

Малахов Сергей Алексеевич, Репина Евгения Александровна
 Самарский государственный технический университет
 Malakhov Sergey, Repina Evgenia
 Samara State Technical University

АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ СЦЕНАРИИ ОБИТАНИЯ (АСО) – HOC EST VIVERE BIS, VITA POSSE PRIORE FRUI¹ ALTERNATIVE SCENARIOS OF HABITAT (ASH) – HOC EST VIVERE BIS, VITA POSSE PRIORE FRUI

В статье рассматривается авторская концепция архитектурного процесса, базирующаяся на артикуляции конфликта между прагматическими установками системы и гуманитарными ценностями архитектуры. На примере творческих экспериментов мастеров модернизма и собственных проектов нашей мастерской демонстрируется непростой характер взаимоотношений между стремлениями архитекторов к выражению высоких смыслов культуры и озабоченностью клиентов проблемой выживания и комфорта. Авторы считают оправданным достижение такого консенсуса с заказчиком проекта, когда архитектору все же удастся сохранить в проекте дух преодоления рутинных нормативов системы и преобразовать в новую форму этос дома и способа обитания в нем. Речь идет об опыте создания таких проектов, в основе которых лежит идея изменения представлений, о форме дома и, соответственно, – смысле обитания в нем. Подчеркивается связь этого концепта с архитектурными экспериментами двух взаимно интегрированных эпох: модернизма и постмодернизма, в феноменальной истории которых переосмыслена задача архитектуры, превосходящая бытующее (а в целом – профанное²) представление об архитектуре как воплощении «общепринятого». В проектных замыслах Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ, Тео ван Дусбурга, Геррита Ритвелда, Карло Моллино, и других архитекторов-концептуалистов всегда проявляется установка на противостояние «само собой разумеющимся стандартам», начиная от формы, и заканчивая образом жизни. То, что мы называем «альтернативными сценариями обитания» – АСО, можно рассматривать как уникальную реальность, соединяющую проектные разработки и особый тип «нового гезамкунстверка³», возвращающего нас к идее «преображения действительности» средствами художественного произведения, а конкретно – с помощью архитектурной формы. В выдвинутой концепции АСО мы опираемся на теоретические исследования и проектные эксперименты нашей совместной мастерской.

The article considers the author's concept of the architectural process based on the articulation of the conflict between the pragmatic attitudes of the system and the humanitarian values of architecture. Using the example of creative experiments of modernism masters and our own projects, we demonstrate the complex nature of the relationship between the aspirations of architects to express high meanings of culture and the concern of clients with the problem of survival and comfort. The authors feel justified consensus with the client when the architect still manages to maintain the draft the spirit to overcome the routine norms of the system and transform into a new form the ethos of dwelling in it. We are talking about the experience of creating such projects, which are based on the idea of changing insights, the shape of the house and, accordingly, the meaning of living in it. The author emphasizes the connection of this concept with the architectural experiments of two mutually integrated epochs: modernism and postmodernism, in the phenomenal history of which the task of architecture is reinterpreted, surpassing the current (and in General – profane) idea of architecture as the embodiment of the "generally accepted". The design ideas of Le Corbusier, Mies van der Rohe, Theo van Dusburg, Gerrit Rietveld, Carlo Mollino, and other conceptual architects always show an attitude of opposition to "self-evident standards", starting from the form and ending with the way of life. What we call "alternative scenarios of habitation" – ASH – can be considered as a unique reality that combines design developments and a special type of "new gesamtkunstwerk" that returns us to the idea of "transforming reality" by means of an artistic work, specifically, by means of an architectural form. In the proposed ASH concept, we rely on the theoretical research and design experiments of our joint workshop.

Ключевые слова: Альтернативные сценарии обитания (АСО), параллельное авторское пространство, архитектура как пространство АСО.

Keywords: Alternative scenarios of habitat (ASH), parallel author space, architecture as ASH space.

1 «Уметь наслаждаться прожитой жизнью – значит жить дважды» (Марциал) – пер. с лат.

2 Профанное (лат. profanus - лишенный святости; нечестивый) — категория, выражающая онтологически и аксиологически низкое положение объекта, не обладающего качеством святости; прежде всего, категория религиозного сознания, которая фиксирует онтологическую непричастность объекта к святому, положение объекта за пределами высших, священных уровней бытия; уровень обыденного, посюстороннего, эмпирического бытия.

3 Гезамткунстверк, нем. Gesamtkunstwerk – «единое произведение искусства». Термин введен Рихардом Вагнером для описания произведения единого «искусства будущего», должного, по его мнению, прийти на смену существующему многообразию искусств. Этим словом он обозначал идеал: слияние, синтез всех искусств.

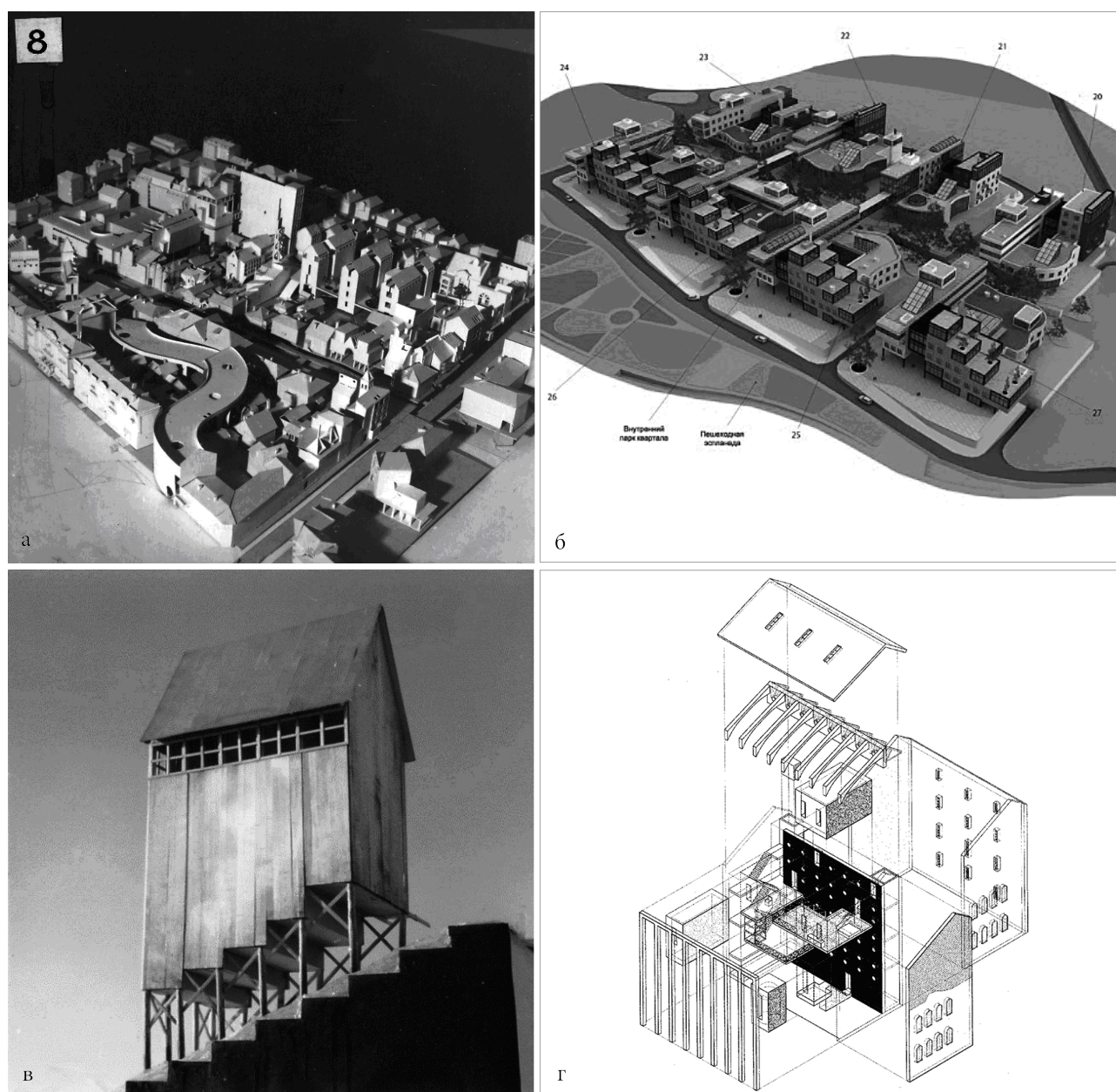


Рис. 1. Три направления АСО – архитектура как феномен культуры: а) архитектура как саморазвитие (пример с концептуальным проектом квартала №46, МЕМИРЕКС); б) органическая архитектура, работа архитектора-мастера (пример с фрагментом эскизного проекта Самарского технопарка, Бюро «Ковчег», 2007 г.); в) концептуальная архитектура (два примера из разработок нашей мастерской – «Дом над водопадом» и «Палаццо Массимо Иори» – постпроект).

Архитектура как пространство АСО

Для нас всегда архитектурное проектирование связывалось с поиском своей особой территории («параллельной реальности») в контексте культурного строительства альтернативы общепринятому; унылый, размеренный, «налаженный» образ жизни ассоциируется, в нашем понимании, с особым дефицитом системы, по началу выбирающей политику недоверия ко всему, что от нее отличается, а затем, научившись манипулировать понятием

«интересного», встраивает его, «от своего имени», внутрь «профанного мира», но уже в виде общедоступного развлечения. Неискренность системы вызывает наибольшие возражения. Урбанистические дискуссии свидетельствуют о возникновении множественных практически неустраимых конфликтов между ключевыми игроками процесса. Мир сейчас окончательно запутался в том, кто прав в обосновании концепции будущего, отвергнув заодно идеалы и романтизм, интуицию и случайность, прекрасную природу и настоящие

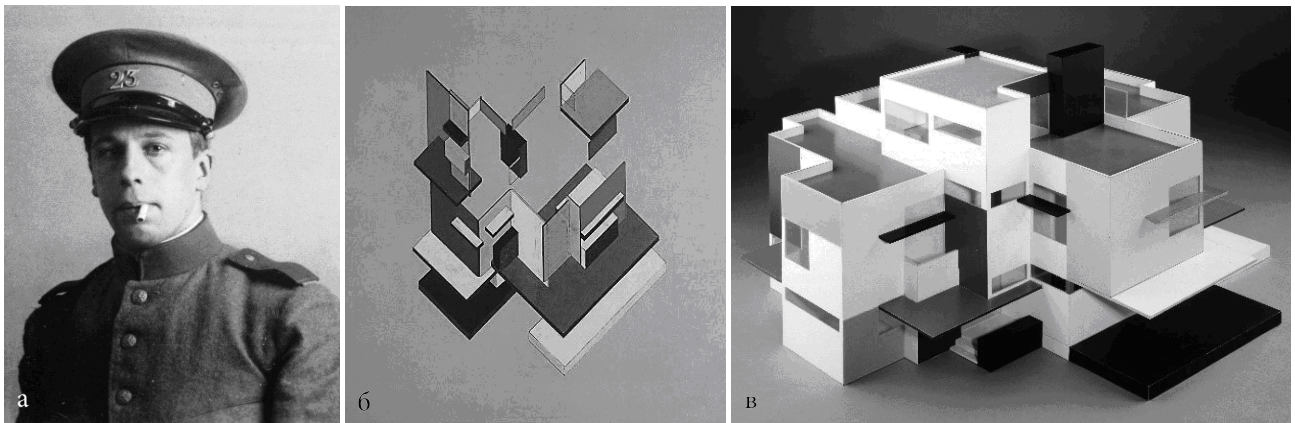


Рис. 2. а) Тео ван Дусбург; б) аксонометрия - *maison d'artiste*, 1923; в) макет- *maison particuliere*.

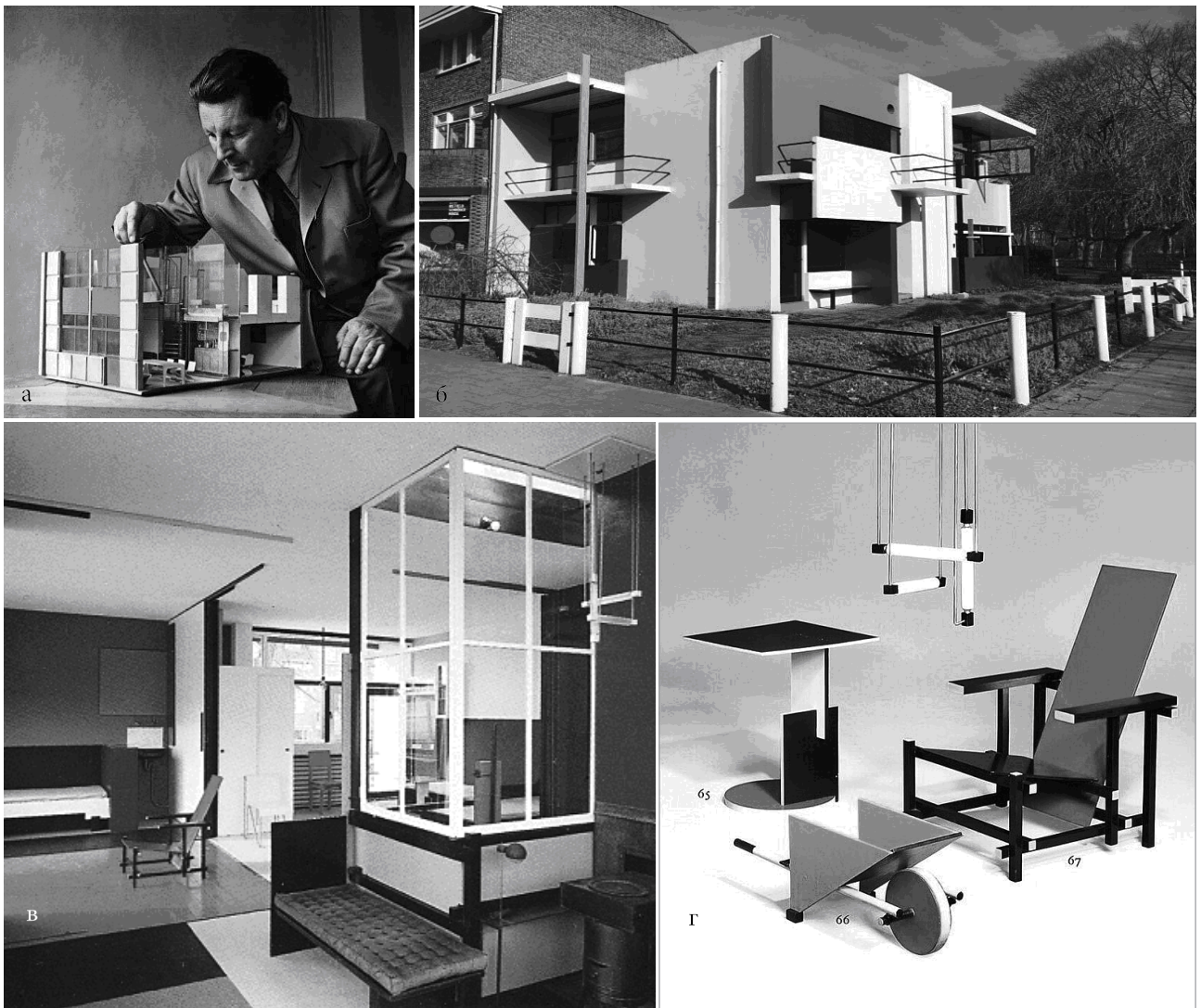


Рис. 3. а) Геррит Ритвельд; б) дом Шрёдер в Утрехте; в) вид внутреннего пространства дома Шрёдер, 2-й этаж; интеграция архитектуры, вещи и цвета; г) Ритвельд: вещи как объекты абстрактной скульптуры.

