данилова, И. Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт / И. Е. Данилова. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1968 (Чтения по теории культуры. Вып. 21). – С. 56.

Произведение «ЭСТЕТИКА ПУСТОТЫ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ (ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ)», созданное автором по имени Власов Виктор Георгиевич, публикуется на условиях лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная. Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть доступны на странице natlukina@list.ru.



Власов Виктор Георгиевич
 доктор искусствоведения,
 Санкт-Петербургский государственный университет,
 Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Статья поступила в редакцию 05.10.2015
 Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2015_4/1
 © В.Г. Власов 2015
 © УралГАХА 2015

THE AESTHETICS OF THE VOID IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE AND DESIGN (PHILOSOPHICAL ASPECT)

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

The article considers the category of the void in traditional and contemporary aesthetics. Based on the latest philosophical concepts, the author expounds the basic aspects involved in the reconsideration of the category of the void in architectural structures— the semantics, the compositional functions and the aesthetic perceptions. The use of the motifs of the void is illustrated by examples from latest Japanese, Near-Eastern and Western European architecture. The concept of “zero form» or “antiform” in modern design is considered. An analysis of form building in recent projects shows their extra-style nature beyond the habitual relationship between the product and its environment. Hence comes a new understanding of ecological design as the forecasting of consumer properties by creating a polyvariant and outwardly even disordered environment. It is such a space, free from imposed orderliness, that is most likely to become the subject-matter of future design activity.

Key words

architecture, design, metabolism, fractal architecture, ecological design

References

1. State Tretyakov Gallery. Moscow Biennale of Contemporary Art [Online] Available from: <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions2617> (in Russian)
2. Malevich, K.S. (1916) From Cubism and Futurism to Suprematism... The new realism in painting. Moscow., 1916. (in Russian)
3. Titus Lucretius Carus. On the Nature of Things. (1, 146–158). (in Russian)
4. Sharipov, M. R. The Philosophical Foundations of the Void (Void Set) [Online] Available from: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001b/00160180.htm> (in Russian)
5. Dakhin, A. V. The Philosophical Meaning of the Poincaré-Perelman Theorem and the Issue of the Spatial Structure of the Universe: Reconsidering the Concept of «Matter and Memory» [Online] Available from: <http://www.globalistika.ru/congress2008/Doklady/04810.htm> (in Russian)
6. Bergson, H. (1999) Creative Evolution. Matter and Memory. Minsk: Harvest, 1999. (in Russian)
7. Kagan, M. S. (2001) The Metamorphoses of Being and Non-Being. Voprosy filosofii. No. 6. P. 52. (in Russian)
8. Konovalova, N. A. (2006) The «Triad»: void – space – shadow in contemporary architecture of Japan. Japan. Yearbook. No. 35. P. 106–110. (in Russian)
9. Kenkō, Yoshida. (1998) Essays in Idleness. Saint-Petersburg: Severo-Zapad. (in Russian)
10. Kurokawa, K. (1991) Intercultural Architecture. The Philosophy of Symbiosis. London: John Wiley & Sons. P. 310–312.
11. Kornev, S. (1997) The Collision of Voids: Could Postmodernism be Russian and Classical? New Literary Review. No. 28. P. 244–259. (in Russian)
12. Deleuze, G. (1998) Difference and Repetition. Saint-Petersburg: Petropolis. P. 13–18. (in Russian)
13. Serbina, N.V. (2011) A Thing and Space between Things in an Artwork Painting. Summary of PhD dissertation (Art Studies). Ekaterinburg. P. 10. (in Russian)
14. ARCHIDOM. 2004. No. 8 (49). P. 40–43. (in Russian)
15. Fedorov-Davydov, A. A. (1929) The Russian Art of Industrial Capitalism. Moscow: GAHN. (in Russian)
16. Danilova, I. E. (1968) The Issue of Genres in European Painting: Man and Thing. Portrait and Still-Life. Moscow: Russian State University of Humanities. P. 56. (in Russian)

Article submitted 05.10.2015

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2015_4/1

© V.G. Vlasov 2015

© USAAA 2015