

УДК 72.011:72.013:721.011/05

С.А. МАЛАХОВ

кандидат архитектуры, профессор кафедры инновационного проектирования Самарский государственный архитектурно-строительный университет

МЕТОДЫ КОМПОЗИЦИОННОГО И КОНТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ КАК ВАЖНЕЙШИЕ ЭЛЕМЕНТЫ БИНАРНОЙ ОППОЗИЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРХИТЕКТОРА*BINARY OPPOSITION OF THE PROFESSIONAL ARCHITECTURAL METHOD: COMPOSITION AND CONTEXT*

Рассматривается концепция бинарной модели профессионального метода архитектора на уровне противостояния двух подходов – композиционного и контекстуального. Разделение метод на оппозиции позволяет «перемонтировать» целостную модель метода, исходя из интересов «золотой середины» и красоты «естественной формы».

Ключевые слова: принцип бинарности, композиционный метод, контекстуальный метод, золотая середина.

Бинарность смысловых оппозиций профессионального метода проектировщика (архитектора и дизайнера) означает, что в деятельности всегда присутствуют - а не вытесняют и не замещают друг друга - оба элемента любой оппозиции (бинарной пары) и их взаимоотношения строятся открыто.

Бинарность деятельности (метода) и бинарность объекта - это не двойственность, к противоречивой и невыносимой сущности которой мы привыкли настолько, что перестали ощущать тревогу, когда «Невидимое» перестает играть роль и сложность наших ощущений о жизни распадается, превращается в рутинный сценарий, удобный для Системы. Мы привыкаем к двойственности и думаем, что обходимся без оппозиции, без противоположного смысла, но эта привычка «так думать» чаще всего оборачивается внезапным прорывом «Невидимого», и тогда мы можем столкнуться не только с ощущением возможной катастрофы, но и с катастрофой как таковой. Бинарность – это культурное моделирование формы, когда противоположные смыслы представлены одновременно: КАК? и ГДЕ? – это другой вопрос. Это вопрос метода.

Важнейшей оппозицией метода проектировщика являются два противоположных подхода к форме объекта: один основан на интерпретации «ис-

The article dwells on the concept of binary model of professional method of architect to the level of confrontation of the two approaches. The separation method allows the opposition to «rewire» a holistic model of the method, based on the interest of the «golden mean» and the beauty of «natural forms».

Keywords: principle of binarity, compositional technique, contextual method, the golden mean.

ходных культурных форм»: «интерпретативное воплощение артефакта культурного» - А.Я. Флиер [1], а другой – на изучении конкретного контекста. Оба подхода интегрируются в профессиональном методе на основе субъективного выбора автора проекта, но в учебном проектировании есть возможность и целесообразность разделить эти подходы, идентифицировав их особенности и различия.

Учебное проектирование, будучи разделенным на методологически самостоятельные процедуры или даже – дисциплины, позволит осуществлять последующую интеграцию метода на более осознанной основе.

Таковыми традиционно «разделенными дисциплинами» в отечественных университетских программах являлись и являются «композиция» и «проектирование». Однако эти дисциплины были разделены не как два проектных подхода, а как два самостоятельных этапа профессиональной подготовки. Композиция «изучала» основы архитектурного формообразования (должна была «изучать») и предшествовала учебному проектированию, в основе которого лежало сочетание типологических задач с самостоятельным творческим поиском.

Сутью композиции является выяснение устройства объекта – всех его частей в интересах целого, но

при этом – существует проблема. Она заключается в необходимости распознавания целого как известной культурной формы.

И тогда мы вправе высказать предположение, что одной из важнейших задач композиции, в том числе и композиции как дисциплины, является приобретение опыта внятной интерпретации уже существующих культурных форм.

Вопрос заключается только в том, ЧТО собой представляют методы интерпретации и насколько они способны точно сработать на требуемый уровень профессионального мастерства.

Интерпретация исходных культурных форм определяется здесь как основная задача композиции - как дисциплины, изучающей «законы формообразования».

Длительное время в отечественной архитектурной педагогике упражнения по композиции - по факту - действительно являлись интерпретациями, но при этом эти модели рассматривались как «свободные авторские упражнения», абстрактно ориентированные на одну из частных проблем, например, на проблему ритма.