способности индивидуума. К еще большему разочарованию вызывает картина распространения «агеластии¹» – любования умами, лишенными чувства юмора и игры.

Тот процесс в профессии, который мы назвали выше «культурным строительством альтернативы», в целом можно разделить на три основных направления, вместе, собственно, и представляющих архитектуру как таковую, или – «Пространство альтернативных сценариев обитания» АСО), альтернативных в силу того простого обстоятельства, что гуманистические и гуманитарные цели социума и личности, актуальные для архитектуры, оказываются в репрессированном состоянии по отношению к системе.

Первое направление – это средовое проектирование, не принимаемое системой всерьез по той причине, что у его истоков находятся слишком интеллектуальные инструменты и настоящие гуманитарные ценности (Рис. 1, а).

Второе направление – это органическая архитектура в ее «небиологической интерпретации». Органичность этого метода происходит из представления о деятельности архитектора-мастера, обладающего опытом сдержанного и консолидированного с окружением метода построения формы (Рис. 1, б).

Третье направление – концептуальная архитектура – есть именно та территория профессии и общего дискурса культурной альтернативы, которая настаивает на праве авторов придумывать «альтернативные сценарии обитания» (АСО) не просто как оппозицию неискренности системы, а как игровое моделирование объекта на основе формальных экспериментов и возвращения в проектный процесс бинарных оппозиций, вытесненных системой (Рис. 1, в).

Реализация этого права влечет неизбежно построение «параллельных реальностей» авторов, отличающихся друг друга формой и способами их репрезентации в общем культурном пространстве. Наш проект репрезентации параллельной реальности, прежде всего, отстаивает ценности АСО, предъявляемые в непростом жанре концептуального проектирования. Кроме этого, сама архитектура АСО, в нашем представлении, является пространственно-временным порталом, – и в этом мы видим ее огромное преимущество перед объектами системы.

1 Агеласт (букв. «несмеяна»), в греческой мифологии скала в Элевсине (Аттика), возле которой присела отдохнуть Деметра, оплакивающая свою дочь Персефону.

Латинское изречение – «hoc est vivere bis, vita posse priore frui», вынесенное в название, кроме поверхностных гедонистических коннотаций, определяет роль несогласия авторов с рутинной, преодоления рабского поведения с целью «удвоения» не физической, а смысловой продолжительности жизни.

Предлагаем рассмотреть на примерах из практики архитектурного авангарда, как преодолеваются стереотипы системы с помощью художественно-философского и формального эксперимента. Мы намерены объяснить, что изменение сложившегося образа жизни может стать искомой альтернативой субъекта системе, хотя это вовсе не означает, что в бытовом отношении его жизнь может оставаться комфортной. Понятие субъектности здесь распространяется и на авторов проекта и на его заказчиков (прежде всего – обитателей дома).

Возникновение архофункции в Де Стейл. Новый дух обитания вместо привычного и «удобного»

Для обоснования тезиса о приоритете формы над функцией наиболее удобной ссылкой является обращение к проекту «Дома художника» ван Дусбурга (maison d'artiste, 1923). В энциклопедической публикации Хэла Фостера и соавторов об архитектурных работах группы «Де Стейл» есть лишь такие факты, которые ничего, собственно, о «функции дома» не сообщают. Дом как тема нашего бытия не обсуждается. «Отправным пунктом этих проектов, – пишут авторы, – является «вмешательство живописи»: «Высокопарные и загадочные высказывания ван Дусбурга о том, что цвет становится здесь «конструктивным материалом», были не просто риторикой: цвет действительно позволил элементаризировать поверхность стены, приводя в итоге к изобретению нового архитектурного элемента – ширмы как неделимой единицы» [1]. И далее: «Как показывают новаторские «аналитические» аксонометрии, сделанные им для выставки, ширма² соединяет в себе две противоречивые визуальные функции (в профиль она кажется исчезающей линией, а фронтально – плоскостью, препятствующей разворачиванию пространства в глубину), и это

2 В своих работах с графикой и макетами в программе «Формальная интерпретация натюрморта», предпринятой впервые в 1997 году на архитектурном факультете СГАСУ (сегодня СамГТУ), мы не использовали термин «ширма», так как более приемлемым обозначением этого элемента нам представлялись слова «поверхность» и «плоскость».

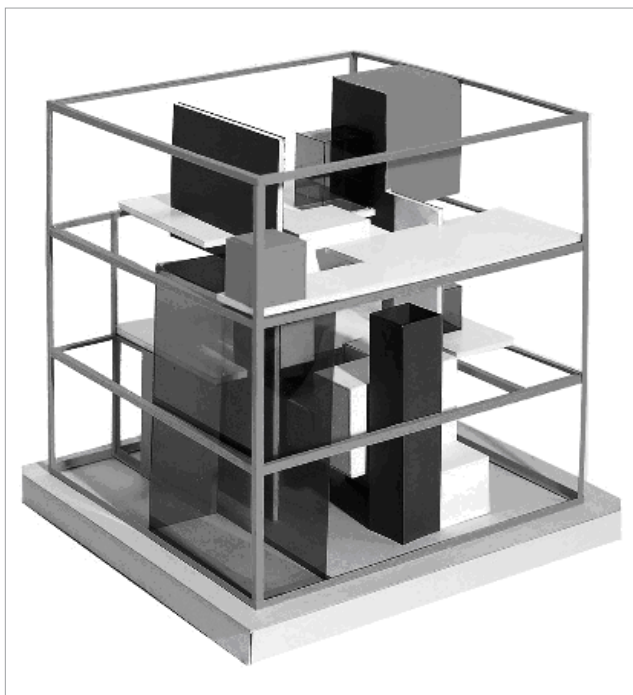


Рис. 4. Куб с внутренней спонтанной структурой – возможный вариант метафорического изображения параллельной реальности автора.

противоречие способствует визуальному взаимопроникновению объемов и непрерывности их артикуляции» [1, с. 158] (Рис. 2).

Еще более интересное продолжение эксперимент ван Дусбурга получил в проекте Ритвельда, о чем, собственно, и свидетельствует Хэл Фостер: «Ван Дусбург не ошибся, когда заявил, что спроектированный Ритвельдом дом Шрёдера (1924) был единственным зданием, воплотившим принципы, заложенные в двух последних проектах для Розенберга³, с той оговоркой, что ширма используется Ритвельдом гораздо более широко, поскольку ему удалось элементаризировать то, что было камнем преткновения для ван Дусбурга: сам каркас здания», ликвидировав различие между «несущим и несомым».

Не менее, если не более важным, следует считать следующее приведенное Хэллом Фостером замечание Ритвельда: «Ритвельд воспринимал свои работы как скульптуры, как независимые объекты, отвечающие, как он писал в 1957 году, за «отделение, ограничение и соизмерение с человеком некоторой части неограниченного пространства» [1, с. 158] (Рис. 3). В этих выдержках почти не

содержится каких-то последовательных алгоритмов, выстраивающих путь от открытого ван Дусбургом «взаимопроникновения и непрерывности объемов» к феномену дома, хотя слово дом самим же ван Дусбургом использовано для наименования изображения. Вероятно, он и не был озабочен построением этой связи, предоставив подобную миссию Ритвельду. Предположим, что мы попросили бы ван Дусбурга объяснить, как он «видит жизнь человека внутри своего дома»? Как нечто специфическое, – вероятно ответил бы автор. Эксперимент с формой дома означает эксперимент с его функцией. Проще говоря, в таком доме не удастся жить, как в обычном коттедже с комнатами, стенами, коридорами, кухней, шкафом, кроватью, и скатной крышей. Не удастся, хотя ван Дусбург, сто лет назад не мыслил категориями «перемены образа жизни», и поэтому в прямой речи может показаться неубедительным из-за им же самим озвучиваемой дилеммы. В тексте, опубликованном в 1924 году, он пишет так: «Новая архитектура функциональна, иначе говоря, она развивается на основе определенных практических требований, которых она придерживается в ясных планах» [2, с. 280], зато в другом материале, спустя пять лет, определяет, что «Человек живет не в конструкциях, а в атмосфере, которая создается окружающими его плоскостями» [3, с. 287]. Собственно, приводя этот анализ деятельности «Де Стейл», мы лишь пытаемся показать, что увлечение ван Дусбурга переводом живописи в пространственную форму было мотивировано именно самым художественным экспериментом в первую очередь, но из этого не мог не последовать вывод об абсолютно специфическом функциональном сценарии, наследующем формальный эксперимент. И этот вывод последовал: да, образ жизни (читайте – функциональный сценарий) все же создается как особая атмосфера, которая, в свою очередь – как в примере с «Домом Художника» (и неопластицизмом в целом) образуется в результате взаимодействия «цветных плоскостей», «непрерывности объемов», и далее – у Ритвельда – «скульптурности формы», утраты «имени функции» в пользу возникновения «независимых объектов- частей непрерывного пространства».

У функции в этих экспериментах нет привычного имени, так как прежнее привычное имя не совпадает с объектом неопластицизма. Соответственно мы не последуем совету ван Дусбурга отвечать «определенным практическим требованиям»

³ На выставке у Розенберга ван Дусбург совместно с ван Эстереном представил два проекта: т.н. «частный дом» (maison particuliere) и «дом художника» (maison d'artiste).



Рис. 5. Матрица ключевых кодов Карло Моллино.

(понятно, что «определенные требования» – это требования системы с ее привычными именами), а станем институционализировать такие новые функции, которые наследуют формальный эксперимент. И уточним вслед за этим, что любая «настоящая архитектура» – это, прежде всего, – всемогущество формы. Архофункция – это функция, порожденная формальным экспериментом и противостоящая системе с ее привычкой не переходить границы банального.

Эксперименты Де Стейл, равно как и других инициаторов и последователей авангарда, артикулируют деятельность авторов в образах параллельной реальности (ПР) со всеми вытекающими институциональными обстоятельствами этих уникальных пространств, а именно: взаимоотношением ПР с большой реальностью (БР) и с системой; художественным моделированием внутреннего контекста ПР; философским обоснованием ПР; обживанием параллельной реальности собственными персонажами (героями); мифологизацией ПР, разработкой концептуальных моделей, комментариев и «историй».

Из этого следует, что создание «особой атмосферы» архитектурного произведения и разработка концепции авторской параллельной реальности, – есть взаимообусловленные элементы пространства АСО.

Концепция авторской параллельной реальности

В конечном счете, любая архитектура – это «иная (параллельная) реальность», проявляющая присутствие авторов АСО в этом противостоянии с системой⁴.

В 2014 году, благодаря инициативе Эдуарда Кубенского, в издательстве «Татлин» вышла монография, в девяти главах которой было объяснено и показано, чем занимается мастерская и какие вынашивает идеи. Речь шла, в основном, об академическом опыте [4]. Но еще за шесть лет до этого в Лондоне Эдвиной Кинселой была защищена магистерская диссертация, посвященная нашей концепции постпроекта [5]. Эти два обширных и глубоких исследования подробно передают, иногда интерпретируя, создаваемую атмосферу ПР.

Чертежи и другие модели, относящиеся к архитектурным объектам, могут также дополняться моделями, иллюстрирующими «на архитектурном языке» устройство параллельной реальности и текущих процессов творческого поиска.

Эта интересная задача предполагает поиск ответа на вопрос, какая диаграмма позволила бы адекватно изобразить авторскую реальность (ПР), порождающую архитектурные проекты. В диссертации, посвященной композиционному методу,

⁴ Вопрос компромисса автора и системы – предмет личного выбора: биография не бывает простой.

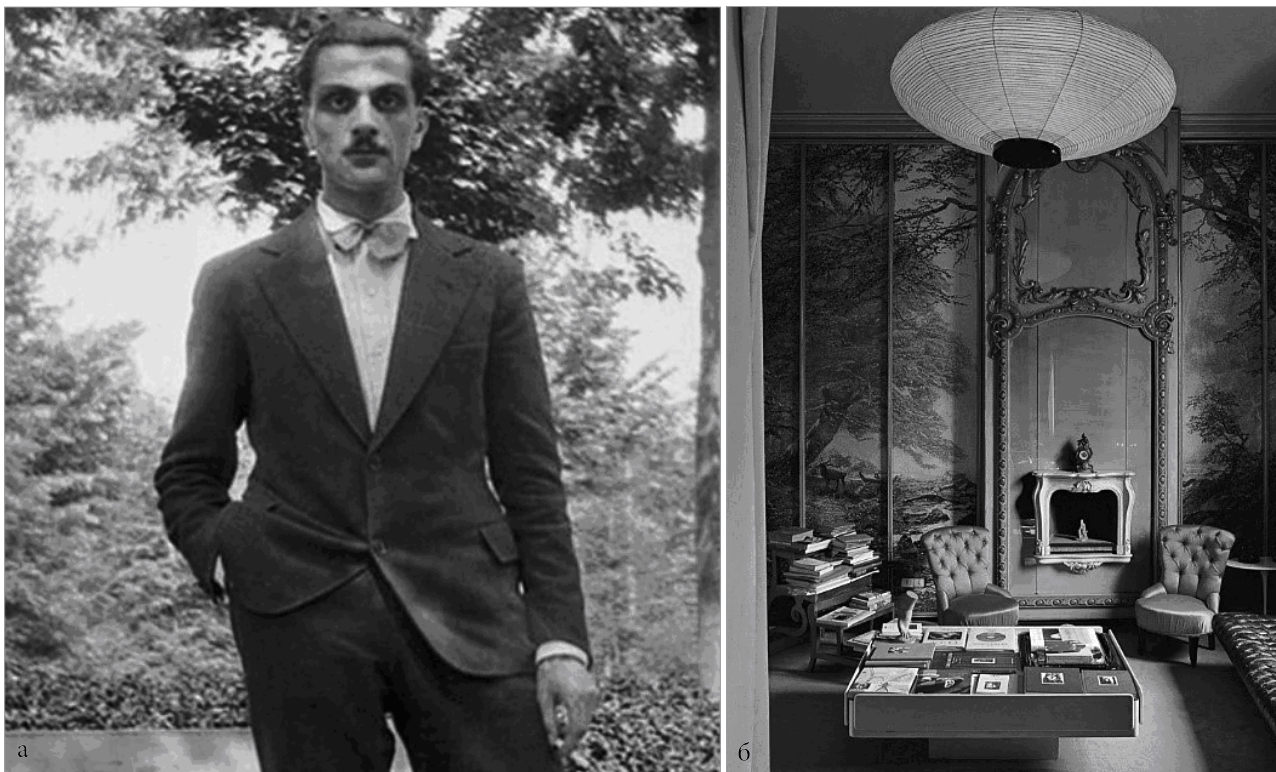


Рис. 6. а) Карло Моллино - гений дизайна и мистификации; б) фрагмент «софистического интерьера» квартиры Моллино на виа Напионе, 2, в Турине.

