

АРХИТЕКТУРА ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ. ТВОРЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ АРХИТЕКТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



УДК 72.01

DOI: 10.17673/Vestnik.2024.02.14

Э. В. ДАНИЛОВА

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ РЕМА КОЛХАСА

CONCEPTUAL STRATEGIES
IN THE WORKS OF REM KOOLHAAS

Статья посвящена ключевым концепциям в творчестве Рема Колхаса. В статье рассматриваются концепции, реализуемые архитектором при разработке функциональной программы, пространственной структуры, архитектурной формы. Анализируются различные объекты, созданные при применении этих концепций. Приводятся примеры, иллюстрирующие авторский метод Колхаса. Выявляются особенности применения концепций, которые обеспечили уникальность проектного решения в каждом объекте, при использовании схожих инструментов проектирования. Особое внимание уделяется эволюционному развитию концепций – от их теоретического основания и эксперимента в ранних проектах до закрепления их в символических патентах как архитектурных изобретений.

Ключевые слова: концепция проекта, творческий метод, социальный конденсатор, архитектурный променад, иконический проект

The article is devoted to the key concepts in Koolhaas's work. The article discusses the concepts implemented by the architect when developing a functional program, spatial structure, and architectural form. Various objects created by applying these concepts are analyzed. Many examples are given to illustrate Koolhaas's original method. Features of the application of concepts that ensure the uniqueness of the design solution in each object are revealed, when using similar design tools. Particular attention is paid to the evolutionary development of concepts – from their theoretical basis and experimentation in early projects to their consolidation in symbolic patents as architectural inventions.

Keywords: project concept, creative method, social condenser, architectural promenade, iconic project

Колхас пришел в архитектуру в годы, когда дисциплина, переживая кризис содержания и формы, стремилась переопределить сама себя и найти свои новые основания. Модернизм утратил свой авангардный дух, превратившись в утилитарный стиль типового жилища и безликих офисных коробок. Начиная с 1960-х гг. молодые архитекторы находились в поиске возможных выходов из ограничений, налагаемых модернистской доктриной. Часто эти выходы реализовались в проектах, вдохновляемых технологиями, неважно, были ли это утопические фантазии Архигрема и Фридмана или дисутопии Архизума. Другим направлени-

ем стало возвращение к исторической архитектуре и классической архитектурной традиции. Колин Роу и Фред Кеттер в книге «Коллажный город» рассматривали оба этих направления как попытки уйти от современности, от настоящего времени в будущее и прошлое [1]. Этот эскапизм архитектуры не был плодотворным. К началу 1970-х гг. пафос технологий растворился в реалиях экономического кризиса. Имитация исторической архитектуры не могла привлекать всех архитекторов, поскольку многие из них стремились к новому и уникальному. Ирония, с которой ранние постмодернисты цитировали классику, не имела потенциала

в мире, который испытывал реальные проблемы, среди которых был и дефицит архитектурных заказов. Такой контекст предопределил поворот архитектуры к области концептуального проектирования как возможного способа существования. В бесчисленных архитектурных журналах, в галереях и университетских студиях появлялись статьи и проекты, цель которых заключалась в стремлении изобрести новые способы архитектурного производства. Рем Колхас стал одним из наиболее значимых архитектурных мыслителей современной эпохи, оказав влияние на несколько поколений архитекторов своим концептуальным подходом к архитектурному проектированию [2].

Истоки концептуального мышления Колхаса

Биография Колхаса раскрывает возможные ключи к особенностям его архитектурного мышления. До того как поступить в школу Architectural Association в Лондоне, Колхас был журналистом и сценаристом. Он начал работать в журнале The Haagse Post в 19 лет. В издании были особая творческая атмосфера и позиция, подразумевающая «бескомпромиссное принятие реальности» [3]. Это определило специфику освещения событий: факты подавались беспристрастно, но автор мог монтировать их по своему усмотрению. Колхас брал интервью у Ле Корбюзье, Константа Нювенхейса, автора «Нового Вавилона», Федерико Феллини. Вторая карьера Колхаса как сценариста связана с группой 1, 2, 3, enz., в которой он сотрудничал вместе с Рене Даалдером, позже ставшим одним из звезд Голливуда в области виртуальной реальности. Критический взгляд журналиста Колхаса полностью совпадал с идеологией 1, 2, 3, enz., создающей фильмы-пародии, высмеивающие идеализм традиционного кинематографа. С самого начала Колхас был далек от утопических идей, рисующих безоблачное будущее, созданное с помощью технологий. В большей степени он близок итальянской группе Суперстудии, к их дисутопиям и сценариям, обращенным к главным человеческим ценностям.