В результате модели, выглядевшие по факту как целостные интерпретации исходных культурных форм и проектных прототипов, наделялись только лишь одним из возможных значений формы, т.е. искусственно лишались целостности проектного артефакта. Сам метод интерпретации, будучи основным методом работы над композиционными моделями, вообще не рассматривался как процесс и метод, имеющий прямое, а не косвенное отношение к последующим действиям над проектами. Это объяснялось тем, что проектирование считалось творчеством и не могло использовать интерпретацию как официальный метод.

Опыт композиционных моделей, таким образом, не получал официальной поддержки на уровне проектной методологии к тому моменту, как студент переходил к заданиям по проектированию. Единственное, что ему вменялось, – это «применить композиционный опыт» по отношению к совсем другому типу действий, а именно: к анализу исходных факторов и монтажу новой формы, возникающей по определению (но не по факту) - «из неоткуда», «из головы».

Не было ничего удивительного в том, что подобный тип разделения на «композиционные модели» и «проектные эскизы» оказывался не вполне продуктивным. В сущности, он приводил к следую-

щему: то, что студенту могло представляться «вполне архитектурным», отходило к «предварительным забавам» вместе с методом, позволявшим сохранять в проектах дух ритмически и ассоциативно точно организованной формы. Отвергнув метод интерпретации, студент приходил обезоруженным к выполнению «серьезных заданий» по проектированию. Так образовалась проблема, которая в нашей архитектурной педагогике получила название «разрыв между композицией и проектированием».

В этой связи мы хотели бы выдвинуть предположение, что разделение между композицией и проектированием должно проходить не на уровне дискриминационных по духу оппозиций типа «детское - взрослое», «несерьезное - серьезное», «игра- дело», «обучение - творчество», «подготовка- деятельность» и т.п., а на уровне содержательного различия композиции и проектирования как двух возможных методов формообразования, т.е. – двух равноправных проектных методов.

А это значит, что термины «композиция» и «проектирование» становятся названиями методов, каждый из которых имманентно ориентирован на целостный проектный продукт.

Проблема разрыва композиции и проектирования будет снята, если предложенная концепция «бинарной оппозиции двух методов проектирования» будет принята за основу методических построений. Эти построения должны в итоге привести студента к пониманию одного единственного профессионального метода, но его основа – изначально – должна быть сформулирована и понята как бинарная.

Каким образом реализуется композиционный подход?

Композиция, при всем разнообразии определений, здесь рассматривается как взаимодействие с культурным космосом – с пространством, где обретаются исходные культурные формы, и, таким образом, композиция предстает перед нами как процесс заимствования, интерпретации и обучения одновременно.

Но чем, по сути, являются обучение и проектная практика, происходящие – на основе интерпретации? Они являются своеобразным воспроизводством прототипов, но только неточным, т.е. мы не получаем полных копий исходных культурных форм.

Важно понимать, что подобное неточное воспроизводство некоторых прототипов обеспечивает возможность их длительной жизни в культуре. Возь-

мом, к примеру, устойчивость шрифтовых прототипов при всем разнообразии изобретаемых вариантов того или иного шрифта.

В обучении композиции и в композиционном подходе как в таковом устойчивой культурной формой может, к примеру, считаться супрематическая (неопластицическая) комбинация цветных плоскостей, пересекающихся под прямым углом друг к другу. Сколько бы мы ни упражнялись в этом элементарном построении, мы всегда будем получать именно интерпретативные версии исходной формы, похожие и не похожие на прототипы, например, на рисунок Ван Дуисбург, продолжившего эксперименты с разработкой нового видения архитектуры, в том числе на основе такого жанра, как аксонометрические изображения.

«Культура», по А.Я. Флиеру, есть «совокупность искусственных порядков и объектов, созданных людьми в дополнение к природным», ...система «созданных, заученных форм человеческого поведения и деятельности, обретенных знаний, образов самопознания и символических обозначений окружающего мира». И дальше: «Культура является продуктом совместной жизнедеятельности людей, системой согласованных процедур и способов их коллективного существования»...

Теория и практика композиции, пронизывающие деятельность (метод) проектировщика, дизайнера (здесь термин design означает «проектирование» на основе эстетического синтеза объекта и в архитектуре, и «промышленном дизайне», и в т.н. «дизайне среды» - в разных видах «дизайна» как «проектирования вообще»), одним своим «крылом» неизбежно касается именно «существующего культурного космоса» («культурного пространства»), понятого именно как наличная «совокупность порядков и объектов».