пересмотр понятия об архитектурном объекте сопровождался разработкой схемы, или модели, артикулирующей в качестве центральной позиции «пространство поисковой модели архитектурного объекта», в то время как, и «Большая Реальность» (БР), «собственная реальность автора» (параллельная реальность), и «пространство культуры» интегрировались в эту модель извне [6, табл. 112]. Схема меняется, если авторская параллельная реальность (ПР), наоборот, вбирает все происходящее и воображаемое. Мы можем изобразить его как матрицу, или своего рода архитектурный объект. Куб и многочисленные встроенные «гнезда» - лишь один из вариантов подобной диаграммы. Досконально это пространство можно даже не пытаться изображать: детали будут наталкиваться друг на друга, провоцируя хаос. Более оправданно прибегнуть к метафоре и обобщению. Сколько «гнезд» (домов, событий, мест, героев, концептов) «умещается» в кубе? – Ровно столько, чтобы возникло ощущение «правдивого сообщения» о структуре авторского пространства. В диаграмме, разумеется, можно акцентировать наиболее важные элементы ПР, подчинив повествование принципу иерархического построения (Рис. 4). Впрочем, такая схема, - это всего лишь способ

толкования ускользающих от внешнего наблюдателя смыслов.

Интересно, что даже обычное перечисление «увлечений», как в случае с биографией Карло Моллино, создает интригующий, хотя и «неиерархический» образ авторского пространства. Джованни Брино, предложивший читателям свой взгляд на биографию мастера из Турина, называет пятнадцать компонентов, объединенных в механически выстроенную последовательность или матрицу, приоритеты внутри которой, можно было бы расставить лишь самому герою повествования⁵. И все же в его параллельной реальности исследователи выделяют такие компоненты, как эротика, декаданс, автомобильные гонки, альпийская традиционная архитектура, мебель, формирующие ключевые коды, максимально присутствующие внутри его двух кардинально различающихся архитектурных произведений: сохранившейся горнолыжной станции Лаго-Неро и интерьера собственной квартиры Моллино на виа Напионе, 2 в Турине, где

⁵ Брино называет следующие интересы Моллино: flying, alpine architecture and skiing, racing cars and automobiles, photography, theatrical design, fashion and frivolities, literature and decadence, the arts and the art world, inventions and patents, aesthetics and theory, architectural teaching, the erotic, travels, the esoteric and the occult, architecture [7].

им был создан «необычный и софистический интерьер с намерением сохранить ощущение тайны»⁶ [7] (Рис. 5, 6).

«Роман», который «писал» Карло Моллино, включал родных, друзей и клиентов мастера. Имена «героев» его «параллельной реальности» или вполне конкретны (отец Евгенио Моллино; мастер высшего пилотажа Альберт Рёч; архитектор Джузеппе Пагано, исследователь альпийской архитектуры; Дамонте и Нарди, соавторы концепта гоночного автомобиля The Damolnar “Bisiluro”; фотограф Рикардо Монкальво; любимая модель и заказчик Ада Минола; предшественники Моллино – Гуисманс, автор знаменитого декадентского романа, впервые опубликованного в 1884 г. и посвященного воображаемой ситуации про приключения Дез Эссента и Ксавье де Матре, автор романа «Путешествие вокруг моей собственной спальни», 1830), или лишь предполагаются воображением архитектора в момент придумывания концепта, остаются в реальности автора, проявляясь и исчезая в его «видимых» зонах.

Нас завораживает идея объединения вымышленных и реальных персонажей в едином пространстве параллельной реальности автора. В сущности, никому не известно, где проходит граница между живущими и будто бы живущими. Когда эта линия стерта, интрига целиком обращается в сторону архитектурного замысла. Соответственно, сложившийся замысел наталкивает на «историю про искэппинг», или пространство АСО. Так мы видим этот путь: объединение персонажей независимо от типа «исходной реальности», создание архитектурной формы, воображение «истории», преисполненной «замыслом альтернативы». Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье никак не игнорировали рассматриваемый алгоритм, но просто вместо «сказочной» (романической) применяли пафосную риторику раннего модернизма.

Разрабатывая очередной концептуальный проект, авторы погружаются в историю, в которой стирается грань между проектным процессом и реальностью. Возникает определенная оценочность в отношении персонажей проектной истории. Иногда эти оценки носят критичный характер. По факту, подобное погружение напоминает «жесткую сказку», хотя по началу – в нашем собственном опыте – романтические и вполне позитивные имиджи преобладали. Такими свойствами отличалась

⁶ «Никто, как свидетельствует Джованни Брино, никогда не приглашался сюда, никто никогда не жил здесь, кроме самого Моллино» [7].

статья про «кюрбовские хроники», напечатанная в 1991 году в самом последнем номере «Архитектуры СССР», – в прямом смысле последнем⁷ [8]. Герои той истории выглядят возвышенными: вероятность дружбы служила внесенным в сценарий оправданием красоты, а красота («пункт «А»») равнялась добру («пункт «Б»»). Автор, разумеется, ошибался, но лишь отчасти⁸. Эйнштейн, например, выражал свои чувства вполне в духе античной «калокагатии»⁹: «Идеи, которые всегда сияли передо мной и наполняли меня радостью – это добро, красота и истина». Античная философия видела источник прекрасного в природе и в познании сущности вещей; Кант признавал «всеединство», но разделил «искусства» на «приятные» и «изящные». В «метафизике всеединства» Владимира Сергеевича Соловьева «первоисток» единства добра, красоты и истины определяется Бог. Не уточняя, что было ошибочным в той истории про «модели», сохраним знак равенства между «пунктами» «А» и «Б»: таковым должно быть «ключевое правило» параллельной реальности (АСО). И архитектуры вообще.

Дискурс категорий красоты и добра в роли имманентных смыслов архитектуры

Во всей этой истории, существует настойчивое желание преобразовывать мир по законам красоты и добра, и поэтому архитектура, в нашем понимании, должна определять свое предназначение внутри этой содержательной пары. Делать добро и при этом «быть добрым» – не то чтобы не просто,

⁷ Архитектура СССР, июль-август 1991. В статье было написано: «Кюрбовские обитатели напоминают, конечно, уже известных героев из других аналогичных пространств. Например, обитателей гриновских городов. В отличие от них, однако, мои сограждане живут еще и в реальном пространстве» [8].

⁸ Существует понятие «современного эволюционного холизма», и, конечно, в первооснове – старая идея Платона о «триединстве» истины, красоты и добра.

⁹ Греческий термин *calocagathia* буквально значит «прекрасное и доброе». Вошло в обиход название термин «прекрасное» относить здесь к телу, а «доброе» – к душе. Может быть, до некоторой степени это и правильно, но чтобы такое понимание отражало собою античную мысль, предварительно надо еще исследовать, что понимали древние «под душой» и «под телом». А понимание это – вполне оригинальное, и обывательскими выражениями здесь не обойдешься. Самое же главное – это то, что указанный перевод предполагает отдельно «прекрасное» и отдельно «доброе». А это уж совсем неверно. В античной калокагатии совершенно нет ничего отдельно «прекрасного» и отдельно «доброе». Это – один человеческий идеал, нерасчленимый ни на «внутреннее» или «внешнее», ни на «душу» или «тело», ни на «прекрасное» и «доброе». (А.Ф. Лосев. О калокагатии)



Рис. 7. а) Мис ван дер Роэ в 40-е годы; б) программный имидж: Фарнсворт хаус («Стеклянный Дом»), вид на природное окружение сквозь витраж, призрачность прозрачной границы между природой и домом – настойчиво представляемый принцип Миса; в) Эдит Фарнсворт; г) «Стеклянный Дом» зимой; в доме – холодно (стеклопакеты еще не изобретены).

но и не нужно. Добро в архитектурной реальности – это высшие смыслы, а «быть добрым» – есть установка взаимоотношений людей друг с другом, и это уже – вопрос индивидуального выбора.

Как нужно было поступать автору «Стеклянного дома» на Лисьей горе рядом с городом Плано в Иллинойсе, построенного в 1951 году для Эдит Фарнсворт, когда заказчица была вынуждена разорвать с ним отношения из-за многочисленных функциональных и конструктивных проблем,

разрушивших ее надежды на комфортное проведение уик-эндов? Парящий в невесомости прозрачный дом-призрак, – как считают некоторые исследователи творчества Миса ван дер Роэ, – есть манифест протестантского стремления к переосмыслению взаимоотношения человека с природой. Мис не пошел на уступки Эдит, потому что считал, что у человека существуют более высокие цели, чем желание жить в уютном доме. «Для Миса, – свидетельствует источник, – это творение было больше

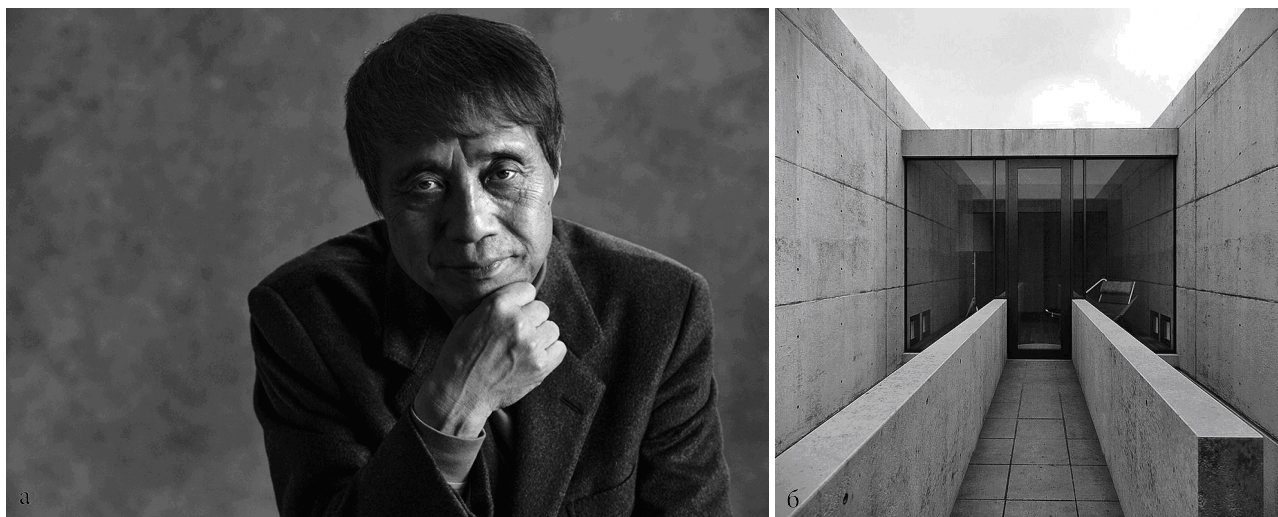


Рис. 8. а) Тадао Андо; б) патио в доме - Row House in Sumiyoshi.

храмом чистой эстетической идеи, нежели домом для жилья, образцом совершенства, помещенным в сельский пейзаж, создающим почти невидимую грань раздела между человеком и природой, между идеей и реальностью. Мис ван дер Роэ говорил: «Когда вы видите природу через стеклянные стены дома Фарнсворт, она обретает новый более глубокий смысл, чем, если бы вы просто смотрели на нее снаружи. Природа, вы и дом становитесь частью единого Великого целого». [9]

«Великое целое» – интересный концепт, не так ли? Великий модернист построил свою утопическую реальность, в определенном смысле, спекулируя на нашем внутреннем и постоянном стремлении к преодолению хаоса: да, конечно, скажет любой из нас: «Великое целое» обязательно есть, а если его нет, «то его нужно выдумать» (Рис.7).

Для Тадао Андо, похоже, минимализм Миса переосмысливается как сосредоточенность не на визуальном, а на медитативном: когда человек прислушивается к «минимальному проявлению внешнего мира» (фрагмент голубого неба, луч света в щели), или к отчужденному поведению природы (холод, ветер и дождь). Описывая один из своих ранних проектов, представленных на выставке в Gallery TOTO. MA, Андо заявляет, что в его «дебютном проекте» внутренний двор жилого дома намеренно был сделан им так, чтобы избежать некомфортного контакта с природой. Но на критику, что подобные действия архитектора навязывают обитателям дома свой придуманный способ поведения, ответил, что «сосуществование с природой» является принципиальной ценностью дома. «То, что я всегда представляю себе, – это архитектура,

сквозь которую дует ветер, пробуждая эмоции людей, архитектура, которая сосуществует с природой и очищает дух»¹⁰ [10, с. 43] (рис. 8, рис. 15).

Красота и добро – два укоренившихся в деятельности намерения архитектора, и оба приводят нас к альтернативному в отношении системы сценарию формы и поведения. Герои нашей истории, с которой мы хотели бы приобщиться к общему «искомому целому», есть темные и светлые «окна» в большом человеческом доме, всегда напоминающем плывущий или выброшенный на сушу ковчег¹¹. Когда они встречаются с нами в офисе, в поезде, в лодке, в воображении или в прошлом, у нашей проектной работы возникает пространство истории, а не описания проектной документации. В авторском параллельном пространстве (ПР), в нашем представлении, обязательно должна присутствовать присущая человечеству дихотомия, – иначе объем архитектуры сжимается до сладостных посуды, типового строительства и стилизаций, – всего того, что укладывается в буквари и СНиПы авторитарно-назидательной оболочки системы. Согласимся, что это, как минимум, – скучно. Альтернатива, как и архитектура, возникает неспроста: авторами извлекаются из небытия вытесненные и вытесняемые системой ценности, в том числе – идеалы нравственности, стремление к приключению и дух пространства [11, 12]. В авторской параллельной реальности

¹⁰ Понятно, что имеет в виду мастер, хотя, конечно «ветер» не может «дуть через архитектуру»; здесь можно было бы выразить мысль другими словами, например – «пространство, пронизываемое ветром». Хотя в общем смысле речь идет именно об архитектуре.