В его первых архитектурных работах «Берлинская стена» и «Экзодус», выполненных в школе АА, и критический взгляд, и сценарный подход полностью нашли свое воплощение. Сам выбор Берлинской стены в качестве объекта архитектурного исследования демонстрировал фокус Колхаса на реальных условиях современного урбанизма. Стена как киноплёнка была создана из различных эпизодов, разнообразие которых было обусловлено изменяющимся городским контекстом. Дипломный проект «Экзодус или

добровольные узники архитектуры» показал умение Колхаса создавать многослойные аллюзии: в полосе угадывался образ супермонумента Суперстудии, полоса расселения в Магнитогорске Ивана Леонидова, Берлинская стена [4]. Все эпизоды полосы «хорошего города», проходящей через центр Лондона, были обращены к архитектурным архетипам, переосмысленным с помощью концептуального сценария на основе известных прототипов. По сути, Колхас препарировал реальность, урбанистическую и архитектурную, и заново собирал ее фрагменты, монтируя узнаваемую иконическую структуру. Этот прием – сборка на основе деконструкции, позволяющий создавать новое целое, укорененное к обстоятельствам реальности, будет повторяться на протяжении всей карьеры Колхаса. Концепция же и есть инструмент сборки или монтажа, термин, который Колхас, несомненно, извлекает из своего кинематографического опыта.

Его первый теоретический опыт – книга «Нью-Йорк вне себя» стал бестселлером и обязательным для прочтения архитекторами и урбанистами [5]. Книга, как и дипломная работа, представляет собой монтаж эпизодов, но Колхас добавляет и новый смысл: части книги он рассматривает как блоки Манхэттена, в каждом из которых разыгрывается своя история. Это также похоже на альманах, состоящий из короткометражек, в каждой из которых рассматривается тот или иной аспект темы. Тема «Нью-Йорка» – это ретроактивный манифест города, который был создан рыночными силами и технологическим прогрессом. Колхас анализирует итоги такого развития: сверхплотность, разнообразие и культуру Величины, создающие смысл феномена современного урбанизма – манхэттенизма. Несколько тем-концепций Колхас излагает в качестве теорем Величины: разрыв экстерьера и интерьера, новое качество пространства, определяемое лифтом, коллективное проектирование, автономию Величины по отношению к окружению и ее индифферентность по отношению к морали. «Город в городе» можно понять и спроектировать только через вертикальный разрез, поскольку именно эта проекция дает представление об устройстве объекта, в то время как оболочка призвана быть логом на урбанистическом горизонте. Вертикальный разрез становится диаграммой, визуализирующей сценарий, в то время как пространственные отрезки представляют собой эпизоды. Вертикальный разрез также обязан вертикальному монтажу Эйзенштейна и кинематографическому бэкграунду архитектора.

К тому моменту, когда Колхас вместе Элиа и Зое Энгелисом, а также с Маделон Вризендорп, создал ОМА – офис столичной архи-