Интерпретация предполагает не дословное, а свободное воспроизведение «композиционной нормы», но при этом свобода интерпретации – все равно - ограничена обязательной ссылкой на прототип. Этот процесс напоминает наброски, которые художник делает с движущихся объектов, чаще всего с живых: людей и животных, или пейзажа, промелькнувшего за окном поезда. Линии изображения движутся, наслаиваются друг на друга, как бы нащупывая исходную форму. Чаще всего это приводит к смещению линий изображения по отношению к контурам (собственным линиям) воспроизводимого объекта, а также – к возникновению феномена «примерного сходства».

В силу вступает принцип художественного усиления характеристик прототипа («культурной нормы») и его авторской аберрации. Изображение художника похоже и не похоже на прототип. Обучающийся композиции, интерпретируя культурные формы (например – композиционную структуру «идеального города» Ренессанса или «язык белых вилл Корбюзье»), воспроизводит эти прототипы - неточно, напоминая художника, рисующего движущуюся фигуру. **Его задача – нащупать «тему» и выразить ее так, чтобы эту тему могли узнать. Интерпретация культурной формы осуществляет, таким образом, функцию культурного сообщения и подтверждения, что интерпретируемая форма все еще актуальна.**

В этой осознанной (намеренной) неточности интерпретации заложен важный момент: интерпретационное и неточное воспроизводство культурной нормы, выступающей как прототип, что может быть понято как правильное использование этой нормы - при условии, что мы использовали руку как инструмент интерпретации. Движения руки при создании изображения-интерпретации основаны на ритме. Ритм является основой композиционных построений, а рука автора, благодаря своим природным особенностям и профессиональной тренировке, способна проводить те самые линии, которые выражают тему исходной формы, интерпретируют ее через авторское усиление темы и связывают с ритмическими конструкциями универсума. Выдвигая этот тезис, мы стремимся актуализировать роль Руки и отдаем должное ритму как главному принципу композиции.

Ритм, освоенный автором (учащимся) как инструмент интерпретации культурного опыта – не только в области композиции, но и в сфере проектирования в целом, является, на наш взгляд, единственно верным принципом изображения визуализированных культурных образцов через их игровое, сознательно неточное, свободное интерпретирование в новой форме, «наследующей» характеристики прототипа.

Культура – статична и динамична одновременно. Мы можем представить ее как особый тип пространства – человеческий универсум: «космос культуры», «символическая вселенная» (С.А. Леви) [1]. Культурный космос – одновременно – воображаемая емкость, куда, условно говоря, помещаются «культурные продукты человечества», и развивающийся организм, который не только использует (наследует)

эти ценности, но и интерпретирует и обновляет их (порождение и существование «феноменов культуры» в процессе ее культурогенеза и межпоколенной трансляции и воспроизводства).

Вторым элементом рассматриваемой бинарной оппозиции выступают действия проектировщика, наоборот, игнорирующие прототипы, но обращающиеся к тому, что непосредственно происходит вокруг или внутри функциональной проблематики объекта. И здесь уже важным принципом становится не столько ощущение ритма или известных тем, сколько способность заглянуть вглубь проблем. Разумеется, любое формообразование, в том числе и опирающееся на контекст, происходит одновременно и как композиционный поиск, но мы выделяем в рассматриваемой оппозиции подход, в котором контекст и работа с контекстом выступают как приоритетное состояние деятельности.

Фактически два метода сталкиваются в одном, но не вытесняют друг друга, а продолжают существовать и взаимодействовать как равнозначимые: один метод мы назовем композиционным, по сути – интерпретативным, а другой – контекстуальным, а по сути – инновационным, или творческим.

Метод, обращающийся к контексту, по определению, не заинтересован в применении исходных культурных форм, если только этот контекст изучен и осознан на уровне уникальной проблемы. Уникальный контекст - требует работы сознания, пытливого изучения обстоятельств, и поэтому любой уже существующий опыт, в том числе и телесный, здесь выступает как вторичное условие принятия решения. Первичными аспектами контекстуального метода являются – творческое исследование, работа ума и открытие новых ответов.