¹¹ Perigrinatio est vita (лат.) Жизнь – это странствие.

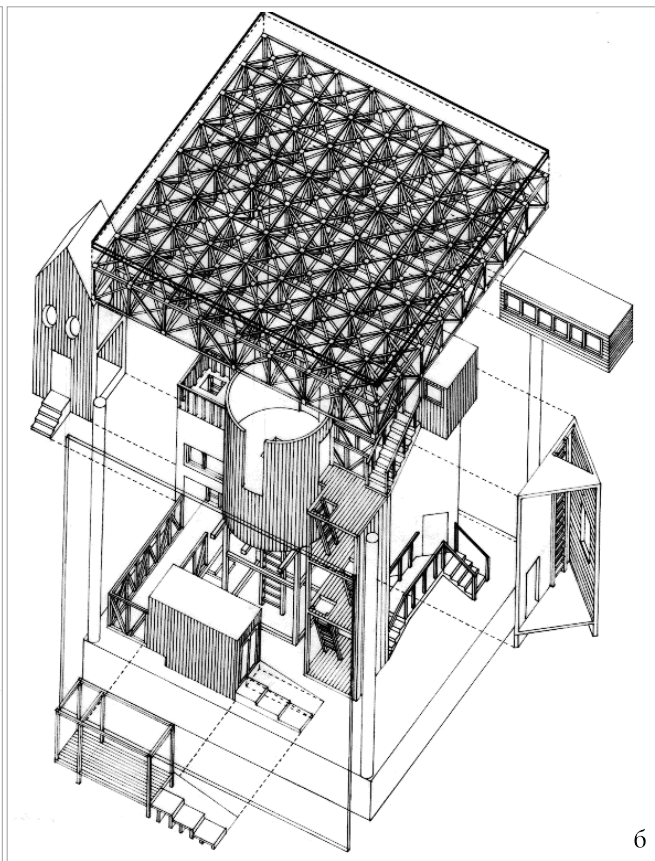
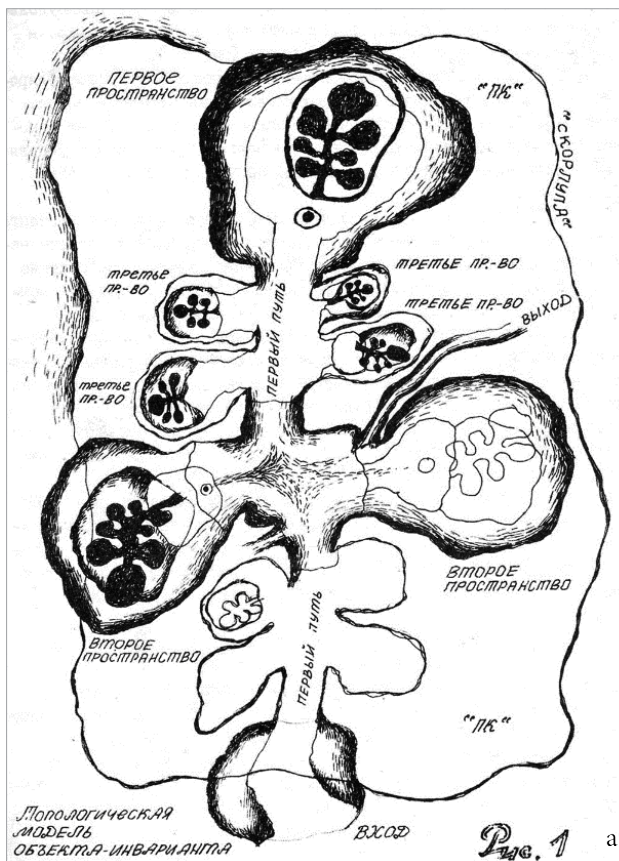


Рис. 9. а) Схема (топологическая модель) объекта-инварианта «Дом-Город». Схема описывает иерархическое устройство любого обитаемого объекта, а также процессов в алгоритмах целеполагания. Движение всегда присутствует и интерпретируется в модели как артикулированный путь к цели, но при этом оно находится в бинарной оппозиции оболочке и может быть редуцировано от уровня физического перемещения в пространстве до воображаемого; б) Архитектурное воплощение модели «Дом-Город» (концептуальный проект «Архетипы на Полке»).

«действуют», как минимум, две стороны: «герои искэйпинга» и «герои системы». «Герои искэйпинга» – это реальные или воображаемые потребители «альтернативных сценариев обитания», то есть – архитектуры. «Герои системы», – это те, кто делают нашу жизнь, – намеренно или бессознательно, – «правильной», утомительной и – в конечном счете, – ненужной. Архитектура – для них – это не культурное пространство, а зона хозяйственных интересов: здесь, пользуясь поддержкой системы, можно устраивать дела, произносить «уроки подлинной нравственности», глумиться, манипулировать ценностями, красть идеи и превращать их в расхожий товар. Оправдывая термин «альтернатива», мы напоминаем, что альтернатива возникает из-за того, что архитектура постоянно оказывается «в меньшинстве»; в противостоянии двух типологий «действующих лиц» собственно и рождается предложенный нами жанр архитектурного романа [13, 14].

Способы репрезентации архитектуры как параллельной реальности авторов. Модель «Дома-Города»

Основой репрезентации архитектуры являются тексты, рисунки, фотографии, чертеж и макет дома-города¹² – универсальной модели пространственного, функционального и иного устройства любого эпизода параллельной реальности авторов. Распространенным способом проявления таких моделей в обычной практике являются проекты домов (размеры и типологии, – вне обсуждения, – и могут быть абсолютно любыми), а в случае с явлением параллельной реальности – текст (история), чертеж и макет дома-города становятся

¹² Дом-город – «архитектурное имя» фундаментальной бинарной оппозиции, важнейшей категории композиционного метода, исчерпывающем образом охватывающей все актуальные смыслы не только архитектурной деятельности, но и бытия в целом. Понятие «дом» ассоциируется с защитой от внешнего мира, в то время как «город» ассоциируется с коммуникациями.

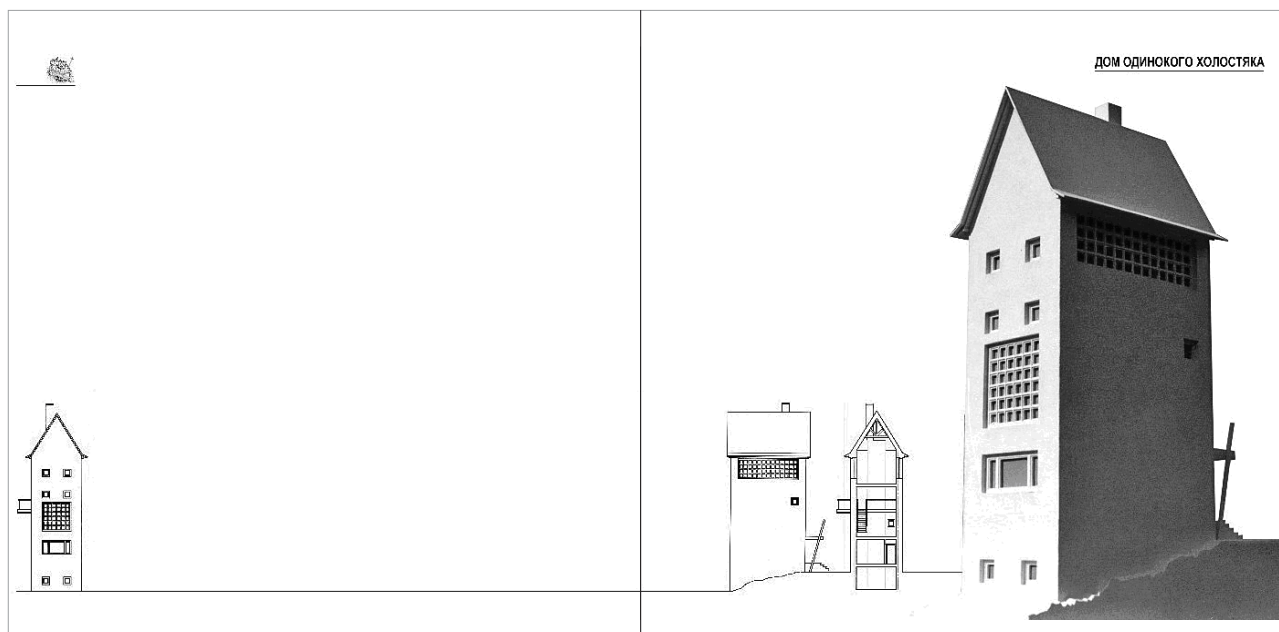


Рис.10. Дом Одинокого Холостяка, проект. Верхний уровень – комната медитативного уединения Майкла Броуди.

репрезентацией архитектуры в виде моделей формы не только дома, но и соединительных тканей ландшафта, самого ландшафта, его макро- и микро-фрагментов, снов, воображаемых мизансцен, состояний, спонтанных груд, коллажей, фотографий, процессов, – всего того, что обживаете авторами – мысленно и наяву. Чертеж и макет инвентаризируют смутные и конфликтные качества эпизода, конструируют его уникальное пространство, инициируя возникновение архитектурной формы, – того события, что производит далее «героя истории», выбирающего, в свою очередь, архитектуру как «путь к своему альтернативному выбору»¹³ (рис.9).

Архитектура «наследует» все происходящее в параллельном пространстве авторов, накрывая жизненные коллизии свои прозрачным крылом (оболочкой) – расчерченным по началу невидимой сеткой линий, геометрических или подобных природе, но всегда непрерывных. В результате не только образуется трогательная связка самого события, его модели в виде рисунка, текста, чертежа и макета, но еще дополняется неизвестный в обычной практике посыл, когда возникшая архитектурная форма начинает продуцировать «поперечные

миры» – порою так несдержанно, что приходится насильно препятствовать этой интенции и – буквально – захлопывать образующиеся в «оболочке» проемы вовне. А происходит этот «поперечный прорыв» пост-сюжета просто по той причине, что стоит кому-либо столкнуться с переживанием (и проживанием) подлинной формы, как он мистическим образом начинает забывать о ее – формы – первоначальных программах и втягиваться в предлагаемое архитектурной формой приключение со множеством неизвестных. Себя нам удастся остановить, но все, что касается «остальных переживающих», – это тема не под контролем¹⁴.

В жизни нет никакого перехода от одной ее части к другой, то есть, в жизни не существует сюжета, и поэтому в пространстве ПР – все, как в конструкции стены, образуются ярус за ярусом, но еще более точным сравнением является образ бесконечной дороги со своими верстовыми столбами. Дни проходят за днями, одни встречи и проекты сменяются другими, – довольно монотонная конструкция, условно бесконечный стеллаж. Но для того мы и вторгаемся в прошлое, чтобы через «удвоение присутствия» попытаться выстроить иерархию смыслов. Публикация истории, связанной с авторским пространством, значительно усиливает эффект культурной коммуникации авторов в общем культурном пространстве АСО.

14 Впечатления человека от контакта с архитектурной формы трудно назвать предсказуемыми в полной мере.

13 Герой (греч. heros). В древности, воин, отличавшийся храбростью, силой, мудростью и опытностью. Нынче человек, отличающийся какими-либо необыкновенными подвигами, а также главное действующее лицо в романе, повести, драме, поэме, рассказе. - Чудинов А.Н., Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. 1910.



Рис. 11. Пространство Гарви.

Ограничение формата любой страницы публикации помогает продемонстрировать преимущество архитектурной формы по сравнению, например, с конструкцией фильмов о скитальцах и странствиях (road movie), но при этом само чередование эпизодов (страниц публикации) вполне с ним сопоставимо.

Архитектурный объект как пространственно-временной портал. Метафорический эксперимент

В одной из публикаций, посвященных Дому Одинокого Холостяка (рис. 10), пространство этого дома начинает интегрировать два других пространства параллельной реальности (ПР) и происходящей истории, причем разброс действий по времени, интригующим образом не препятствует интеграции. Такого рода интеграция (или «пересечение») наталкивает на подозрение, что Дом Одинокого Холостяка играет здесь роль пространственного и временного портала: герои настоящего и минувшего все время находятся в настоящем, и все процессы происходят так, что и Майкл, и Джек, и Фридрих XIV, и профессор Божек, – они все присутствуют ЗДЕСЬ, оставаясь при этом в своих удаленных от Дома историях и пространствах. Пространства интегрируемой Домом истории множатся и одновременно остаются внутри общего целого. Это «общее целое» есть сам Дом, существующий как «история» и пространственно-временной портал¹⁵ [15, 16].

15 Портал в фантастике – это технологический или магический проём, соединяющий два отдаленных местоположения, разделённых пространством и временем.

Таким образом, архитектура и пространство АСО, продукты параллельной реальности автора, возникают там, где обнаруживаются история и портал. Нигде в обычной реальности, игнорирующей эти темы, архитектура возникнуть не в состоянии. Но повторим, что с подобными возможностями ПР нужно быть внимательными, чтобы вовремя установить ограничения на чрезмерное «умножение эпизода истории». Как правило роль ограничителя выполняет статичная модель пространства рассматриваемого эпизода (архитектурная форма дома или поискового процесса): текст, рисунок, чертеж, и макет. В Доме Одинокого Холостяка разыгрывается сценарий, когда процессами портала управляет хозяин дома, используя, в частности, рисунок, в то время как чертежи и макет самого дома изготавливаются в Гарви¹⁶. Гарви (рис. 11) – это тоже портал, поэтому Майкл мог переместиться из своей истории – в историю и пространство нашей мастерской, и в этом не было бы ничего удивительного.

Заметим, что действие, происходящее в медитативном пространстве Майкла Броуди (рис. 12), продолжается в любой момент времени: ведь в архитектуре линейное время не имеет силы. Каждый уголок наших человеческих гнезд транслирует феноменальные «сериалы» Портала: мы смотрим в точку стены или в чертеж и в этот же момент другое пространство-время, будучи воображаемым или реальным, предлагает свои картины, встроенные в эпизод. Как в названном проекте – в истории «про путешествия в трех пересекающихся пространствах».