тектуры, он был полностью оснащен сформировавшимися концепциями, которые стали результатом синтеза его журналистского, кинематографического и архитектурного опыта. Таким образом, ему удалось объединить междисциплинарные подходы, которые обеспечили ему уникальные инструменты проектирования. В основе любого проекта Колхаса лежит триада: анализ-концепция-проект, и именно эта методология была впоследствии развита всеми поколениями архитекторов, которые проходили через школу ОМА. Если анализ позволяет встретиться лицом к лицу с реальностью, то концепция вырастает из ограничений и возможностей, следуя за множеством коннотаций и ссылок, являющихся результатом интеллектуального и культурного опыта и знания. Современная культура, современное искусство, литература и кинематограф, история, социология, антропология, философия, урбанизм – все это развито в концепциях Колхаса, которые нашли свое воплощение как в архитектуре, градостроительстве и том особом виде анализа, который связывает все эти гуманитарные дисциплины с силами рынка. Технологии позволяют концепциям обрести форму, благодаря сотрудничеству ОМА с выдающимися конструкторами ARUP и Сесилом Бальмондом. В данной статье рассматривается три типа концепций Колхаса, которые нашли свое отражение в патентах, представленных на выставке Content, и развитие в нескольких проектах.

Социальный конденсатор

В конструктивизме понятие социального конденсатора относилось к созданию новых типов зданий. М. Гинзбург писал: «В конструктивные периоды истории, т. е. в периоды интенсивного формирования новой культуры, от архитектора требуется прежде всего изобретение и кристаллизация социальных конденсаторов эпохи, создание новых архитектурных организмов, эту эпоху обслуживающих» [6]. Новые архитектурные организмы – свидетельство прогресса и обновления, поскольку в эпоху упадка архитектура использует уже известные типы. Карьера Колхаса совпала с эпохой перемен, созданием Евросоюза, глобализацией и цифровой революцией. Идея жизнестроения, укоренённая в русском авангарде, и идея небоскреба Манхэттена с его многообразием функциональной программы, в творчестве архитектора были приняты как ключ к созданию новой архитектуры. С самого начала своего творчества Колхас рассматривал создание программы объекта как основу для архитектурной концепции. Несколько его работ иллюстриру-

ют идею социального конденсатора в объектах разной типологии.

Один из первых проектов Колхаса, принесших ему известность, был проект Центра искусства и медиатехнологий в Карлсруэ (1989 г.) (рис. 1). Архитектор представил проект как манифест нового типа большого здания, того, что он определял в теоремах Величины. Объект расположен в месте пресечения интенсивных транспортных коммуникаций у въезда в город. Функциональная программа организована на взаимодействии нескольких культурных институций: музеев, библиотеки, лабораторий, лекционных залов и выставочных помещений, собранных в башню, расположенных на стилобате, который включает служебные и административные функции. Концентрация прежде отдельных типологий в едином объёме представляла собой прорыв к новой типологии Величины в Европе. Объект не был реализован, но примененная в проекте концепция социального конденсатора стала моделью для множества других проектов Колхаса.



Рис. 1. Центр искусства и медиатехнологий в Карлсруэ. 1989 г.

Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie>

Социальный конденсатор у Колхаса не является банальным многофункциональным зданием. Есть несколько проектов, когда отдельная типология рассматривается через призму новой программы, адаптированной к современным условиям. Таким объектом стала Центральная библиотека в Сиэтле (2004 г.) (рис. 2), где традиционный тип был подвергнут переосмыслению: в новых условиях цифровой трансформации библиотека может выжить только если превратится в общественное пространство, создающее возможности работы, исследования, общения для различных социальных и возрастных групп. Так появился новый тип программы библиотеки, в которой на функциональном и пространственном уровне был достигнут баланс специфичного и неопределенного. Архитектурная концепция библиотеки основана на образе небоскреба с его дифференцированными пространствами и свободой, достигаемой за счет коммуникаций. Пять платформ гарантируют функциональную стабильность, требующие неизменных условий (паркинг, служебные пространства для персонала, переговорная, книжная спираль, штаб-квартира). Между ними расположены промежуточные «нестабильные» пространства, подра-

зумевающие, что через них проходят потоки людей (детский отдел, гостиная, пространство смешанного использования, в котором происходит встреча читателей и библиотекарей, читальный зал). «Стабильные» и «нестабильные» пространства найдут свое выражение в объеме здания: первые имеют прямые стены, вторые – наклонный фасад [7]. Диаграмма, демонстрирующая это концептуальное разделение, стала широко известной и превратилась в логотип библиотеки. Разнообразие мест и ситуаций в промежуточных пространствах демонстрирует интенсивность опыта, предлагаемого для посетителей.

