

ВИХРЕН БАКЪРДЖИЕВ

КАНОН И СТИЛ В АРХИТЕКТУРАТА

**НОВ ОПИТ ЗА ТЕОРЕТИЧНО ОСМИСЛЯНЕ
НА АРХИТЕКТУРНАТА ИСТОРИЯ**

**УВОДНА СТАТИЯ ОТ
ГЕОРГИЙ СТАНИШЕВ**



София, 2021

© Издателство „Изток-Запад“, 2021

Всички права на български език запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде възпроизвеждана или предавана под каквато и да е форма и по какъвто и да било начин без изричното съгласие на автора и на издателство „Изток-Запад“.

© Вихрен Бакърджиев, автор, 2021

© Деница Трифонова, оформление на корицата, 2021

ISBN 978-619-01-0838-2

Съдържание

| | |
|--|-----|
| Канон: изграждане и разрушаване (Вместо предговор) (проф. д-р арх. Георгий Станишев) | 5 |
| Увод | 17 |
| Глава 1 Канон и стил | 25 |
| Глава 2 Квадратът и кръгът – двете идеални канонични фигури в архитектурното формообразуване..... | 45 |
| Глава 3 Геометризм и органика, класическа и „модерна“ естетика в архитектурата и другите изкуства..... | 61 |
| Глава 4 Архитектурният език и неговата историческа еволюция..... | 71 |
| Глава 5 Архитектурен тип, утилитарност, конструктивна целесъобразност и художествен образ | 89 |
| Глава 6 Началото на архитектурното. Древногръцкият ордер..... | 101 |
| Глава 7 Величие и историческо достойнство. Римските начини на засводяване | 123 |

Глава 8

Мистиката на Изтока срещу схоластиката на Запада.

Византийската църковна архитектура 145

Глава 9

Монументалност и възвишеност във формообразуващата

идея на европейския Запад. Романска и готическа архитектура...189

Глава 10

Реализъм и илюзорност в архитектурата

на Ренесанса и барока. Класицизмът и неговата рожба –

предмодерният рационализъм 225

Глава 11

Модерността на най-новото време.

Рационалност и експресия в архитектурата на XX век267

Послеслов311

Библиография 315

Списък с илюстрации 319

Писмо до четящите (*д-р арх. Мария Диамандиева*) 329Архитектурата през погледа на един физик (*Тихомир Христов*)...333

Канон: изграждане и разрушаване

Вместо преговор

проф. д-р арх. Георгий Станишев

Заглавието „Канон и стил“ предизвиква спомена за знаменития спор между Теофан Гъркът и Андрей Рубльов, отразен в едноименния филм на Андрей Тарковски. Теофан като представител на византийската школа за изписване на светците защитава изцяло канона, на който той е носител, и системата от правила, от които е съставен. Андрей, този самобитен, с ренесансово виждане живописец, поставя под съмнение валидността на каноничните норми и ги разрушава, заменяйки ги със свои, дестилирани сякаш непосредствено от красотата на заобикалящия свят. Той създава образ на Св. Троица, в който тримата архангели са индивидуалности в състояние на един нееднозначен диалог, в който участват и композиция, и цветови нюанси, и отразената жестикуляция, мимика и т.н. Канонът е разрушен, за да се положи основата на нова школа в руското иконописно изкуство, сближаваща го с други ранноренесансови белези в изкуството, развиващи се в много от периферните култури на Византийската империя, в т.ч. и на територията на днешна България. Това, което е пресъздадено във филма обаче, е частен случай на едно по-общо и неизменно противоречие: между система от правила и система на тяхното нарушаване – в изкуството, обществото, политиката, морала. Във всички области на живота.

Когато става дума за канон, преди дори да погледнем в уикипедия, си представяме система от правила и норми, по които следва да се изгражда един обект. Използвайки тази инструментална свобода, нека наричаме канон всяка система от правила, утвърдени в определена общност, която има задължителен характер в рамките на определен тип художествена култура. В този смисъл елементи на каноничност може да има на всяко ниво на устройството на художественото цяло, като можем да говорим за канон в стила, канон в композицията, или в пространственото устройство на произведението.

