

С.А. МАЛАХОВ

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

КОМПОЗИЦИОННЫЙ МЕТОД КАК ЭКСПЕРИМЕНТ ПО ВОЗНИКНОВЕНИЮ НОВОЙ ФУНКЦИИ И НОВОГО ЯЗЫКА

COMPOSITION METHOD AS THE EXPERIMENT OF NEW FUNCTION AND NEW LANGUAGE APPEARING

Главная цель Композиционного Метода заключается в том, чтобы способствовать возникновению опыта подлинного, не имитационного «игрового поведения». В рамках Супрематического Ордера Композиционный Метод может выполнять роль культурной провокации и задавать ориентиры новой будущей функциональности. Новая функциональность приведет к возникновению нового языка и соответственно – нового типа сознания. Пространство как главная цель архитектуры в условиях постепенной замены Супрематического Ордера на Спонтанный - обретет, наконец, естественное совпадение формы, поведения и языка.

Ключевые слова: Композиционный Метод, Новый Ордер, Де Стил, художественный образ Новой Вселенной; возникновение новой функции, поиск нового языка.

Проиллюстрируем диапазон Композиционного Метода проектирования (КМ) от исходного состояния формы в виде простой композиции из пересекающихся плоскостей и объемов до более сложной архитектурной системы, характеризующейся наличием символических элементов, ссылок на «вертикальный контекст», антропоморфную геометрию.

В своем эссе «Аксонометрия в модернизме и в прошлом» («Axonometry, Ancient and the Modern» в книге *Collected Essays in Architectural Criticism.*) Алан Колкьюхоун (Alan Colquhoun) сообщает о разработанной Дуйсбургом в 1923-1925 гг. серии графических моделей в виде трансформированного куба («Tesseract» or hypercube) и представляющего собою «объект, редуцированный до системы плоскостей и утративший свою единую массу и непроницаемость. Взгляд проникает в промежутки между плоскостями и становится своеобразным участником этого пространства – больше, чем что-либо иное в этом пространстве» [1]. Рисунки, отмечает Колкьюхоун, эксплуатируют пространственные двусмысленности аксонометрии, что дает Дуйсбургу возможность выразить идею «четвертого измерения», о чем, собственно, он и мечтал (или, как минимум, деклари-

The main aim of the composition method is to help the experience of real not imitative “playing behavior” to come into existence. Within the framework of Suprematist Order the Composition Method can play the role of cultural provocation and give the targets of future functionality. The new functionality will lead to the appearing of a new language and the new type of consciousness accordingly. Under the conditions of gradual replacement of Suprematist Order for Spontaneous Order the space as the main target of architecture will acquire at last the natural coincidence of form, behavior and language.

Keywords: Composition Method, New Order, De Style, artistic image of the New Universe, emerging of the new function, searching for a new language.

ровал). Подобные намерения в отношении образа «четвертого измерения» являются, по мнению Колкьюхоуна, в большей степени художественным символом, нежели реальностью, а разговоры о физической действительности этого явления могли быть вызваны распространенными в то время заблуждениями. На подобной критичной позиции находился и Эль Лисицкий, который утверждал, что люди могут изменять только форму пространства, но не его трехмерную структуру (... “we can change the form of our physical space, but not its structure, ie its three-dimensionality” [1]). Мы не можем увидеть четырехмерное пространство, считал Эль Лисицкий, мы можем только его представить в виде математических моделей. Художники, тем не менее, в состоянии создать иррациональный чувственный образ пространства 4D, т.е. у нас могут возникать иллюзии по поводу возможного перемещения в прошлое или в будущее при наличии формы, каким-то образом намекающей на подобные варианты. Рисунки Дуйсбурга соответствуют этому требованию. Мы видим, что в таких моделях, как «Дом художника», или “Counter Construction” традиционная структура архитектурного объекта изменена: иерархия уничтожена, ал-

горитм путешествия начинается в любой точке пространства модели, что, вероятно, и символизирует нахождение в любом времени. Но не зря, заметим, Колкьюхоун назвал этот эффект «двусмысленностями аксонометрии» (ambiguities of axonometric), потому что речь, прежде всего, идет именно о моделях, когда мы воспринимаем объект в виде аксонометрического изображения, или макета. Логика всего процесса заключается в том, чтобы сначала создавать подобные «исходные модели», а потом – транслировать их в масштаб физической реальности, рассчитывая получить эффект, корреспондирующий с эффектом модели. В этом можно убедиться на примере того, как в доме Шредер-Шредер у Ритвельда «всеобщность пространства» уже вступает в компромисс с иерархией и языком [2]. Группа «Де Стил», включающая Дудока, Мондриана, Дуйсбурга и Ритвельда, разрабатывает концепцию универсального объекта, связанного с космосом единой пластической организацией, преподносимой как «новый эстетический порядок» реальности.