В проекте нового здания мэрии Тиммерхейс в Роттердаме (2015 г.) (рис. 3) концепция социального конденсатора продиктовала многообразие функций. Вместо того чтобы создавать отдельное административное здание, ОМА предлагает структуру, расположенную на участке старой мэрии, которая образует два фасадных фрагмента. Структура состоит из одинаковых модулей, в которой сосуществуют и мэрия, и музей Роттердама, и жилье. Пространственная гибкость, обеспечиваемая конструктивной схемой, позволяет изменять функциональную программу, заменять жилье офисами и наобо-

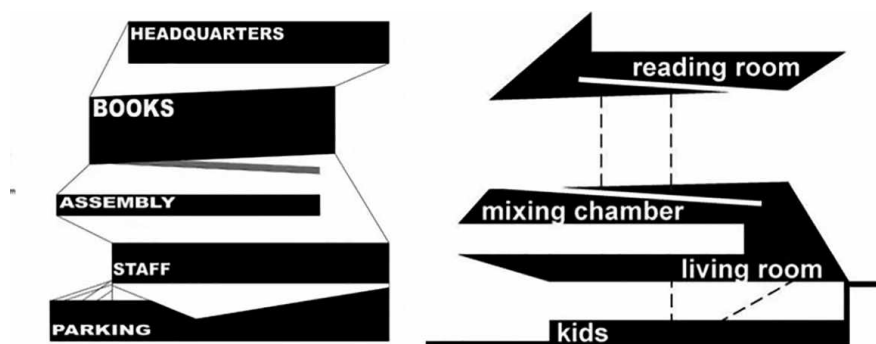


Рис. 2. Центральная библиотека в Сиэтле. 2004 г.

Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/seattle-central-library>

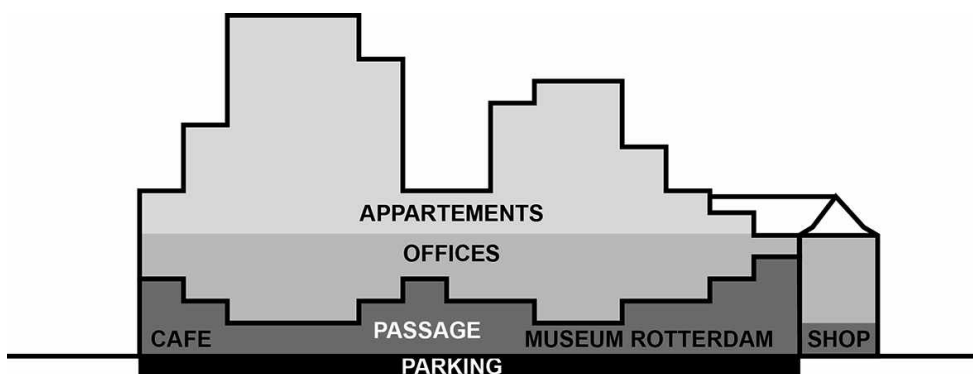


Рис. 3. Тиммерхейс в Роттердаме. 2015 г.

Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/timmerhuis>

рот. Нижний уровень полностью открыт для города, позволяя взаимодействие горожан и городской власти. Архитектура объекта стала ответом ОМА на разнородность урбанистической среды Роттердама, где все типы модернизма соседствуют с постмодернистскими и современными объектами. Нейтральность трёхмерной сетки призвана смягчить архитектурные диссонансы окружения, но при этом пространственная сложность позволяет объекту полностью интегрироваться в жизнь города и превратиться в центр притяжения различных потоков: чиновников, посетителей мэрии и музея Резиденентов. Тиммерхейс похож на футуристичный остров, живущий своей собственной жизнью, заполняющий все его части, включая крышу, на которой расположены частные сады.