Канонът е твърд в синхронен план и променлив в диахронен. Развитието предполага постоянното разрушаване на каноничното, революционизиране на системата и нейното ново реканонизиране, кристализация... Но в живата система на архитектурния процес застиването на определени правила и превръщането им в канон е временно явление. Анализирайки тази логика обаче,

стигаме до същественото различие в двата процеса: установяването и разрушаването на канона не са симетрични процеси. Следвайки канона, ние превърляме отговорността за резултата от творческите ни усилия на общността, която го произвежда или следва. Отклонявайки се от него и разрушавайки го в търсенето на собствени правила и подчинявайки себе си единствено на тях, ние поемаме риска и отговорността за творчеството си. Затова каноничното е по-скоро анонимно. Деканонизацията на определена система винаги носи бремето на персонално авторство.

Художественото и техническото в архитектурата

Съгласно известна притча от 20-те години на XX век, когато попитали Владимир Татлин дали неговият „летатлин“ може да лети, той отговорил: „Не, разбира се, ако можеше, това щеше да бъде самолет, тоест обект на техниката, докато аз съм художник и създавам обекти на изкуството...“

Обектът на техниката и неговите елементи функционират подчинено на определена мисия – това е програмата на обекта, неговата функция. Наистина след изобретяването на такъв обект неговите формални белези, произтичащи от това функциониране се семантизират и се превръщат в един вид знаци на самото функциониране. По-нататък формалните контури на самолета могат да се превърнат в сакрализирани обекти на един култ, както е случаят с изграждането на самолет от слама и тръстика на островите в Индонезия. Почти по същия тотемичен начин може да се прочете формата на самолет като емблематичен образ на модерността, възпроизведена в плана на град Бразилия по проект на Оскар Нимайер и Лусио Коста, с главна ос на тялото – булевард с административни, обществени и търговски структури, и с крила – жилищните квартали. Но това не променя основния принцип, който искаме да подчертаем: обектът на изкуството има устройство, различно от това на техниката и правилата на неговото функциониране не са идентични с техническата логика и функционалността на машината. Подобно на научния език, техническото съоръжение, дори естетически преживяно, е подчинено на определена утилитарна цел и се прочита еднозначно, подобно на научния текст, който има за цел да се прочита еднозначно и монофункционално.

За разлика от това художественият текст е устроен като полифункционално, многозначно съоръжение, предполагащо множество прочити. Тази податливост е дотам универсална, че по думите на Умберто Еко авторът губи контрол върху смисъла на собствените си текстове, докато интерпретаторът има право да внедрява в тях значения, които авторът дори не е могъл да предположи. Или както шеговито бе отбелязано от Цветан Тодоров, текстът е пикник, на който авторът носи думите, а читателят – смисъла.

Какво устройство предполага такова поведение на художественото произведение в термините на представите ни за канон? То притежава многослойна структура, като всеки слой е произведен от прилагане на нормиращи правила. В този смисъл бихме могли да определим художественото произведение като нещо „поликанонично“.

Канонът и нарушението му в архитектурния език

През 80-те години на XX в. Международната академия за архитектура проведе малко необичайна анкета сред своите членове, като се обърна към тях с въпрос кои са десетте най-влиятелни архитектурни обекта на модерната архитектура на XX в. След обработка на анкетните данни стана ясно, че десетте избрани обекта имат едно общо свойство. Авторите на всяко едно от тези произведения (архитекти като Оскар Нимайер, Мис ван дер Рое, Норман Фостър и т.н.) са забележителни архитекти с много специфични и разпознаваеми изразни системи. Някои от тях са директно декларирани от самите архитекти като системи от правила. Парадоксално обаче е, че избраните 10 произведения по отношение на тези заявени персонални норми се открояват най-ярко като нетипични, аномални и нестандартни за системата на всеки един от техните автори. Така например капелата „Роншан“ на Лео Корбюзие не следва нито един от Петте основни принципа, провъзгласени за фундаментални от самия архитект, и по-скоро нарушава представите ни за една изградена системност.