Контекстуальный метод берет уроки у самой жизни, можно сказать – у природы, и поэтому интенционально стремится к бесконечному разнообразию ответов и уникальности каждого следующего проектного решения. В свое время признание приоритета природы, разнообразия обстоятельств, с которыми сталкивается человек, послужило причиной для смены метафизической парадигмы и зарождения новой познавательной идеологии деятельности.

Фрэнсис Бэкон, английский гуманист, философ, родоначальник опытных наук, формулируя основы новой эстетики, ориентированной на взаимосвязь человека и природы, отводит человеку в этой связке роль ученика. Природа, по его мнению, обладает бесконечным разнообразием, с которым не

сопоставимы никакие заранее заготовленные схемы, рецепты и прочее. Поэтому основу практики и эстетики должны составлять изучения всей реальности в ее многообразии. «Человек, слуга и истолкователь природы... Тонкость природы во много раз превосходит тонкость чувств и разума» («Новый Органон»¹). Для контекстуального метода проектирования позиция Ф. Бэкона является аргументом в защиту непрекращающегося творческого процесса, постоянного обновления задач, обусловленных разнообразием контекста.

Отбрасываются ли при этом культурные стереотипы, концепции и догматы?

Это вопрос, касающийся «золотой середины». Там, где есть «золотая середина», заполняемая дистанция между двумя противоположными элементами бинарной пары, - возникают искусство, идея, подлинность.

Уподобляя себя пчеле и отвергая муравья (эмпирика) и паука (догматика), Ф.Бэкон настаивает на «золотой середине» и, тем самым, доказывает, что она возникает как результат осознания целесообразного вывода из конфронтации двух противостоящих методов деятельности. При этом, описывая придуманный им город на воображаемом острове Бенсале, философ так или иначе создает некий идеал, а это говорит о том, что выбор «золотой середины» содержит в себе свой «телос», более высокую цель, чем существующая действительность как таковая. Человек, таким образом, невольно начинает конкурировать с могуществом природы, выдвигая собственный идеальный план бытия, строить «свой космос».

К непосредственному контексту можно было бы отнести факторы участка, требования клиента, функциональную программу, климат, стоимость, влияние города, окружения в целом. Анализ всех этих обстоятельств может дать некую проектную идею, замысел объемно-планировочной структуры, образа и т.п.

Композиционный метод «поддерживает» качественный уровень физического пространства, окружающей среды, а контекстуальный – обогащает культурное пространство, привносит в него новые идеи, и в этом – его основная задача. Реально, выдающиеся архитектурные произведения не описываются как результаты применения композиционного, или контекстуального метода, так как они возникают всегда как «объекты золотой середины». Но все же мы можем привести некоторые выдающиеся приме-

¹ Бэкон Ф. Сочинения. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Мысль, 1977-1978.

ры, которые тяготеют больше к культурному космосу и метафизике, с одной стороны, и к контексту и уникальным ответам – с другой.

Вот примеры проектных решений с сильно выраженным метафизическим (культурным) аспектом.

В творчестве португальских архитекторов Айрес Матеусов [2] планы частных жилых домов сформулированы в виде квадратов. Квадраты – идеальные белые тела, контрастно противопоставленные окружению. Внутреннее устройство этих домов подчиняется идее тектонического оформления диалога между стенами и пространством, массами и интервалами. Внутренняя сетка – прямоугольные лабиринты. Планировка дома напоминает город. Дома Айрес Матеусов – сильные концептуальные высказывания на тему модели «Дом-Город» и на тему античного храма. Эти темы носят метафизический характер, но авторы не интерпретируют, а творчески переосмысливают эти сюжеты, исходя из своих убеждений, таланта и анализа задачи. Во взаимодействии Идеи и идеи – явно первенствует метафизический пафос – Идея, концепт.

План «кирпичной виллы» (1923) Миса Ван дер Роэ – модель «креста с эксцентриситетом» – прототип современного «стартового движения руки» при построении неопластиической композиции [3]. Мис уверял, что в его работе сначала возникала идея, а только потом он «проверял ее движением руки» (“My ideas guide my hand, and my hand shows whether my idea is any good”). И это нормально: один автор обдумывает новую культурную норму, а другой в дальнейшем ее интерпретирует. И тогда – рука играет первую роль. Может быть, именно так рождался план Дома в Мэйне, когда Лакруз или Мигуэнос почти автоматически «расчертили» пространство двумя смещенными «полукрестами», т.е. интерпретировали Идею Миса [4].