Похожий сценарий был выбран и для БЛОКСа, расположенного в Копенгагене (2017 г.) (рис. 4). Программа здания включает датский архитектурный центр, офисы, коворкинги, фитнес-центр, выставочные пространства, книжный магазин, ресторан, общественный паркинг и жилье. Еще два десятилетия назад такая программа была непредставима в европейской архитектуре. Но развитая Колхасом концепция социального конденсатора открыла путь к невероятным союзам различных программ. Наполненность программы объекта зависит теперь не от предписанной типологической схемы, но смысла объекта в урбанистическом окружении. Для БЛОКСа была выбран участок, который прежде не рассматривался как потенциальное место для строительства – через объект проходит дорога. Но разделенное на уровне улицы здание соединено нижним и верхним уровнем. Объект становится новым городским монументом в знаковом месте Копенгагена: близость к набережной, городской площади и культурным достопримечательностям района. Традиционная для Копенгагена закрытость здесь усту-

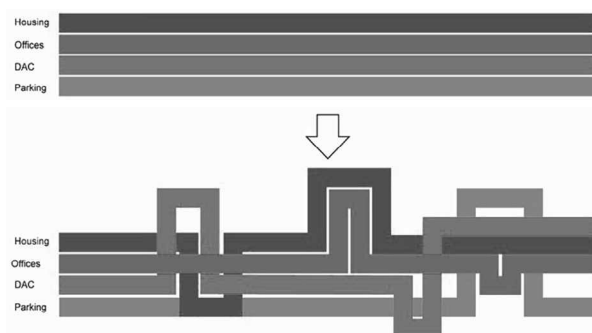


Рис. 4. БЛОКС в Копенгагене. 2017 г.
Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/dac-blox>

пила место открытому пространству, которое становится драйвером общественной жизни. Супрематическая композиция, созданная из прямоугольных блоков, отсылает к конструктивистским корням социального конденсатора. Архитектурный центр является при этом вертикальным ядром объекта, своеобразной внутренней башней, связывающей пространственно все остальные уровни.

Кампус Акселя Шпрингера, крупнейшего издательского концерна, в Берлине (2020 г.) (рис. 5), представляет собой новую версию пространства работы. Цифровые технологии изменили суть офисной рутины, создавая закрытость и одиночество работника, погруженного в виртуальное пространство плоского экрана. Так же как и библиотека, с точки зрения ОМА, офисное пространство нуждается в переосмыслении и трансформации. Трансформация должна заключаться в первую очередь в изменении пространственной структуры, которая должна изменить восприятие резидентов и минимизировать последствия экранного фокусирования. Диагональный атриум, пересекающий все здание, превращает офис Шпрингера в невероятное по своей сложности, плотности и разнообразию пространство работы. Террасные этажи определяют различные точки обзора и панорамы, создавая ощущение современного Вавилона, в котором каждый цифровой номад может найти пространство для работы и общения. Одновременность индивидуального и коллективного в структуре офиса, открытость первого уровня для различных городских событий, бар на крыше, с которой можно наблюдать городскую жизнь, делают утилитарное здание новым городским центром, транслирующим современную медиакультуру.



Рис. 5. Кампус Акселя Шпрингера в Берлине. 2020 г.
Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/axel-springer-campus>

Архитектурный променад

Эта концепция является постоянно присутствующей в творчестве Колхаса. Вопрос коммуникаций возникает в теоремах Величины. Но кроме того, Колхас наследует эту концепцию у Ле Корбюзье, который в некотором смысле является его альтер эго. Ле Корбюзье в свою очередь заимствовал идею архитектурного променада у Огюста Шуази, превратив исходный путь по Акрополю в сжатый путь в объеме виллы Савой. Насыщенный визуальными кадрами этот путь проходил любой архитектурный паломник, исследующий парадоксы кинематографического пространства виллы, и Колхас, безусловно, не был исключением. Как человек кино, он не мог остаться равнодушным к богатому многообразию впечатлений и кадров на этом пути. Другой модернистский предшественник Колхаса Фрэнк Ллойд Райт превратил рампу в смысл архитектуры музея Гутенхайма. Непрерывное движение, обеспечиваемое рампой, сравнимо с гладкостью скольжения лифта. Бесповное пространство, обеспечиваемое в каждом случае, представляет собой радикальную оппозицию дискретному пространству функционалистской архитектуры. Но и сам урбанистический мир, который невозможно представить без синтеза статики окружения и динамики транспортных и человеческих потоков, предоставил Колхасу возможность отразить его в своих объектах.