Това насочва нашето внимание към един извод: в областта на художественото, системното и несистемното канонът и неговото нарушаване са една двоица, в която двата компонента са еднакво важни за дефиниране на качеството на произведението. При наличието на константни правила (граматика) отклонението от нея (несистемното спрямо нея) може да се превърне в друга система и сблъсъкът между тях да породи поетическия потенциал на творбата. И отново – канонът е колективно творение, деканонизацията – индивидуален риск. Но когато моментът е назрял, канонът клони към ентропия, персоналните усилия на много автори изграждат собствени алтернативни системи за разрушаването му. Тогава творчеството си играе с канона, демонстрира едновременно зависимост и независимост от него, което става извор на уникалното, породено от смъртта на системното. „Новаторството – по утвърждение на Юрий Лотман – невинаги е изобретяване на новото, но то винаги е значимо отношение към традицията.“

Така в Юстинианова Византия (VI в.) се появяват тенденции, ревизиращи и разрушаващи канона на базиликалната структура на източноправославния храм и тласкащи композиционната схема към конверсия на хоризонтална-

та ос на пространството във вертикална. В рамките на този процес се експериментират десетки индивидуални варианти на тази конверсия в широк географски диапазон: от Армения до Сирия и Тракия. Това става не по някаква команда отгоре, но от колективно предчувствие за назряващи промени, на които трябва да се даде индивидуален творчески отговор. Всеки един от тези варианти в едно или друго отношение нарушава правилата на действащата система и е своеобразен хибрид между системата на предшестващия и на новия пространствен тип. Потокът на трансформации на базиликата в централнокуполна сграда преминава през множество опити, за да достигне до проекта на „Св. София“ в Константинопол, един хибрид на базиликата с централната композиция, и по-нагам – до появата на кръстокуполната схема. Един от тези варианти, може би сред най-оригиналните, е Червената църква до Перушица, строена според Ханс Зедлмайер около 50 години преди Юстиниановата „Св. София“.¹

Този процес илюстрира как несистемните, аномалните спрямо един каноничен пространствен тип нарушения водят до кристализация на нов тип структура, който отново се канонизира в системата на една култура.

Равнища на системност в архитектурната творба

И така, в резултат на развитието и затвърждаването на нови системи от изначално локални правила в рамките на определена професионална общност те придобиват статуса на общоприети и подлежат на кристализиране и канонизация. Както всяка граматическа норма обаче тя може да бъде нарушавана при формиране на художествен текст. Както и в естествения език, където речта се поражда въз основа на граматически правила и лексически запас от думи, но не всеки изказ е произведение на изкуството, така и в архитектурата имаме поток от проектни продукции, които следват общоприети граматика и чийто изказ е тривиален. За да бъде обектът на архитектурата художествен, той трябва да установи определени значими нарушения на общовалидните правила, определени от действащите канонични системи. Така поезията представлява едно нарушено, неестествено използване на естествения език, сродно на потока от заклинания в речта на оракула.

Кои са нивата на тази система от правила в архитектурата, тази нормативност, която иска да бъде нарушена в художественото ѝ измерение? Без да се стремим към изчерпателен отговор, системата от такива правила, образуващи един или друг вид канон, може да бъде откривана на следните нива:

¹ Вж. Sedlmayr, Hans. Das Erste mittelalteniche Architektursystem, in *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, Wien: II, 1933.

- обща за епохата тектонична или стилова система, например класическия ордер в антична Елада;
- общ за архитектурната типология композиционен принцип, например централно-симетрична композиция на ренесансовите вили, във функцията на жилищно и култово „пространство на музите“ едновременно;
- обща за архитектурното творчество на един автор индивидуална система от формални правила и геометрии, например използване на „базисната схема“ в творчеството на Луис Кан или картезианската правоъгълна мрежа на универсалното пространство при Мис ван дер Рое;
- обща за едно архитектурно произведение система на правила и рестрикции, която се реализира като език на конкретната архитектурна творба, например системата от пространствени решетки, развиващи се в дълбочина на фасадата на „Каза дел Фашио“ на Джузепе Терани².