Блестящим примером плодотворного использования «непосредственного контекста»² может служить проект Эдуардо Аройо (Eduardo Arroyo, Madrid) – Левене Хаус (Levene House).

Участок, для которого был разработан проект, находится на склоне в сосновом лесу. Разрабатывая концепцию, Аройо попытался избежать банальных в подобных ситуациях рассуждений и ссылок на альтернативные источники энергии, экологию и пр., но предпринял попытку разработать такой объем зда-

ния, который, с одной стороны, отвечает программе клиента, а с другой – максимально реагирует на деревья. Он выбрал именно взаимодействие объема и деревьев в качестве стартовой точки концепции и посвятил разработке этих взаимоотношений серию моделей, каждая из которых учитывала один из аспектов этих взаимоотношений.

Именно тесты с использованием этих моделей стали для Аройо наиболее трудоемкой и сложной частью проектного процесса. К таким моделям относятся: 1. «Существующие деревья». 2. «Кластеры деревьев и образующиеся пустоты». 3. «Антилес – модель выявления геометрических характеристик формы дома». 4. «Модель построения крыши с углами между 22 и 35 градусами – в соответствии с нормативами». 5, 6, 7. «Модели-диаграммы воздействия деревьев на дом». В результате работы с моделями возникла форма, напоминающая ладонь с разведенными пальцами. Архитектор так и назвал эти выступы – “fingers”.

Каждый из таких «пальцев» вместили ту или иную функциональную зону, соответствующую общей программе заказчика. Перепад рельефа натолкнул архитектора на идею смещения этажей на пол – уровня относительно друг друга. Странность возникшей формы была усилена особым отношением к наружной оболочке дома (skins), проемы и фактуры которой были проработаны с учетом воздействия деревьев на интерьер. Как видим, именно изучение непосредственного контекста (факторов участка) позволило испанскому архитектору проявить свой талант самым нестандартным образом. Это говорит о том, что только глубокое исследование задачи может привести к подлинному творческому ответу. В этом и есть основная ценность контекстуального метода.

Выявление бинарной конструкции профессионального метода на основе разделения «культурного» и «творческого» (композиционного и контекстуального) начал – приводит нас к перемонтажу профессионального метода, с тем чтобы высвободить и сделать более отчетливым пространство образующегося интервала. Такой интервал облегчает понимание сущности «золотой середины» и показывает условия, при которых возникающие идеи и образы начинают обладать подлинной глубиной.

Фундаментальным представлением, восходящим к человеческой истории, является оппозиция жизни и смерти. В определенном смысле мы можем использовать эти понятия для метафорического обозначения многих важных бинарных пар, в том

² El Croquis. Double Issue 136/137. Work systems. El Croquis editorial, Madrid, Spain. 2007.

числе и такого «бинома» - как объект «Дом-Город». Например, дом в своем предельном состоянии – как форма – может быть выражен изображением пустой и статичной оболочки, где внутри не происходит никакой активности: нет «жизни», или – нет «города». А это означает, что нет самого Объекта. Но точно так же мы теряем след Объекта, если разветвленная структура, интерпретирующая город и жизнь, лишена оболочки, выражающей ее существование как дома [5].

В поисках целостного смысла и образа – мы так и движемся, разыскивая след бинарной оппозиции. От Города или его метафоры – «Жизни» - мы движемся к Дому, или его метафоре – «Смерти». И обратно.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Культурология. XX век: энциклопедия. Т. 1,2 [Текст]. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998.
2. Rodeia, J.B. Aires Mateus [Text] / J.B. Rodeia, A.C. Baeza // 2G. International Architecture Review. – 2007. - N.28.
3. Blaser, W. Mies van der Rohe [Text] / W. Blaser. - Basel-Boston-Berlin: Birkhauser Verlag, 1997.
4. Prati, L.M. Ten houses [Text] / L.M. Prati. - Rockport Publishers, Inc. Rockport, Massachusetts, 1997.
5. Малахов, С.А. Архитектурная композиция как профессиональный метод [Текст] / С.А. Малахов. – Куйбышев: Куйбышевский государственный университет, 1986.

© Малахов С.А., 2011