Мы, как и любой автор АСО, создаем в пространстве ПР возможности для своего рода телепортации из одного пространства-времени в другое, потому что внутри системы такой возможности нет. В ней существует конструкция, включающая ад и рай, однако у некоторых наших близких, возможно оказавшихся там, нет никакой возможности вступить с нами в отношения: писать письма, вести диалоги, и – тем более – участвовать в решении общих дел. В какой-то степени наш вариант портала близок концепции автора «Одиссеи», чья конструкция Аида выглядит даже более гуманной, чем устройство Рая, если уж, несмотря на все ограничения (бестелесность, мрачная атмосфера и пр.),

16 Гарви – пространство мастерской, возникшее в старом сталинском доме рядом с организацией дополнительного образования для детей и подростков в соответствии с установками системы. В Гарви была написана одна из глав романа, посвященная анализу содержимого мастерской. К ней Холли Баррет и Бель Джереми Грин выполнили подробные чертежи.

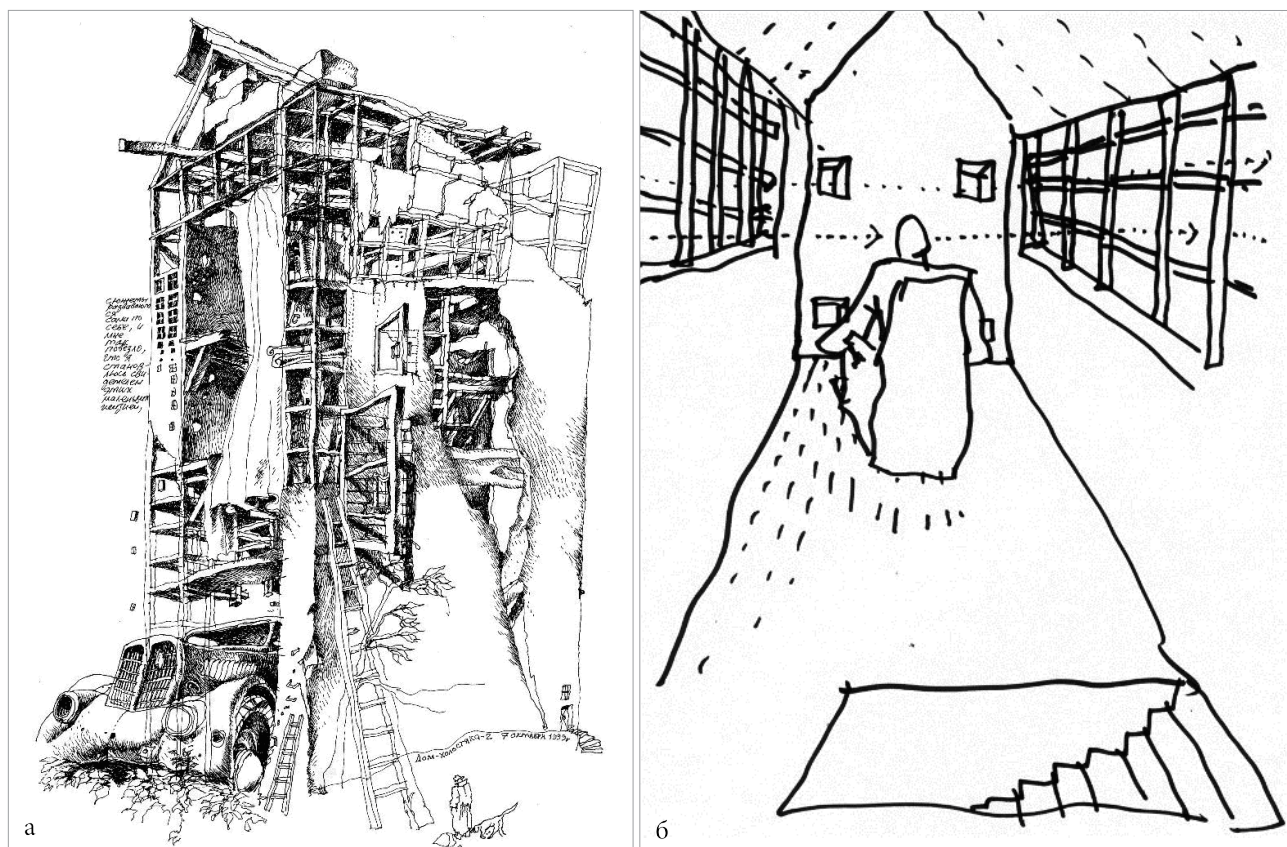


Рис. 12. а) Рисунок Майкла Броуди, иллюстрирующий в истории с Домом Одинокого Холостяка идею пространственно-временного портала; б) сцена процесса медитации.

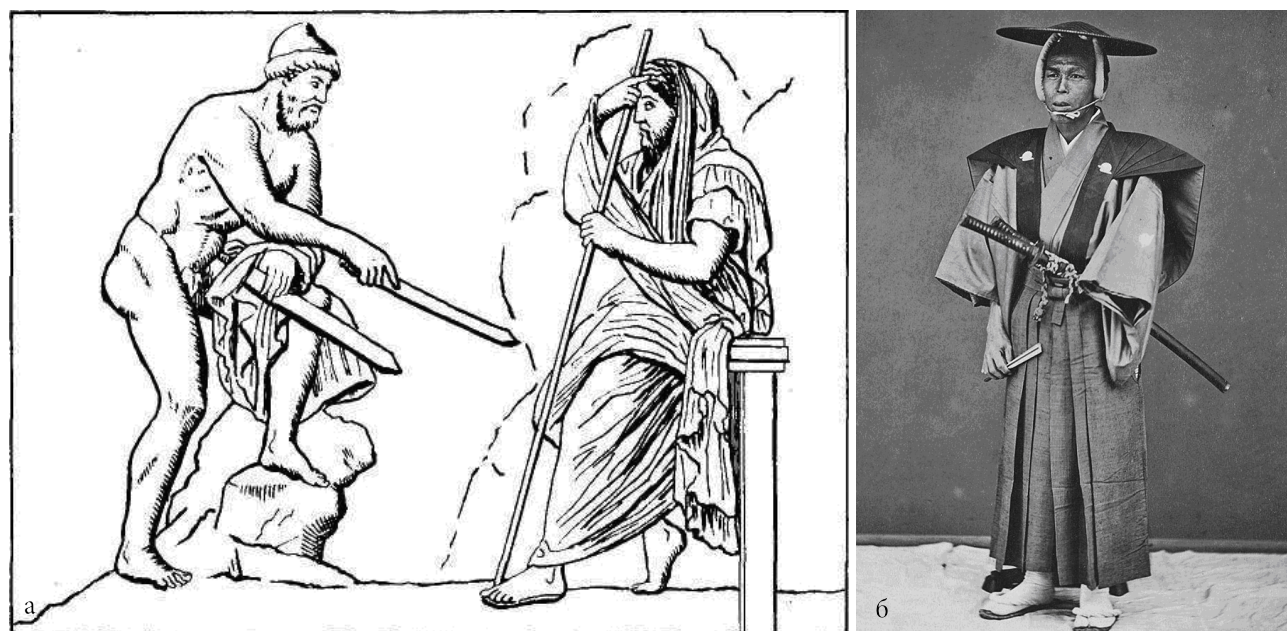


Рис. 13. а) Одиссей в Аиде встречается с Тиресием и расспрашивает его о предстоящих ему испытаниях; б) рэйфуку – традиционная одежда самурая.



Рис. 14. а) Ле Корбюзье; б) интерьер виллы Савой; в) общий вид виллы Савой в Пуасси. Здание и архитектурный замысел виллы являются объектом и предметом поклонения культурного сообщества. Корбюзье прекрасно осознавал «нематериальную ценность» этого произведения и даже, несколько эпатируя, предлагал заказчице положить на стол «книгу отзывов» для будущих «восторженных посетителей».

Одиссею удастся пообщаться не только с прорицателем Тиресием, но и с собственной матерью Антиклеей¹⁷ (Рис.13, а).

Альтернатива как испытание

Альтернативность сценариев обитания (АСО), ярко продемонстрированная в «Доме художника»

¹⁷ В Аид Одиссей отправляется по совету волшебницы Цирцеи, чтобы встретиться с прорицателем Тиресием и выведать у него, какие еще приключения его ждут. (Гомер. Одиссея)

Ван Дусбурга, складывается из двух встречных интенций: 1) формальных, философских и типологических экспериментов архитектора и 2) на основе личного выбора обитателя дома. Мы знаем, к примеру, что, если бы ни поддержка Рис Шредер, настаивавшей на смене «формата» своего образа жизни, вряд ли Ритвельд смог бы осуществить строительство своего уникального дома. Эдит Фарнсфорт была вначале воодушевлена идеей обитания в прозрачном доме, но потом, видимо, что-то произошло, – так бывает! – и в итоге

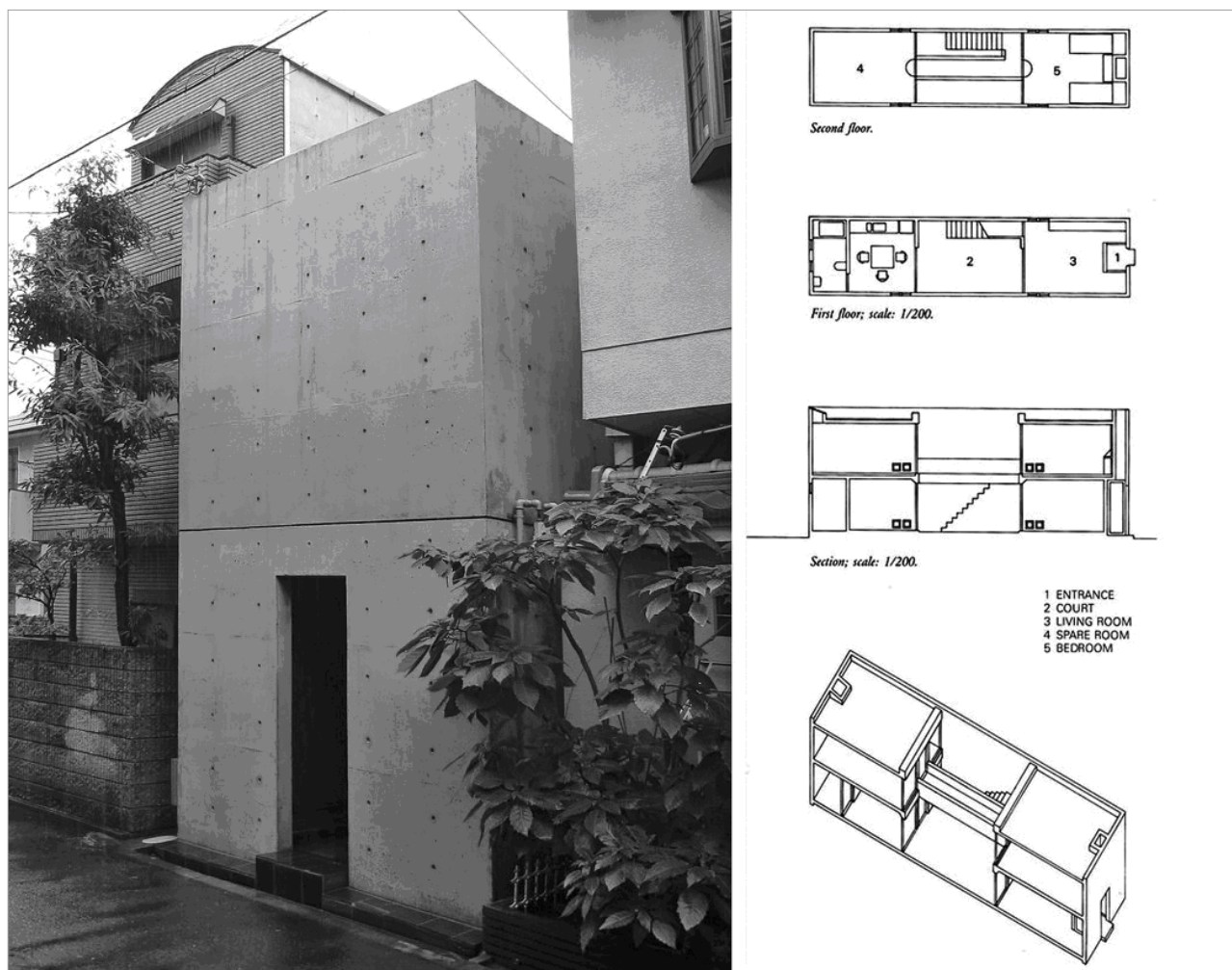


Рис. 15. Тадао Андо - Дом Адзума - Row House in Sumiyoshi. В доме не было ни внешних окон, ни электричества, ни кондиционеров. По сути, дом представлял собою абсолютно изолированный от внешней среды объем, в котором традиционное патио выполняло функцию особенной связи с природой и внешним миром.

дом перестал ее устраивать, Эдит вышла на пенсию, продала дом и переехала жить в Венецию. Между Корбюзье и семьей Савой также вначале все развивалось на взаимном доверии, но и здесь, как мы знаем, настроения заказчиков изменились и в результате – дело чуть не дошло до суда¹⁸.

Архитектура как проявление высшего человеческого духа с трудом преодолевает инерцию и

18 В сентябре 1936 года, через 7 лет с завершения строительства, мадам Савой написала Ле Корбюзье: «После многочисленных требований с моей стороны Вы наконец признали, что жить в доме, который Вы построили в 1929 году, невозможно. Речь идет о Ваших обязательствах, поэтому я не должна брать на себя требуемые расходы. Пожалуйста, незамедлительно сделайте так, чтобы в нем можно было жить. Я искренне надеюсь, что мне не придется решать эту проблему через суд». Суда удалось избежать только по одной причине – началась Вторая мировая война, и семья Савой вынуждена была бежать из Парижа. (Нил Стивенсон. Архитектурные шедевры со всего мира).

привычки человека жить в комфорте. Архитектурные эксперименты, ориентированные на человеческий дух, вероятно, нуждаются в компромиссах. Прозрачность обитаемого гнезда не должна быть тотальной, или это становится сознательно выстроенным испытанием. Холодное патио и дистанция между комнатой и туалетом, преодолеваемая под дождем, как у Андо, – выскажемся определенно, – это чудесно! Но, конечно же, не для простых обывателей. Известно, что самураи, бежавшие после поражения сёгуната на Хоккайдо, мёрзли в своих рэйфуку и даже умирали от простуды, но законы чести не позволяли кутаться в теплые одеяла¹⁹.

19 В октябре 1868 года войска сёгуната во главе с Эномото Такеаки бежали на Хоккайдо из Эдо (будущий Токио) на восьми судах и захватили форт Горёкаку. Проиграв битву императорским войскам, самураи окопались в Горёкаку и держали оборону в течение семи месяцев, пока крепость не была взята. (<https://nevelsk.ru/news/nevelsk/177896/>).