Тези (и много други) нива създават сложността на архитектурната система и дават на архитекта възможността да рефлектира различните разновидности на правила и да намира начини да нарушава тези правила селективно, на всяко едно от посочените равнища, с оглед пораждање на нов художествен смисъл.

Интересното тук е, че посочените системи от правила действат в едно архитектурно произведение, при което системите им се смесват и наслагват по неповторим начин. Архитектът може едновременно да върви в посока към увеличаване на свободата и намаляване действието на общия канон, нарушавайки неговите рестрикции, и същевременно, обратно, да инвестира в изобретяване и прилагане на нови допълнителни ограничения. Аналогични процеси намираме в литературата, когато говорим за изискванията за рима, ритъм и метър в поезията, които налагат допълнителна съпротива на езиковия материал, която авторът е длъжен да преодолява. В архитектурното творчество такъв е случаят например с Кристиан Керез, който прави архитектура на базата на допълнителни рестрикции, които сам си налага, в редица от своите проекти. В къща с една стена (къщата за две семейства в Цюрих) на всеки от етажите действа не повече от една сложно начупена разделителна повърхност между жилищата. В сградата на Питер Зелнер, наречена от него „жилище на бегач на дълги разстояния“, най-често използваните помещения са максимално раздалечени в пространствената схема на дома, предполагайки състояние на една перманентна тренировка. В сградата на центъра „Помпиду“, Париж, Роджерс и Пиано си поставят задачата да не допуснат в централното пространство на галериите не само конструкции,

² Peter Eisenman, *Ten Canonical Buildings 1950–2000*, New York, Rizzoli International Publications inc. 2008 and Peter Eisenman, Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques: With Texts by Giuseppe Terragni and Manfredo Tafuri. Monacelli Press, 2003.

но и пакети инсталационни вертикали, изнасяйки всички спомагателни системи навън, по фасадите. Характерно при това е, че в първоначалния проект авторите се опитват радикално да увеличат свободата на ползване на галерийните пространства, като разработват система, която да позволи отделните сегменти на етажните повърхнини да могат да се движат по вертикала нагоре и надолу, образувайки най-различни профили на разреза: от равнинни повърхнини на експозиционни зали до стъпаловидни разрези на зрителни и конферентни зали.

Така разгледано като система от табу и неговото нарушаване чрез самоволни разрешения или нови ограничения, художественото пробива пътя си в хаоса на тривиалното. Играта на правило и нарушението му, на създаване на канон и на неговото разрушаване, е добре известна в архитектурната история. Нека да видим за какви видове правила и нарушения става въпрос при конструиране на поетично значима архитектурна образност.

Маниеризъм: деканонизация на Високия ренесанс

Особено добре тази динамика се проследява, наблюдавайки еволюцията на добре изучените архитектурни системи, какъвто в частност е ренесансовият архитектурен език. В него се наблюдава едно движение от строго спазване на ордерните канони, наследени най-вече чрез местната архитектура от античния Рим, към все по-широко разкрепостяване на системата, т.е. инжектиране на по-голяма свобода, т.е. от микротрансформации на езиковия канон на Ренесанса към неговите макротрансформации.

Така например в ранноренесансовите примери на централнокуполния тип се наблюдава постепенното разрушаване на редица готически стереотипи в творчеството на Брунелески и Алберти и установяване на общоприета нова норма на ордерния архитектурен език на куполната форма. При все това централната композиция на флорентинския купол на Брунелески е все още хибридна и е в борба с разрушаващия се готически стил и тектоничен канон.