Пит Мондриант, находясь под влиянием Барта ван дер Лека (Bart van der Leek) и писателя Шюймэйкерса (Schoenmaekers: "The New Image of the World") , приходит к идее «Динамического ритма детерминации всеобщих отношений» ("a dynamic rhythm of determinate mutual relations"), используя для своих картин несколько «основных» цветов, серый фон, прямоугольные фигуры и черные линии, разграничивающие прямоугольники. Для Мондриана «форма» и «пространство» - это одно и то же, «композиция» распространяется за пределы картинной рамы, асимметрична и «децентрична» «по сути», т.е. является антитезой классицизму (читай – «традиционному языку»), - в этом одновременно просматривается вся концепция модернистской живописи, архитектуры и дизайна. Но Мондриан, как свидетельствует Ричард Вестон [3], соотносит динамическое равновесие ("dynamic equilibrium") не только с искусством, но и научными и социальными конструкциями (в этом заключается неизбывная амбиция модернизма, и мы их в этом поддержим!). В эстетической космологии (aesthetic cosmology) он проповедует так: «таким образом, Де Стил интерпретирует с наибольшей очевидностью космический ритм, который пронизывает все (существующие – С.М.) вещи». Новый эстетический порядок , или – «ордер» (Вестон озвучивает английский термин «new aesthetic order», вероятно, со ссылкой на Мондриана) является отблеском «демократического равновесия» «Новой Жизни» [3].

Мондриан говорит: «Новое Искусство гарантирует независимое существование для линии и цвета не в смысле обусловленности идеями «партикулярных форм» (particular forms), а в смысле их саморазвития в силу их собственных ограничений... Так и общество должно представлять развитие гарантии независимого существования... каждому индивидууму в будущей Новой Жизни», и, забегая вперед, Мондриан далее предсказывает, что когда эта «Новая Жизнь» случится, искусство отомрет, ибо будет достигнута «единая пластическая реальность».

Все это должно произойти за счет «унификации» архитектуры, скульптуры и живописи «на основе «совершенного» («завершенного») стиля ("mature style"). Каждый отдельно взятый предмет - уже не столько предмет, сколько абстрактный фрагмент Вселенной. После появления «красно-синего стула» (1917-1918) Геррита Ритвельда (Gerrit Rietveld), идеолог Де Стиля, Тео ван Дуйсбург (Van Doesburg) пишет следующее: «Стулья, столы, буфеты и прочие вещи ("commodities") станут (абстрактно-реалистическими) скульптурами будущего интерьера.»

Почти 40 лет спустя (Вестон, 3), в 1957 г., Ритвельд объяснял свое отношение к объекту в пространстве следующим образом: «Предмет мебели – это ступок ("condensation") пространственной системы Вселенной». Хотя при всем при этом сам Ритвельд не считал в отличие от его интерпретаторов, что его стулья и столы (равно как и архитектура) – есть трехмерное развитие мондриановских композиций. Его цель декларировалась как функциональная задача, а не как скульптура. Однако разработка подобных моделей, неважно – плоских или объемных, - все равно содержит существенный элемент случайности, - того, что мы предпочитаем в искусстве. Движение руки художника не может быть математически выверенным. Чем больше художники рассуждают о связи их моделей с научными доктринами, тем меньше следует им доверять. Эффект прочтения художественной модели заключается в выявленном несовпадении концепции и формы. По крайней мере, мы всегда можем рассчитывать на несовпадение. Но этот факт лишний раз доказывает, что «язык объяснения» в силу своей ограниченности неадекватен чувственным характеристикам произведения: как при прочтении, так и по процедурам создания. Главное достижение Дуйсбурга – в самой форме – свобода случайности, возникновение «присшествия»; в языке – разрушение совпадения «привычного слова» и «привычного содержания»; в функ-

ции – возникновение намерения и даже поступка в области противостояния позитивистской идеологии целеполагания деятельности и иерархии ценностей. Деятельность – хотя бы на уровне имитации и компромисса – разворачивается как путешествие не только в пространстве, но и во времени; не только стартуя с одной «точки начала», но и «начиная» сразу в нескольких точках пространства-времени. «Простые пересечения» Дуйсбурга, Мондриана, Малевича по сути заложили основу Композиционного Метода – как метода пластического единства объекта и окружения в искусстве и архитектуре и инициировали создание художественной модели «всеобщего супрематического космоса» со всеми предполагаемыми в дальнейшем последствиями для традиционного языка и традиционной функции.