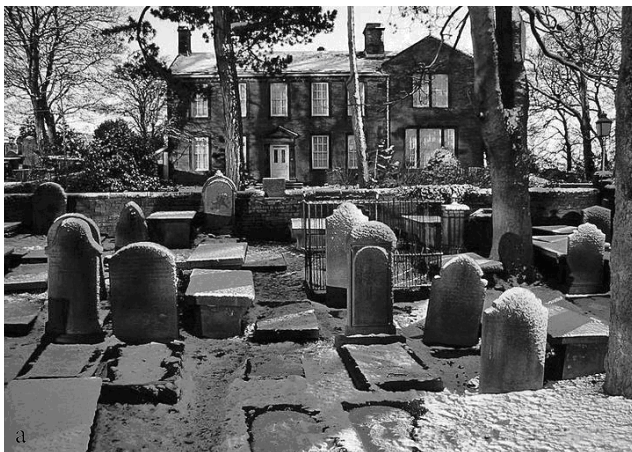


Рис. 16. а) дом семьи Бронте в Хауорте (Западный Йоркшир) вплотную соседствует со старым кладбищем; б) три сестры – Энн, Эмили и Шарлотта – собирались в т.н. «детском кабинете», чтобы посвятить время созданию своих романтических произведений.

Холод и прозрачность – интересное слияние самурайского (рис. 15) и протестантского типов ментальности. Но здесь, у Андо, мисовская прозрачность сменяется на глухую преграду. Впрочем, совсем далеко от Осаки угрюмый и болотистый Хауорт тоже не казался прозрачным, хотя и имел окна. Дом священника Патрика Бронте стоял среди кладбищенских плит и сам напоминал холодный склеп. Энн, Шарлотта и Эмили вели себя как настоящие самураи: писали романы, простужались и умирали молодыми²⁰. Афоризм «Искусство требует жертв» находит в этой истории совсем не метафорическое подтверждение²¹. Пожалуй, отношения Кэтрин и Хитклифа, героев романа Эмили Бронте, предвосхитили эксперименты АСО в жизни и произведениях Ритвельда, Миса и Корбюзье. «Главных героев, сообщает нам аналитик, неопорно тянет друг к другу, в основе их чувства – неприятие обывательского образа жизни. Именно благодаря совместному бунтарству каждый из них в

глубине души сознает, что измена тому, что их связывает, явилась бы изменой высшим ценностям»²² (Рис.16).

Метод и архофункция. Дом «Шредер-2». Пластический эксперимент. Этап 1. «Трансформация квадрата»

Дом «Шредер-2» – так же, как и «Дом Шредер» Ритвельда, посвящен «уничтожению «названной вещи». Композиционный Метод Проектирования, следуя традициям «Де Стейл», рассматривает вещи, – так же, как и дом, – как фрагменты «мировой ритмической сетки». Вещь в этом случае – есть лишь «произвольное» пересечение абстрактных поверхностей, и поэтому она не может быть названа известными словами (именами). Императив Композиционного Метода заключается в том, что он предоставляет возможность жить в «неназванном мире». Мир, где не ограничиваются лексиконом системы и общепринятого языка, чтобы называть явления и феномены пространства, сохраняет гораздо больше тайн. Феноменальность пространства и формы обуславливает уникальность функции, а ее неповторимость – и есть явление архофункции. Архитектура зарождается в соединении пяти ключевых компонентов: форма, пространство, архофункция, история и портал. В отличие от «Дома Шредер» Ритвельда, представленный здесь проект отказывается служить ортогональной сетке и призывает к трансформации квадрата и куба в соответствии с пластическими и геометрическими свойствами природных тел.

20 Сестры Бронте — Шарлотта (Brontë, Charlotte) (1816—1855), Бронте Эмили (Brontë, Emily) (1818—1848), Бронте Энн (Brontë, Ann) (1820—1848) — английские романистки, основоположницы критического реализма в английской литературе 19 века.

21 Выражение это возникло в России. Первоначально носило иронический характер. По-видимому, первым в литературу его ввел драматург Николай Евреинов. В 1911 году в петербургском театре пародий «Кривое зеркало» была поставлена гротескная комедия Евреинова «Школа этуалей». После войны эту сентенцию уже совершенно всерьез, как завет основателя Художественного театра, привел оперный режиссер Павел Румянцев, вспоминая о создании в 1926 году Оперной студии Станиславского: «Лозунгом того времени, как и вообще во весь период существования студии, были слова К. С. Станиславского: «Искусство требует жертв» (Душенко К. В., История знаменитых цитат, М., КоЛибри, 2018).

22 Эмили Бронте «Грозовой перевал».



Рис. 17. Смятие бумажного квадрата приводит к возникновению природной (спонтанной) сетки, расшифровываемой в процессе графической интерпретации как пространственная оболочка, каждая поверхность которой описывается треугольником или трапецией.

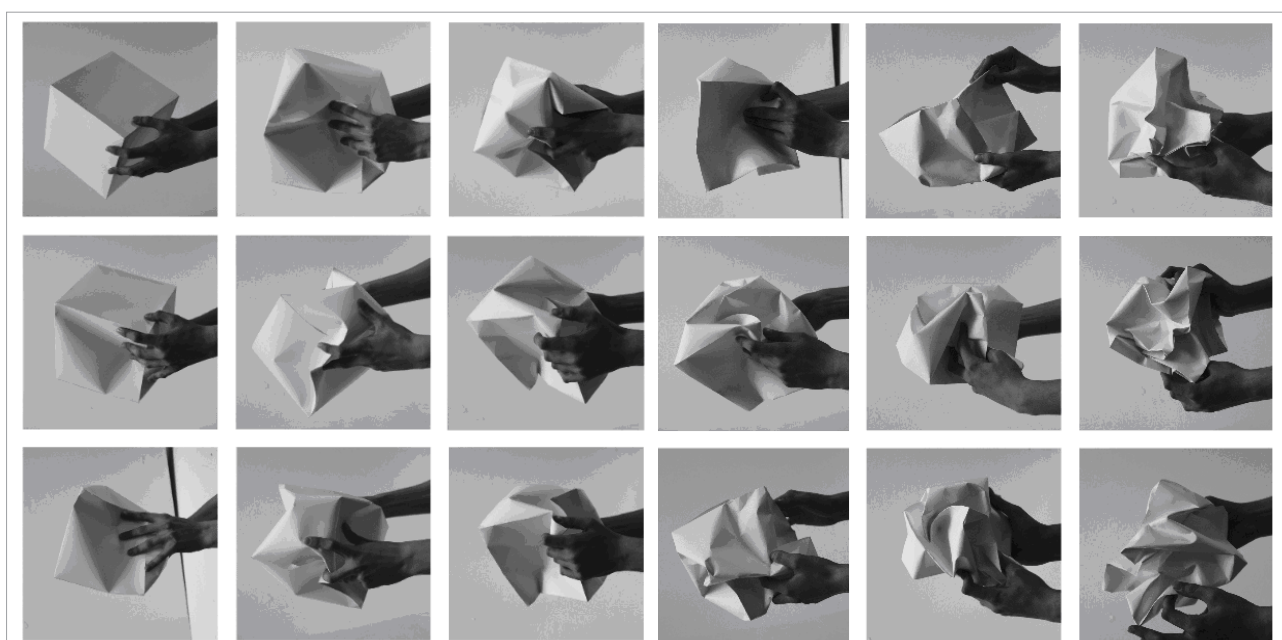


Рис. 18: Дом «Шредер-2». Процесс трансформации модели куба с целью отработки вариантов перехода от ортогональной ритмической сетки и формы Де Стейл к природной, спонтанной сетке.

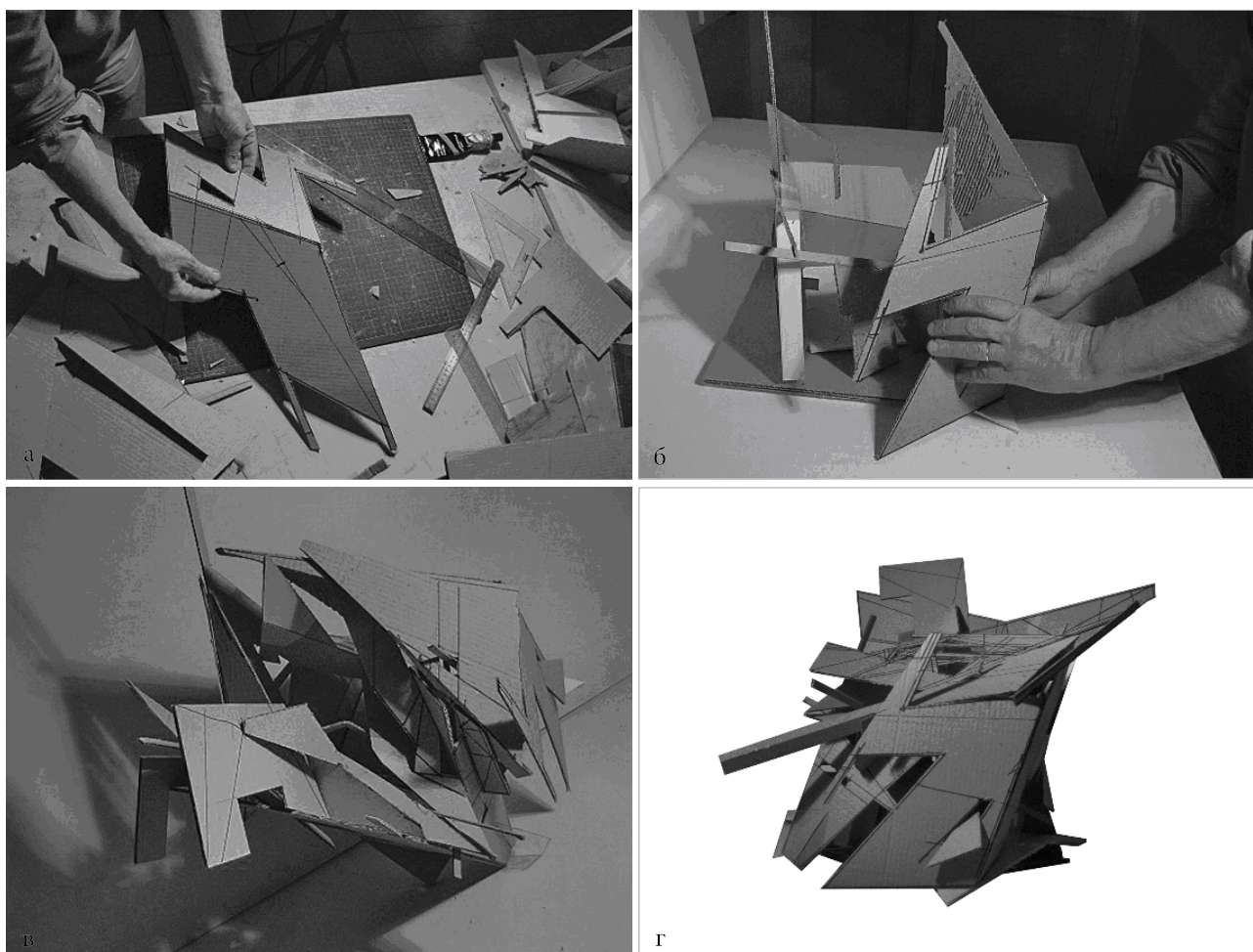


Рис. 19: Дом Шредер-2. Процесс поискового макетирования – сборка из отдельных элементов формы «как бы трансформированного куба»: а), б), в) – этапы макетирования модели Внешнего Тела дома; г) модель (макет) Внешнего Тела дома.

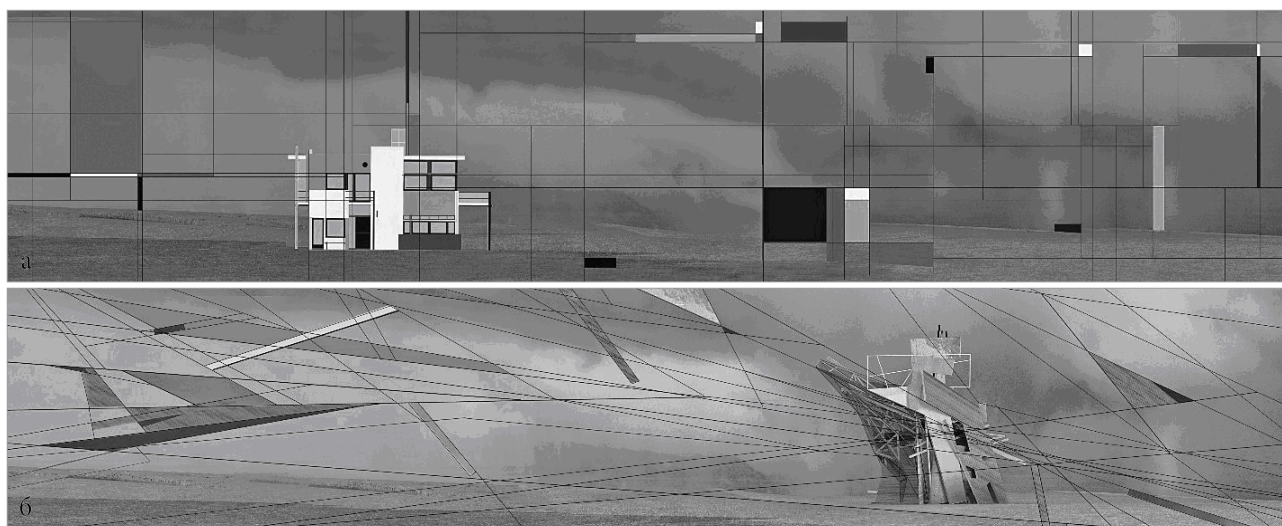


Рис. 20: Сравнение двух типов ритмической организации художественной формы космоса: а) в проекте «Дом Шредер» Геррита Ритвельда (ортогональная сетка); б) в проекте «Дом Шредер-2» (природная, спонтанная сетка).

Трансформация квадрата и куба преследует несколько целей.

Во-первых, нам необходимо смоделировать переход от одной изобразительной версии Супрематического Ордера²³ – к другой, а именно – заменить ортогональную ритмическую сетку, восходящую к живописи Мондриана, на «природоподобную» (или лучше сказать – «природную», или «спонтанную») ритмическую сетку, близкую к формам природного ландшафта.

Вторая цель эксперимента заключается в том, чтобы продемонстрировать возможную стратегию Композиционного Метода, заключающуюся в применении скульптурного (телесного) подхода к формообразованию архитектурного объекта.

Пластическое преобразование квадрата как исходной формы (смятие и кручение) влечет за собой создание материального сгустка – комка бумаги, дальнейшее «проектное будущее» которого может зависеть от ассоциативной и конструктивной «расшифровки» случайной скульптурной формы – средствами графики (Рис. 17).