Лифт/пандус/рампа становятся постоянными компонентами архитектурного словаря Колхаса. Практически во всех объектах можно увидеть различные интерпретации вертикальных коммуникаций, но в ряде работ они предстают как концептуальные основы проекта. В патентах, показанных на выставке Content и напечатанных в одноименной книге, Колхас

демонстрирует несколько своих изобретений архитектурного променада. Шахта лифта в его проекте парка Ла Виллетт (1982 г.) превратился в кинематографический променад, проходящий через череду этажей/полос перевернутого небоскреба.

В патенте «Loop-trick» Колхас предлагает «систему пересекающихся рамп, которые уничтожают статус отдельного этажа..., устраняя понятия выше и ниже» [8]. Этот патент был реализован в проекте Кунстхала в Роттердаме (1987 г.) (рис. 6). Здание было задумано как перекресток/площадь между северо-южным и восточно-западными путями. К ним добавляется северо-восточное направление, усиливающее пространственную сложность. С одной стороны, здание выходит на шоссе, с другой – в музейный парк. Разные отметки высот на участке позволили создать пространственный узел, в котором все четыре части объекта были объединены непрерывным путем, проходящим через множественные коллизии подъема и спуска. Посетитель может пройти все программные части здания – выставочное пространство, зрительный зал и далее на крышу здания. Абстрагируясь от функций внутри объекта, можно представить, что перед нами аналог транспортной многоуровневой развязки – оммаж Райту.

В проекте библиотеки в Париже (1992 г.) (рис. 7). Колхас продолжил тему и разработал патент «сворачивания улицы ради создания внутреннего бульвара, который связывает все программы в одной последовательности», чтобы разорвать с «доминировавшим режимом пространственной ортогональности» [9], создав непрерывную последовательность пространств, которая достигается пространственной складкой всех этажей. Куб, состоящий из слоев урбанистического ландшафта, предлагает разнообразие путей и программ, в котором

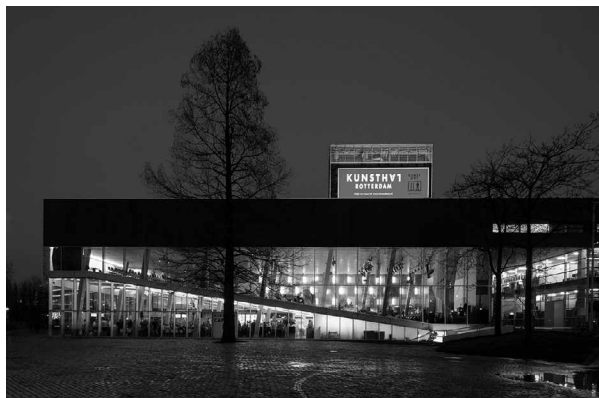


Рис. 6. Кунстхал в Роттердаме. 1987 г.

Источник иллюстрации:

<https://www.kunsthall.nl/en/about-kunsthall/building/>

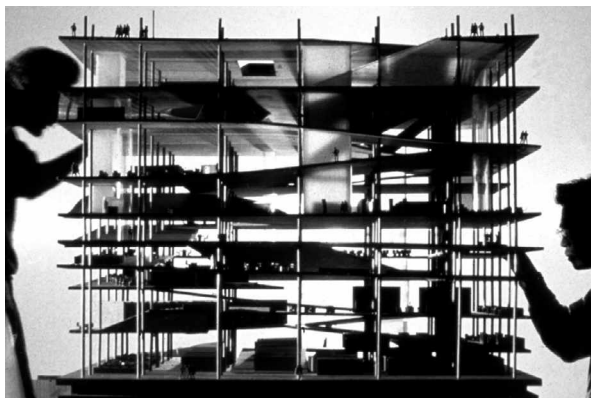


Рис. 7. Проект библиотеки в Париже. 1992 г.

Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/jussieu-two-libraries>

«посетитель превращается во фланера Бодлера, «осматривающего и соблазняемого миром книг, информации и городского сценария» [10]. Такая структура развивает идеи свободно-го плана Ле Корбюзье, и в вертикальном ландшафте разбросаны читальные залы, аудитории, кафе, магазины и множество дополнительных коммуникаций. Объект не был реализован, но стал символом своего времени, породив большое количество подражаний и заимствований.

Дом в Бордо (1994 г.) (рис. 8) демонстрирует изобретательность Колхаса, который не только совмещает в одном объекте множество отсылок, но и превращает ограничения в новые возможности для архитектуры. Сама история дома выглядит как сценарий фильма. Давно мечтающие о собственном доме заказчики вынуждены пересмотреть свои критерии комфортного дома, когда хозяин дома, например, становится инвалидом после автомобильной катастрофы. Мир доступен для него только с помощью инвалидного кресла. Но Колхас предлагает сделать центром дома платформу/лифт площадью 10 кв.м, которая превращается в зависимости от своего положения то в рабочий кабинет, то в спальню, что частью пространства гостиной. Заказчик теперь может свободно перемещаться между этажами, устанавливая любое положение лифта. Поскольку средний уровень дома расположен на отметке 0.000, то и внешнее пространство становится для него полностью открытым. Но и пространство самого дома постоянно меняется, получая различные высоты и точки обзора.

Так лифт, мигрируя из небоскреба как средство организации непрерывного пространства, превращается здесь в самодостаточную пространственную единицу. Три различных уровня представлены тремя слоями. Так же как в небоскребе интерьеры этажей не связаны между собой, так и этажи дома имеют разную функ-

цию и архитектуру. Контраст среднего уровня, представленного стеклянным объемом, устраняющим барьеры между интерьером и экстерьером, с закрытым уровнем спален, в котором только круглые проемы ловят солнечные лучи, заставляет вспомнить о парящих плоскостях супрематизма Хидекея. При этом нижний уровень, в котором находятся кухня и служебные помещения, выглядит как дадаистский рисунок. Невероятная плотность разнообразных перспектив, сконцентрированных в небольшом объеме, превращает жилой дом в кинофабрику впечатлений. Вертикальный променад здесь представляет собой и ответ Ле Корбюзье, и одновременно прославляет вертикальный разрез как главную концептуальную диаграмму.

В Голландском доме (1995) (рис. 9) Колхас использует особенности участка с перепадом высот в 4 м. Центральный пандус становится посредником между различными пространствами дома, расположенными над землей и под землей. Невероятная пластичность архитектуры устраняет разрывы между функциональными зонами. Дом организован единым архитектурным жестом, который создает множество коллизий на протяжении внутреннего пути. Ландшафт здесь существует в двух измерениях – снаружи и внутри дома, природный и архитектурный, которые конкурируют между собой с точки зрения своей выразительности и индивидуальности.

Идея пути, как киноплёнки с бесконечным количеством кадров, была реализована в Посольстве Голландии в Берлине (2004 г.) (рис. 10) Колхас публикует этот проект как развертку променада с секвенцией различных по функции пространств. Променад длиной 200 м разворачивается внутри куба, поднимаясь на высоту восьми этажей, проходя через библиотеку, конференц-залы, фитнес-центр и достигая крыши,



Рис. 8. Дом в Бордо. 1994 г.

Источник иллюстрации: https://images.adsttc.com/media/images/5037/fb26/28ba/0d59/9b00/0772/large_jpg/stringio.jpg?1414206756

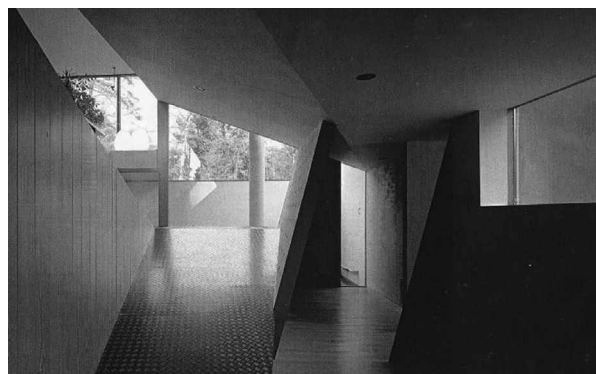


Рис. 9. Голландский дом. 1995 г.