Доминирането на новите ренесансови правила за изграждане на централните композиции настъпва в края на Зрелия ренесанс. Изследователи като Николас Певзнер пишат за настъпващия цикъл като за догматичен и академичен. С установяване на такъв вид канон започва и съпротивата спрямо него. Индивидуалното експериментиране с новия ренесансов канон се проследява в използваните от архитекта типове композиции и типовете симетрии. Така например при построяването на централната композиция в своето „Темпието ин Монторио“ Браманте използва два вида симетрия:

- веднъж това е централната симетрия на концентричните кръгови стени, ниши, колонада... и т.н., създаващи тялото на храма и заобикалящия го двор;

- втори път това е една специфична огледална симетрия между тялото на темпиемето и заобикалящата го колонада, на базата на цилиндрична повърхнина, условно разделяща конкавния и конвексния обект, които сякаш се отразяват един в друг.

Така новите варианти за художествено решаване на проблемите в рамките на ордерната традиция тласкат еволюцията на самата система...

С развитието на архитектурния език на Ренесанса по-нататък, с набавянето чрез множество нови трактовки от действащите по това време архитекти, неговото обогатяване, индивидуалните архитектурни модели все по-интензивно се насочват към преодоляване на все по-фундаменталните правила и норми на ренесансовата архитектура. Особено добре това проличава с настъпването на онази фаза на Ренесанса, която е прието да се нарича маниеризъм.

Архитектите на Късния ренесанс и маниеризма, такива като Андреа Паладио, Джулио Романо, Балдасаре Перуци, а и Микеланджело, не само разширяват кръга на съпротива срещу ренесансовия канон. Те изстрелват срещу него редица индивидуални художествени модели, нарушаващи, трансформиращи и инверсиращи правила и рестрикции на т.нар. Зрял ренесанс. В следващите кратки примери ще покажем как тези индивидуални модели преосмислят и радикално обновяват художествената система на Ренесанса.

В творчеството на Романо се нарушават редица правила на класическия канон на ордерната традиция и логика, известни още от Античността. Така в „Палацо дел Те“, Мантуа, ключовите камъни изпадат от хоризонталните греди на архитрава, фронтоните се разпукват под налягането на прорастващи в тях ключови камъни, докато текстурата на каменната рустика се преселва от стената към ордерните елементи: колони, греди и пр.

В работите на Перуци – например в „Палацо Масимо але Колоне“ в Рим – се очертава композиционна инверсия на горе и долу, тежко и леко. Нарушава се стандартният принцип на класическата ордерна тектоника: тежкото – долу, постепенно намаляване на напрежението от долу нагоре, лекото – горе. Фасадата на сградата от друга страна – с всичките ѝ хоризонтални ордерни елементи: архитрав, фриз, корниз, се огъва в план, подчинявайки се на уличната конвексна траектория.

Още по-радикален е Андреа Паладио, в чието творчество се проявява своеобразният за неговото мислене митологизъм. Чрез персонален прочит, радикално далеч от историческата реалност, той конструира своя археология на архитектурната форма от Античността. Както го характеризира Рудолф Витковер³, Паладио пресъздава ордерния език на антично-римската империя

³ Wittkower Rudolf, *Architectural Principles at the age of Humanism*. Second Edition, John Wiley, 1998.

с патоса на откривател, но съвършено погрешно... За разлика от Перуци и Романо, чието новаторство и нарушение на канона е абсолютно осъзнато, Паладио като че ли искрено вярва, че изцяло следва каноничната система на римския ордер и римската пространствена типология. Но преди да ги следва, сам си ги измисля, сътворява... Постъпвайки като един обратен плагиат, който приписва свои мисли на велики хора, Паладио присъединява портици с триъгълни фронтони към своите вили, утвърждавайки, че античните хора са го правили, като са „украсявали жилищата си с такива портици и фронтони, за да подчертаят достойнството на живущите в тях“. Паладио създава съвършено нов синтаксис на архитектурната композиция чрез метода, наречен от Колин Роуи „тематичен колаж“. Той съчетава в абсолютно новаторско цяло композиции, съставени от пространствени типове от няколко различни първоизточника. Така неговата вила „Ротонда“ по мнение на Ренато де Фуско се състои от редица готови фрагменти, свързани в един необичаен за времето си синтаксис: към кубичното тяло на атриумното жилище са прикачени 4 портика с фронтон от античните римски храмове, докато централното пространство на самия атриум е покрито от куполна форма, която досущ рефлектира пропорциите и касетите на Пантеона. Този вид радикално рекомпозиране на правилата (и на ордерната традиция като цяло) е съпоставимо с известната закана на Браманте, обясняващ намеренията си при проектирането на катедралата „Св. Петър“ в Рим по един поетичен начин, но с конкретни образи: „Аз ще въздигна купола на Пантеона върху сводовете на Храма на мира.“⁴