Смятие и кручение – два движения, которые задают пространственное измерение каждой точке «скульптурной формы». На схеме этих движений возникают прямые векторы и спиральные – как продуктивное соединение сил, воплощающее принцип конструктивного преобразования «случайных» «природных форм. Практически любой смятый лист бумаги в состоянии послужить прототипом для архитектурной формы. Зрение «контролирует» промежуточные состояния формы. Наступает момент, когда скомканный лист бумаги принимает формальную определенность. Метод предусматривает его дальнейшую графическую интерпретацию.

Метод и архофункция. Дом «Шредер-2». Пластический эксперимент. Этап 2. «Трансформация куба»

Процесс трансформации куба, так же, как и действия с бумажным квадратом, – эксперимент, оправдывающий целесообразность возвращения к чувственному, иррациональному, «телесному» построению формы объекта. Эксперимент заявляет, что перед человечеством в целом и архитекторами, в частности, стоит задача «поставить под контроль» «неисчисляемые объекты и процессы» с тем, чтобы экологические модели среды и Спонтанный

Ордер²⁴ начали, наконец, определять духовную и практическую атмосферу взаимоотношений субъекта и системы. Существует несколько «скульптурных» способов трансформации куба. Мы воспользовались «технологией» смятия и кручения бумажного полого куба с размерами 20x20x20 см. (Рис.18).

Сама процедура трансформации куба интересна своей спецификой. Для того чтобы увеличить поверхность воздействия на модель куба, необходимо использовать не только пальцы и ладони, но и предплечья. Руки захватывают куб, сжимают в нескольких точках, а затем начинают медленно смещать верх и основание куба в противоположных направлениях. Так возникают формы, интерпретированные в промежуточных версиях проекта.

Заключительная часть эксперимента с преобразованием куба в архитектурный объект проводилась по методу поискового макетирования, что предполагало не физическую трансформацию исходной модели, а интуитивную ручную «сборку» из отдельных элементов до состояния «как бы трансформированного куба» (Рис.19).

В эксперименте было важно продемонстрировать, что применение Композиционного Метода означает последовательный переход от «настойной модели», обусловленной специфическими законами «телесного», художественного формообразования – к осмыслению формы как конструкции и обитаемого объекта. Конечная цель проектирования на основе этого метода основана на идее возникновения мегаобъекта²⁵ – т.е. системы взаимосвязанного пространства объекта и окружения, включая коммуникацию с ритмической структурой супрематического космоса – метаобъектом – в принятом варианте его художественной версии в авангарде. Дом «Шредер-2» принадлежит «природной ритмической сетке», пришедшей на смену ортогональной сетке «Дома Шредер-1» (Геррит Ритвельд) (Рис.20).

Что касается функции, – этот аспект проекта соответствует подходу, принятому в Супрематическом

23 Супрематический Ордер – миропорядок современной эпохи, наследующий лозунги Французской революции и идеологию художественного авангарда.

24 Спонтанный Ордер – третий порядок Композиционного Метода архитектурного проектирования (КМ). Первые два – Функциональный Ордер (миропорядок традиционной культуры) и Супрематический Ордер (ордер художественного авангарда). Спонтанный Ордер – миропорядок будущего – является осознанным компромиссом первых двух порядков, развивающий идеологию диалога и фундаментальной бинарной оппозиции «Дом-Город».

25 Мегаобъект – категория Композиционного Метода архитектурного проектирования. Мегаобъект означает пластическое и функциональное целое: объект плюс окружение.

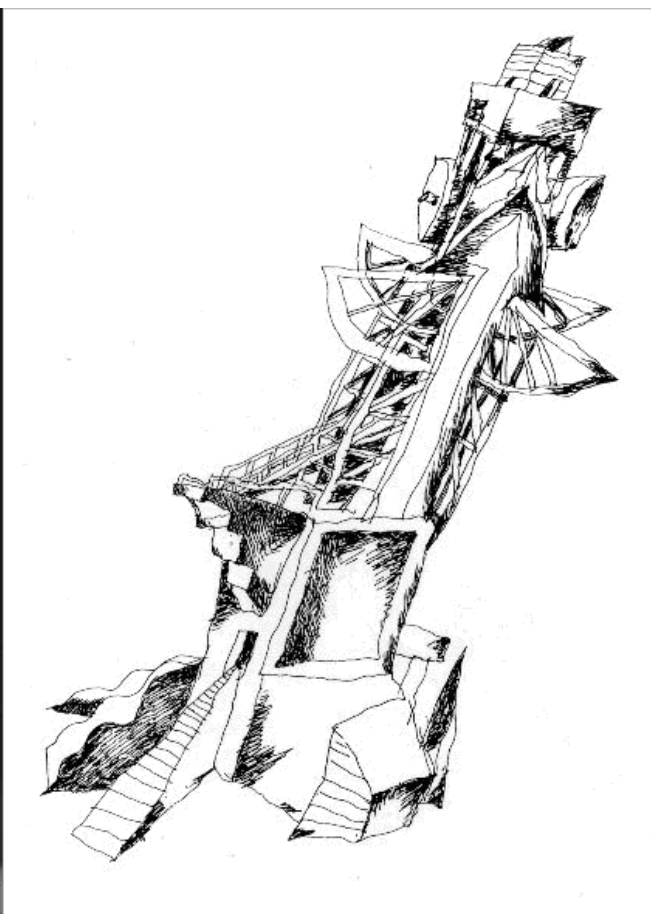


Рис. 21. Модель и эскиз концептуального проекта «Башня Кюрбо».

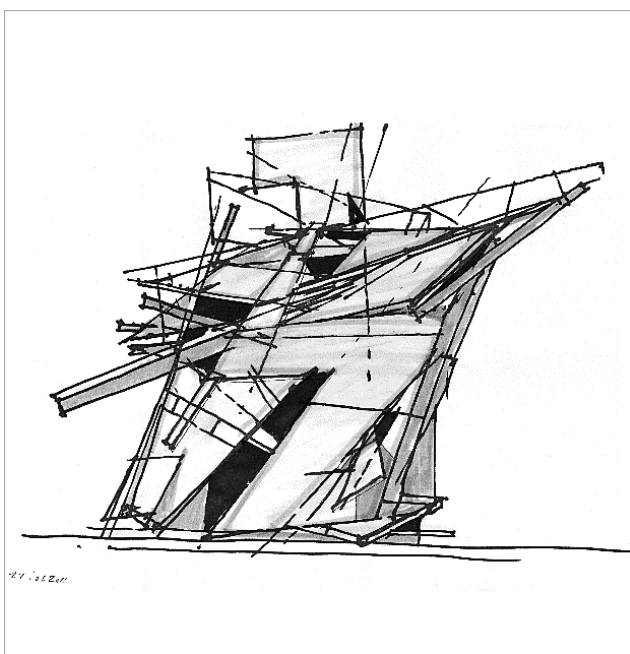


Рис. 22. Дом Шредер-2: Ручные эскизы проекций.

Ордере и в Композиционном Методе. Он означает, что главной функцией объекта является пространство (архофункция) и взаимоотношения с мегаобъектом. Взаимоотношения с мегаобъектом (с окружением) и метаобъектом²⁶ (с космосом и с культурным пространством) выстраиваются в эксперименте на основе бинарной модели, основанной на интерпретации границы объекта как игрового пространства, или особого «пространства конфликта» между Оболочкой и Структурой.

В нашем эксперименте Оболочка получила название «Внешнее Тело» (или «Внешний Дом»), а Структура именуется «Внутренним Телом» («Внутренним Домом»).

Первая стадия проектирования – создание «Внешнего Тела». Форму, «выращенную» в процессе поискового макетирования Внешнего Тела дома «Шредер-2», нельзя описать терминами классической аннотации к архитектурному объекту, так

²⁶ Метаобъект – категория Композиционного Метода архитектурного проектирования, означает связь формы и содержания объекта не только с физическим окружением – мегаобъектом, но и с культурным пространством, его смыслами и идеями.

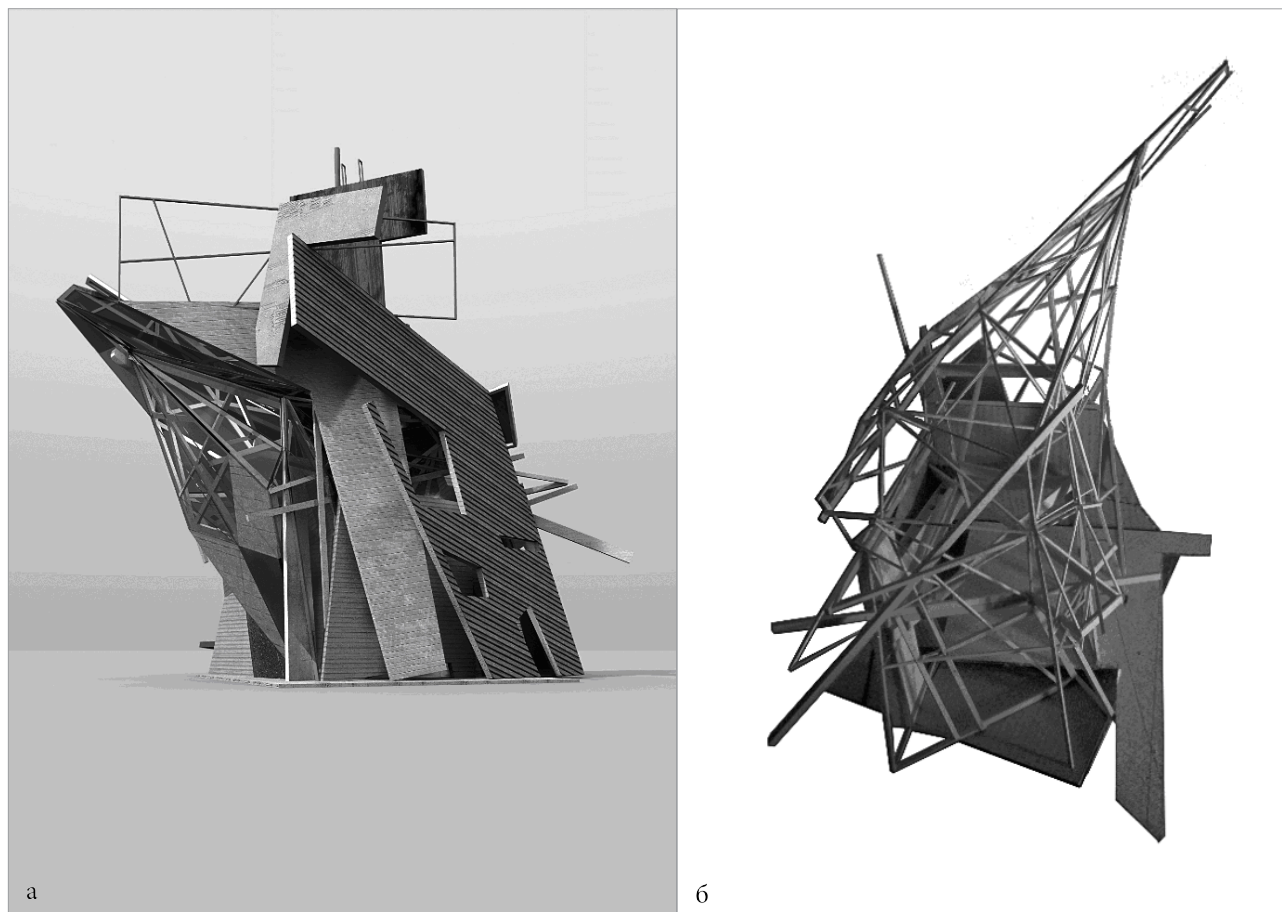


Рис. 23. Дом Шредер-2: а) 3-D модель Внешнего Тела: б) макет Внутреннего Тела.

как слова, принятые в архитектурно-строительной и типологической терминологии, не подходят для этой, по сути, скульптурной модели. Здесь нет элементов, которые можно назвать терминами типа: стены, этажи, окна, двери. Здесь отсутствует ссылка на знакомые «типологические образы» дома. Тем не менее – перед нами именно дом.

Для создания текста, относящегося к этой форме, могут быть использованы «придуманные слова». Это могут быть также слова, заимствованные из «природного лексикона». Мы можем также сочинить «параллельные тексты», как например: историю «про Джека Хевсела и Джима Лодда». Аналогичная попытка описать смысл формы при помощи «параллельного текста» была предпринята в 1991 г. при разработке аннотации к проекту Башни Кюрбо²⁷ (рис. 21).

27 Башня Кюрбо – модель концептуального объекта – наклонной башни, экспонат выставки ЭКСПО-92 в Севилье (Испания) в 1992 г. В тексте Башня была представлена как одухотворенное живое существо, общающееся с персонажами – участниками событий, связанных с выставками и текстами на тему «Модели из провинций» и предстоящим путешествием на шхуне «Арт-Арк».



Рис. 24. Ноябрь 1994 г. Путешествие на шхуне «Арт-Арк». Переход между шведским островом Сендхам и датским островом Борнхольм.