Исчезновение «традиционного языка» не является целью Композиционного Метода, однако возникает прямая необходимость расширять его возможности в медиа-пространстве культуры. Тем более это важно, когда приходится создавать мост взаимопонимания между высоким архитектурным искусством и его потребителями, или – «почитателями», как можно было бы их уважительно именовать. Современная архитектура – именно «архитектура»! – предприняла значительное количество экспериментов, последствиями которых явилось разрушение культурной коммуникации между элитой и большинством. В качестве примера подобного «ухода в невероятное, но сверхсущественное» можно привести выдержки из текста Вильяма Куртиса, посвященного проекту правительственного комплекса в Чандигархе.

«...Наблюдение за процессом проектирования здания Парламента заключается в том, чтобы увидеть общепринятые элементы словаря архитектора, обогащенные свежим видением и пониманием. Отсылка к градириде может рассматриваться как образ, вполне подходящий для политики Неру по модернизации и индустриализации, однако подобные мифы двадцатого века смешались с древними сакральными образами. В нескольких из своих набросков Ле Корбюзье сравнил помещение Ассамблеи со сводами храма Св. Софии, по которым стремятся вниз лучи света. Звездные ассоциации переосмысленных куполов собора были усилены идеей все устроить так, чтобы направить один единственный луч света на колонну Ашоки, первого императора Индии, туда, где находится трибуна спикера, по случаю ежегодного открытия Парламента. Ось помещения была скорректирована относительно сторон света и

за счет этого ушла в сторону от общей геометрии – как здания, так и всего города. Предполагалось, что эти солярные знаки будут напоминать человеку, что он является «сыном солнца». Здесь эхом отзывается архитектура Пантеона – отверстие в вершине купола связывает микрокосм человека со вселенским порядком в масштабе планеты – хотя воплощение идеи луча света, несущего свою обновляющую силу во тьму и касающегося каменной колонны, можно также увидеть в храмах хинду. В самом Парламенте, путь через главные парадные двери, украшенные всевозможными солярными рисунками, проведет вас через переходную зону в колонный зал, а затем вокруг основания дымоходной трубы Ассамблеи в направлении по часовой стрелке, что весьма напоминает ритуальное коловращение в древнеиндийской культовой архитектуре. Вполне вероятно, еще одна ассоциация пришла Ле Корбюзье на ум в его поисках подходящего образа для конгрегации: дымоходы с раструбами в фермерских домах у горы Юра в его юности, в которые могла пролезть вся семья целиком. Посредством гениального проявления абстрактного мышления, старое и новое были сжаты в единую символическую форму.

Аналогичный метод аналогии и трансформации чувствуется в дизайне верхней части дымохода с ее опрокинутыми пластинами, развернутым вверх месяцем и поворачивающимися вниз изгибами. Ле Корбюзье огласил свое желание, чтобы верхняя часть дымохода была оборудована всем необходимым для «игры света», он смотрел на нее как – на, своего рода, – обсерваторию. Это означает, что, возможно, он вдохновлялся чрезвычайно абстрактными конструкциями Джантар Мантар в Дели, которые побудили его воскликнуть в своей записной книжке: «Астрономические приборы Дели... Они указывают путь: восстановить связь между людьми и космосом... Совершенная адаптация форм и организмов к солнцу, дождям, воздуху и т.д., здесь похоронен Виньола...». Начертанные на камне орбитальные пути луны могут быть обнаружены в этих прототипах, и исследования Ле Корбюзье, охватывавшие многочисленные рельефы, эмали, ковры и памятники, указывают на его очарованность траекторией перемещения светила при солнцестоянии и равноденствии. Траектория передвижения луны претерпевает метаморфозу и образ месяца переключается с Раскрытой Рукой, силуэтом дворца губернатора, рогами быка, шасси, несущими планеты по их циклам. Снова и снова он возвращается в своих записных книжках к форме колеса

запряженной быками телеги с подвеской в виде колеса, опирающейся на спицы. Как зонт-парасоль, такое колесо являлось древним образом, несущим многосложные религиозные и политические значения, которые действительно затрагивали космические и солярные темы; кроме того, оно также явилось националистическим символом современной Индии.