В късния период на творческия си път Микеланджело проявява радикална степен на освободеност от правилата на ренесансовите канони както в скулптурата, така и в архитектурното си творчество. В единия полюс, този на изобразителното изкуство, са неговите „Пиета Роданини“, статуите на робиите и на Атлас, признати за радикални отклонения от класическите канони. В другия се ситуират архитектурните творби във Флоренция като библиотека „Лауренциана“ и гробницата на Лоренцо Медичи. В последните архитектурният израз пренебрегва и се надстройка над правилата на ордерната система, достигайки в сюжета на „зазиданите колонии“ възможно най-висока степен на трагизъм, изразен с архитектурни средства. Като тази своеобразна кукла е осъществена именно чрез демонтирането на всякакви ограничения на каноничния ордер и конструирането на собствен избор и на свои индивидуални правила.

Горните примери нямат орнаментална стойност за настоящия текст. Техният прицел е да изяснят, доколкото е възможно за сгъстените рамки на това

⁴ Под Храм на мира Браманте е имал предвид базиликата „Максенций“, погрешно смятана през XVI в. за названия храм, известен само по литературни източници.

предисловие, какъв творчески потенциал и енергия се освобождават в процеса на деканонизация на определени правила и норми на един фино настроен и добре подреден архитектурен език, какъвто е ренесансовият. Маниеризмът не създава нов канон в архитектурата. Технически той е неотделим от правилата на конструиране на архитектурния израз на Високия ренесанс и на ордерната традиция като цяло. Той създава система от мотиви за разрушаването и инверсирането на тези правила и в това отношение е зависим от нещото, което деконструира. Но той създава един език, надстроен над Високия ренесанс, парадиращ и с това преодоляващ неговия канон, и с това подготвя установяването на следващия каноничен език – този на барока.

Модернизъм: реканонизации на „бетон брут“

Развитието на една традиция, основана на устойчиви правила и норми и на създадените на нейна основа художествени изразни системи (езици), е съпроводена с циклични бунтове, създаване на дисидентски фракции, разрушаване на установени канонически стереотипи, както и по-късно тяхната реканонизация и т.н.⁵ Променливостта на отношенията към определен каноничен мотив се проследява много четливо на примера на развитието на модерната архитектурна традиция. Както е известно, една от революционните установки на модернизма бе стремежът към етическа демонстрация на определени истини: за функционирането на сградата, за работещите ѝ елементи и материали, за нейната машинна неподправеност и естественост, подчинена на логични и рационални взаимодействия.

Инициентирана за пръв път от Огюст Пере в самото начало на XX в.⁶, „бетон брут“ се ражда като концепция за социалноотговорна, демократична, индустриализуема и в общи линии нескъпа система за формиране на образа на модерната сграда. По-късно с участието на Льо Корбюзие тази система се развива в „дом-ино“, и по-късно в *Unite d’Habitation* и други експериментални проекти. Тогавя бетон брут се установява като практика и като система от правила (редене на дървен кофраж, едра фактура на повърхността, приближаваща я до един вид природна естественост и т.н.) които стават емблематични за авангарда на модерността в архитектурата от този период.

⁵ Подобни фази, макар и в друг контекст, е очертал Х. П. Бонта, наблюдавайки трансформацията на значенията, присвоявани на Павилиона на Мис ван дер Рое в Барселона. Вж. *Architecture and Its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture*, J. P. Bonta, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (4):471-472 (1981).

⁶ Вж. църквата „Notre-Dame du Raincy“, 1922.