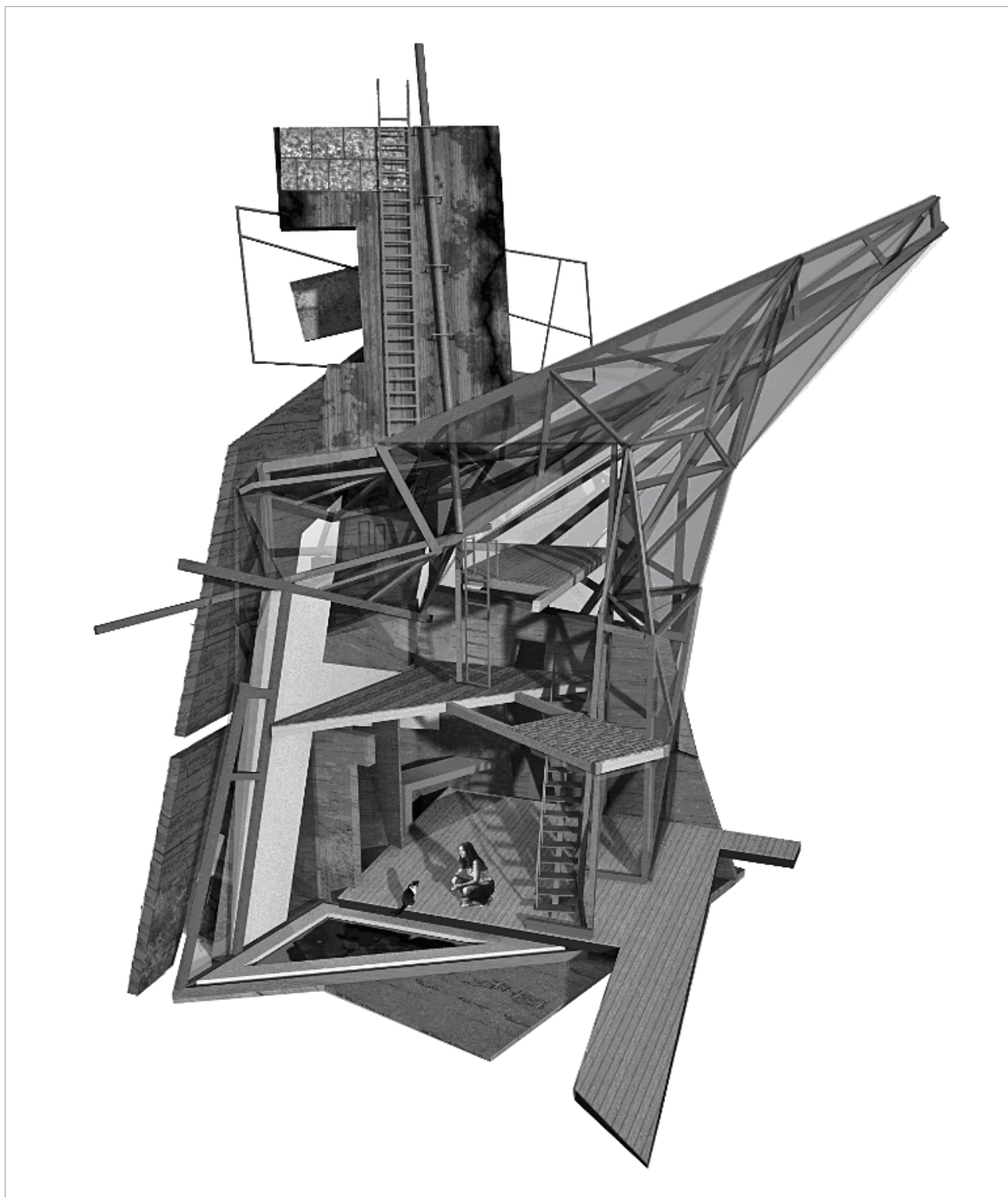


Рис. 25. Дом Шредер-2: 3-D модель внутреннего пространства. Дом – совмещение двух оболочек: Внешнего и Внутреннего тела. Внутреннее Тело – застекленная оболочка. Внешнее Тело – спонтанная конструкция со множеством зазоров. Внутри поэтому ощущаются все состояния окружающей природы. Обитаемые уровни не имеют четкого функционального предназначения и не являются комнатами. Объект одновременно изыскан и катастрофичен, является гнездом, приютом, космическим объектом. Каждое движение обитателя сопряжено с поведением гимнаста, таким же осторожным и таким же красивым. Система окажется беспомощной в случае, если попытается совместить этот дом и образ жизни со своими представлениями о целесообразном.



Рис. 23. Дом Шредер-2. Вид дома в ноябре в окрестностях Дестини-Филд.

По итогам разработки модели Внешнего Тела были выполнены «ручные эскизы», примерно воспроизводящие форму, (рис.22) а затем – 3D модель и компьютерные проекции. (рис.23а, 25, 26).

Далее решается задача по поисковому макетированию «Внутреннего Тела» («Внутреннего Дома»). Наша цель – в разработке пространства, сценарий которого следует общему пластическому (скульптурному) замыслу дома. Некоторая неточность чертежей (не полное совпадение с макетом) соответствует «стратегии относительно случайного результата». Каждая стадия, поэтому, обладает собственной ценностью. «Внутреннее Тело» – прозрачная структура, состоящая из треугольников и трапеций. Треугольники и трапеции – являются конструктивной интерпретацией иррациональной скульптурной формы. (рис 23, б)

Архитектура может существовать только тогда, когда пространство осознано как тело. Внутреннее Тело (Внутренний Дом) в нашем проекте представляется как полностью застекленная

оболочка. 3D модель стеклянной оболочки одевается на трехмерную модель структуры Внутреннего Тела. Бинарность действий заключается в том, что «конструктивное упрощение» скульптурной формы неотступно «преследует» автора, являясь его своеобразной тенью и представляя, на самом деле, абсолютную необходимость. Мы должны понимать, что трансформация и «разрушение» куба не проходят «безнаказанно»: устремляясь от «простейших рациональных конструкций» назад – к природе, мы подвергаем себя риску вторгнуться в область дорогостоящего и длительного проектирования... Покидая Его Величество Куб, мы отправляемся в путешествие, напоминающее странствие на шхуне «Арт-Арк»²⁸ (рис. 24) ... Но мы можем и не покидать «Куб», оставаясь внутри. Надолго ли? Бинарность

²⁸ Путешествие на шхуне «Арт-Арк» в ноябре 1994 года. Экипаж – 7 человек и 11 пассажиров, архитекторов из Самары, Москвы и Нижнего Новгорода. Путешествие завершилось организацией выставки в Королевском обществе архитекторов Нидерландов.

эксперимента – заключается в сохранении дилеммы: возможности выхода из куба (рациональной формы) – в природу (иррациональную форму) и возможности возвращения. Гармония архитектурной формы – есть варианты «демонстрации» человеческого (авторского) выбора между «Кубом» и «Природой».

Дом «Шредер-2». Архофункция. Альтернативный сценарий обитания

Дом «Шредер-2» не имеет традиционных планов, вместо них в проекте представлены «горизонтальные сечения», число которых может быть самым разным, так как разработанный объект не имеет этажей как таковых. Задача изображений заключается в сближении традиционной проекции плана с впечатлением о пространстве дома. Обитатели дома, а также – их гости, – попадают внутрь по наклонной плоскости, и эта же плоскость формирует нижний уровень. По ощущениям, такая поверхность напоминает или берег, или наклонившуюся палубу. Треугольник перед «палубой» заполнен водой. Еще две трапециевидные площадки висят на разной высоте в пространстве Внутреннего Дома. В пределах стеклянной оболочки в стороне от указанных площадок («лужаек») – располагаются «лесные чащи», где можно прятаться, лазать, висеть, дремать, думать, есть, кричать, петь, чувствовать, слушать, касаться и т.п. Особая зона – «Пространство Конфликта» (ПК) – интервал между «домами» (телами, оболочками). В «интервале» – рождаются и побеждаются страхи. В «интервал» можно попасть как изнутри, так и снаружи. В этом доме нет никакого смысла называть «вещи» привычными именами. Страх – это важное состояние, противостоящее благодушию. В интервале между двумя домами (двумя телами) – внешним и внутренним, – освещенном загадочным красным светом, возникает «испытание страхом». Такова бинарная природа настоящего дома. Таковым представляется архитектурный процесс как проектирование, обитание и перформанс. (рис.25)

Эксперимент демонстрирует возможность существования двух «процессуальных версий» архитектурной деятельности: первая – тщательное проектирование формы, и вторая – строительство «без проекта», но на основе опыта чувственного, «композиционного проектирования». Дом, подобный нашему, можно «вырастить» в натуральную величину – без всякого проекта, т. е. – провести

«поисковое макетирование» в масштабе 1:1 из реальных конструкций, в том числе, – из «выброшенных», или т.н. «потерянных» вещей. Наша цель в этом проекте – совмещать между собой «случайные вещи», оставляя зазоры, через которые в наружной оболочке проникают вода, ветер и снег. Эта оболочка (Внешнее Тело) призвана напоминать природный объект.

Эксперимент «Шредер-2» показывает, что с помощью контролируемой художником случайности можно привести в нашу жизнь состояния, близкие к природным. Мы обучаемся ценить внезапно изменяющиеся обстоятельства и уважать сценарии, «нарушающие» привычный для нас порядок вещей. Человеку должно хватать «интуиции», чтобы строить небольшие объекты без всяких проектов и расчетов при условии, что он будет использовать «природную ритмическую сетку и не ортогональные конструктивные схемы. Обитаемый объект в нашем эксперименте – выглядит как результат пластической трансформации куба, и иллюстрирует движение к геометрически иррациональной форме, подлинная рациональность которой обнаруживается в аналогии с устойчивостью и красотой природных объектов. Следует сказать, в связи с этим, что мы могли бы жить в домах, созданных нашим духом, а не расчетами. (рис.26)

Выводы

Итогом приведенного теоретического анализа проблемы альтернативных сценариев обитания, архитектурной теории и проектов, являются следующие ключевые выводы:

1. АСО – пространство, формируемое архитекторами, заказчиками и культурной общественности представление о том, что система ведет себя неискренне и неэффективно. Интересы системы противоречат гуманитарным и гуманистическим целям среды. АСО – это пространство, где образуется самостоятельный выбор в пользу гармоничной среды и эксперимента как в области формы, так и сценария обитания.
2. Параллельная реальность авторов (ПР) – это мир концептуального выбора автора, архитектора, субъекта – в пользу АСО и собственной «истории обитания», порождаемой фактами деятельности, профессиональными принципами, этикой и воображением. В описании параллельной реальности образуются разные варианты «втягивания» и «слияния» реальностей ПР и БР: от уровня

воображаемых обитателей объектов АСО до сознательного производства и репрезентации истории и портала.

3. Архитектура – важный домен культурного пространства (КП), ее ценности альтернативны прагматическим установкам системы, что обуславливает ее ограниченное присутствие в общем объеме строящихся в мире объектов.

4. Архитектура – итог формирования пространства АСО и может быть представлена в виде трех ключевых направлений: 1) средовая форма (процесс саморазвития среды); 2) органическая архитектура (работа архитектора-мастера); 3) концептуальная архитектура (деятельность архитектора-автора).

5. Юмор, ирония, игра, – важнейшие характеристики архитектурного процесса автора наравне с его социальными и духовными императивами.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален-Буа, Бенджамин Х.Д. Бухло, Дэвид Джослит, Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. Москва: Ад Маригенем Пресс, 2015
2. Тео ван Дусбург. На пути к пластической архитектуре. В «Мастера архитектуры об архитектуре», под ред. А.В. Иконникова и др., М., «Искусство», 1972, стр. 280-283
3. Тео ван Дусбург. Цвет в пространстве. В «Мастера архитектуры об архитектуре», под ред. А.В. Иконникова и др., М., «Искусство», 1972, стр. 283-287
4. Малахов С.А., Репина Е.А. Учебная мастерская Сергея Малахова и Евгении Репиной. 1999-2014. Екатеринбург, «TATLIN», 2014
5. Kinsella, E. A. Snapshot of reality, Fiction beyond the Façade. In the Architecture and writing of Sergey Malakhov and Evgenia Repina's Post-Projects. Copy of master's degree thesis / E. A. Kinsella. - Oxford. 2008.
6. Малахов С.А. «Композиционный метод архитектурного проектирования». Диссертация на соискание ученой степени доктора архитектуры. ТОМ II. Самара, 2018.
7. Brino, Giovanni. Carlo Mollino. Arcitectura as autobiography. Thames and Hudson, 2005.
8. Малахов С.А. Опыт провинциального моделирования культурного пространства. Архитектура СССР. июль-август 1991, стр.50-53.
9. Banham R. Theory and Design in the First Machine Age. Cambridge, MIT Press, 1980. – 338 p
10. Gallery. MA 2006- 2010. TOTO Publishing, Tokyo, 2010
11. Репина Е.А. Спонтанный метод в архитектуре. Диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры. Самара - 2009
12. Репина, Е.А. Бинарное сознание как реабилитация репрессированных значений культуры в постнеклассической науке и постмодернистской архитектурной критике // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. - 2009. - № 2. - С. 92-103
13. Малахов С.А., Репина Е.А., Малахов М.С. Куб как «квартира-дом» (“UC” –UNIT – CUBE). А.С.С. Проект Волга. № 3-4, 2003-2004. Самара, 2004, стр. 50-55.
14. Малахов С.А., Репина Е.А., Вейерс Отто. История как феномен постпроекта // Innovative Project, 2016. Т.1, №1, Стр. 74-81.
15. Дом одинокого холостяка Свой Дом №3 (приложение к журналу АСС), 1999 г., стр. 16-18
16. Дом одинокого холостяка. Путешествие в трёх пересекающихся пространствах АСС+Свой Дом,
17. Малахов С.А., Репина Е.А., Архетипы на полке. АСС. Проект Волга. 2002 г., № 2, стр. 1-2, 66-72

REFERENCES

1. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain-Bois, Benjamin H.D. Booze, David Joslite, Art since 1900. Modernism. Anti-modernism. Postmodernism. Moscow: Ad Marigenem Press, 2015
2. Theo van Dusburg. On the way to plastic architecture. In “Masters of Architecture on Architecture,” ed. A.V. Ikonnikova et al., М., «Art», 1972, pp. 280-283
3. Theo van Dusburg. Color in space. In “Masters of Architecture on Architecture,” ed. A.V. Ikonnikova et al., М., “Art”, 1972, pp. 283-287
4. Malakhov S.A., Repina E.A. Training workshop of Sergey Malakhov and Evgenia Repina. 1999-2014. Yekaterinburg, “TATLIN”, 2014
5. Kinsella, E. A. Snapshot of reality, Fiction beyond the Façade. In the Architecture and writing of Sergey Malakhov and Evgenia Repina's Post-Projects. Copy of master's degree thesis / E.A. Kinsella. - Oxford. 2008.
6. Malakhov S.A. «Composite method of architectural design.» The dissertation for the degree of Doctor of Architecture. Volume II. Samara, 2018.
7. Brino, Giovanni. Carlo Mollino. Arcitectura as autobiography. Thames and Hudson, 2005.
8. Malakhov S.A. Experience in provincial cultural space modeling. The architecture of the USSR. July-August 1991, pp. 50-53.
9. Banham R. Theory and Design in the First Machine Age. Cambridge, MIT Press, 1980. --- 338 p
10. Gallery. MA 2006-2010. TOTO Publishing, Tokyo, 2010
11. Repina EA Spontaneous method in architecture. The dissertation for the degree of candidate of architecture. Samara - 2009
12. Repina, E.A. Binary consciousness as a rehabilitation of repressed cultural meanings in post-non-classical science and post-modern architectural criticism // Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering. - 2009. - No. 2. - S. 92-103
13. Malakhov S.A., Repina E.A., Malakhov M.S. Cube as an “apartment-house” (“UC” –UNIT – CUBE). A.S.S. Project Volga. No. 3-4, 2003-2004. Samara, 2004, pp. 50-55.

14. Malakhov S.A., Repina E.A., Weyers Otto. History as a Post-Project Phenomenon // Innovative Project, 2016. Vol. 1, No. 1, pp. 74-81.
15. The house of a lonely bachelor. His House No. 3 (Appendix to the ACC journal), 1999, pp. 16-18
16. The house of a lonely bachelor. Traveling in three intersecting spaces ACC + Your Home,
17. Malakhov SA, Repina EA, Archetypes on the shelf. ACC. Project Volga. 2002, No. 2, pp. 1-2, 66-72