План Парламента – это богатая смыслами идеограмма. Кажется, что он смоделирован на основе берлинского Altes Museum Шинкеля. По крайней мере, обе постройки являются вариантами фундаментального типа, где стоа или портик предшествуют переходу к сводчатому помещению, и где иерархия церемониальных помещений и более рутинных функциональных пространств четко обозначена на границах (в офисах Чандигара). Однако Ле Корбюзье отвергает неоклассическую симметрию в пользу бушующего контраста симметрии и асимметрии, прямоугольников и кривых линий, конусов и пирамид, рам и решеток. Величина крыши отмечает основные помещения и входит в пространственный диалог, который достигает гор и неба. Внутри же эти размеры вступают в битву с решетками, сжимая пространство образом, непостижимым без пластичной напряженности кубизма.

Парламент является объемной скульптурой, которая порождает совершенно различные чувства с разных точек обзора. Подход с фронтона предлагает взгляду менее классический портик, чем публичный зал эпохи Великих Моголов того рода, что Ле Корбюзье наблюдал в Красных Фортах Дели и Агры. Эти залы были очерчены решетками опор, открытых на концах для сквозной вентиляции и укрытых от солнца и дождя глубокими выступами. Решения Ле Корбюзье отвечают на аналогичные вопросы с одинаковой формальностью, но в терминах его новой «индийской грамматики». Он построил мост через пропасть между Востоком и Западом, древностью и модерном, тщательно отыскивая совпадения принципов.

Монументы Чандигарха идеализируют лелеемые понятия закона и правительства, имеющие глубокие корни: они охватывают целые века, смешивая современные и древние мифы в символических формах изумительной, чудесной аутентичности. Невзирая на свою молодость, они неподвластны времени, что обеспечит им одно из основных мест в собрании культурных памятников» [4].

Следуя содержанию текстов Куртиса и собственным замечаниям гениального мастера, можно было бы предположить, что, несмотря на ссылки по пово-

ду «скульптурности» здания Парламента, символические и ассоциативные мотивы преобладали в самом процессе построения формы. Можно было бы добавить, что Корбюзье был в высшей степени озабочен расчетом пропорциональных взаимоотношений всех элементов в своих объектах послевоенного периода, учитывая специальное исследование по созданию «гармоничной шкалы размеров» («Модульор»), примененной с высокой степенью точности в проектировании жилого дома в Марселе. Могут ли при таких обстоятельствах сохраняться «зоны необъясненного и случайного»? Лучше всего было бы задать этот вопрос самому мастеру, но, увы, это уже невозможно. Но зато мы точно знаем, что Корбюзье был прекрасным художником и отводил занятию искусством - непосредственно живописи, рисунку и скульптуре – достаточно много времени. Тот же Куртис все время ссылается на графические и живописные опусы мастера как на возможные формальные прототипы («Натюрморт с множеством объектов», живопись на холсте, 1923; «Sculpture et vue», карандаш, акварель, 1929; «Набросок обнаженной», 1931; «Лодка и раковина», из альбома набросков 1931 г.; «Деревянная Скульптура №5», 1947 – совместно с Иосифом Савиной; «Taureau II», живопись на холсте, 1953). Степень «скульптурного и живописного проникновения» в структуру архитектурной формы не имеет точного измерения, но мы так или иначе неизбежно склоняемся к выводу, что ни Ла Туррет (монастырь), ни Роншан (капелла), ни Чандигарх (Капитолий) – не избежали этого воздействия: достаточно сравнить архитектурные объекты и приведенные Куртисом примеры художественных произведений Ле Корбюзье. Вместо ортогональных «парящих плоскостей» Дуйсбурга, положение которых, все-таки, вряд ли является результатом расчетов, у Корбюзье в «Taureau II» появляются изгибающиеся цветные линии и тела, ассоциативно перекликающиеся с человеческими фигурами и телами, и мы опять с убеждением констатируем, что это произведено не расчетом, а интуицией. Теперь представим себе, что перед нами архитектурный объект и попытаемся описать его функциональную программу с тем, чтобы убедить заказчика (клиента) в целесообразности проекта. В отношении проектов Ле Корбюзье, кстати, эта задача может оказаться даже более легкой, чем в случае с Дуйсбургом, хотя форма «Taureau II» – зрительно выглядит более сложной. Это связано с тем, что Корбюзье при всей скульптурной и ассоциативной сложности остается более архаичным в плане организации структуры объекта: мы различаем иерархию частей

(голова, органы, части тела), фиксируем известную нам логику их расположения, но при этом значение такой структуры оттесняется усиленной ролью формы и мифа, предлагаемого автором. В системе этой формы и этого мифа звучат теперь слова и объяснения, незнакомые обывателю, или эти слова не звучат вообще, так как гораздо более важные отношения возникают в дискурсе переживаний, неразрывных от формы. Для примера запишем несколько игровых лингвистических форм, обозначающих разные «функции-формы» («архофункции»): 1) «взгляд-бокком-синий клюв»; 2) «чашка кофе-холод изгиб сине-серой стены»; 3) «протискивание на коричневом – скользящим движением в Адриатику»; 4) «белый бег из печени в красную левую грудь ионической капители»; 5) «зеленый атриум у желтой черты - посидеть». И так далее. Возможно ли это в разговоре о «серьезном проекте»? Или, быть может, мы думаем, что в здании Парламента в Капитолии Чандигарха искусство исчезает и на место живописи воцаряется «традиционный порядок»? Нет, конечно. Ведь один и тот же человек с одним и тем же типом тактильного и мифологического переживания формы по мановению с искусством не разлучится. След того, что переживается в живописи и скульптуре, неизменно транслируется в проект и воспроизводит внутри проекта аналогичные иррациональные состояния. Композиционный Метод транслирует телесное, бессознательное в архитектурную форму вместо или параллельно с программой осмысленной, а значит – проговоренной. Полученная архитектурная форма – это всегда синтез осмысленного и бессознательно-го, языкового и чувственного, и речь, подчеркиваем, может идти только о приоритетах, и именно в таком ключе мы и рассматриваем Композиционный Метод – именно как приоритет внутри целостного процесса формообразования.

Среди произведений более позднего периода к работам с очевидным приоритетом «телесной лепки» и «присутствия спонтанного» можно отнести проекты Фрэнка Гери “Vitra International Furniture Manufacturing Facility and Museum” , Weil am Rhein, Германия , 1986-1989 и “Guggenheim museum”, Bilbao, Испания, 1991-1997; Эрика О. Мосса “The Box”, Culver City, Калифорния, 1990-1994; и “Lawson-Western House”, Los Angeles, Калифорния, 1988-1993; «Асимптота» - проект “Steel Cloud”, West Coast Gateway, Los Angeles, Калифорния, 1988; Макото Сеи Ватанабе “Aoyama Art School” , Токуо, Япония, 1988-1990; проект Леbbeуса Вуудса “Havana Project”, Havana, Куба, 1995; Тадао Андо “Meditation Space, UNESCO”,

Paris, Франция, 1994-1995 и некоторые другие [5]. В результате появления антропоморфных, природоподобных и деконструктивистских мотивов «скульптурная телесность» архитектурной формы удалась на значительную дистанцию от первоначальных «ортогональных» космогонических «стустков» Ван Дуйсбурга и Малевича. И поэтому у нас появляются все основания считать дуйсбуровские пересечения плоскостей – «протоформой» Композиционного Метода («Стартовой Функциональной Композицией Супрематического Ордера – «СФК-С»).

Подводя итог размышлению в отношении воздействия Композиционного Метода на традиционные язык и функцию [5], назовем, все-таки, главную подспудную цель этого метода. Она заключается в том, чтобы способствовать обретению человеком подлинного, не имитационного «игрового поведения» - вместо поведения-игры. Игра необходима как смысл, а не как форма адаптации к элитарному «проектному предложению». В силу этой обозначенной цели мы можем лишь отметить, что – в кругу объектов профессионального архитектурного проектирования Композиционный Метод является системой деятельности, «способствующей» возникновению игрового поведения, но реально вызывающей это поведение лишь как объективный (но не субъективный) ответ на вызов формы. В рамках Супрематического Ордера Композиционный Метод может, таким образом, выполнять роль культурной провокации и задавать ориентиры новой будущей функциональности, в то время как сама новая функциональность будет образовываться в недрах цивилизации, готовой к тому, чтобы жить в соответствии с новой этической парадигмой – Спонтанным Ордерам, или «ордером диалога».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Colquhoun, Alan. Collected Essays in Architectural Criticism. Black Dog publishing [Text] / Alan Colquhoun. – London. UK, 2009.
2. Gossel, Peter Gabriele Leuthauser. Architecture in the Twentieth Century [Text] / Peter Gossel, Gabriele Leuthauser. – Tashen, 2001.
3. Weston, Richard. Modernism [Text] / Richard Weston. – London: Phaidon Press, 1996.
4. Jodidio, Philip. New Forms. Architecture in the 1990 s. [Text] / Philip Jodidio. – TASCHEN, 2001.
5. Curtis, William J R. Le Corbusier: Ideas and Forms. Phaidon Press Ltd [Text] / William J R. Curtis. – London: Phaidon Press Ltd, 1997.

© Малахов С.А., 2012