Источник иллюстрации: <https://www.archdaily.com/120340/dutch-house-rem-koolhaas/dutch25>

на которой расположен ресторан и с которой открывается вид на город. Починяясь городским регламентам, компактный внешне объект наполнен динамическим содержанием внутри.

Любимый прием Колхаса – архитектурный променад – найдет свое воплощение и в эксцентричной архитектуре торгового центра в Кванге (2020 г.) (рис. 11). Проектируя объект как городской якорь, ОМА превращает его в скульптуру, а сам променад – общественный маршрут – становится ее главным элементом. Стеклопанная структура представляет собой аналог лавы, выходящей из камня. На этот раз архитектурный променад превратился в монумент самого себя. Избыточность формы, ее намеренная декоративность может быть воспринята как уступка рекламным стратегиям иконического объекта, но при этом она однозначно обеспечивает визуальный эффект снаружи и изнутри.

Иконический проект

Проблему архитектурной формы Колхас поднимает в теореме Величины, когда опровергает модернистское «форма следует функции». В новых реалиях экстерьер и интерьер разъединены. Оболочка принадлежит городу и формируется внешним контекстом. Это означает, что объект призван стать монументом, а значит его форма будет иконической. Несмотря на то, что такой подход отвечает постмодернистской парадигме, Колхас вырабатывает свои собственные взгляды на то, какой должна быть архитектурная форма. Для него новый образ должен быть оппозицией как модернистской коробке, так и историческим цитатам. Его также не привлекают банальные узнаваемые метафоры, органические прототипы и иронический поп-арт. То, что остается после всего этого, представляет собой сложный синтез предметного и беспредметного, конкретного и абстрактного, в результате которого рождается форма, несущая множество коннотаций, которая не может быть редуцирована до узнаваемого плоского знака.

В проекте Морского терминала Зеебрюгге (1988 г.) (рис. 12) Колхас задается вопросом, как привнести новый «знак» в пейзаж, который только за счет масштаба и атмосферы делает любой объект одновременно произвольным и неизбежным? Далее он раскрывает свой творческий метод: «Чтобы стать знаковым, этот проект принимает форму, которая не поддается простой классификации и позволяет свободно ассоциировать с последовательными настроениями: механическое, индустриальное, утилитарное, абстрактное, поэтическое, сюрреалистическое. Он сочетает в себе максимум артистизма с максимальной

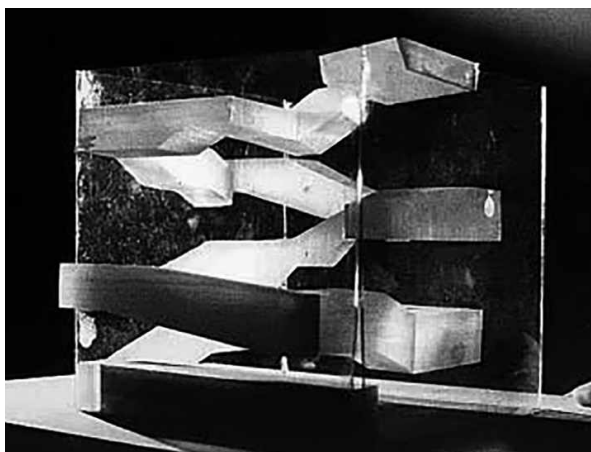


Рис. 10. Посольство Голландии в Берлине. 2004 г.

Источник иллюстрации:

<https://arquitecturaviva.com/works/embajada-de-los-paises-bajos-9#lg=1&slide=20>



Рис. 11. Торговый центр в Кванге. 2020 г. Источ-

ник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/hanwha-galleria-in-gwanggyo>

эффективностью» [11]. Колхас выбирает метафору, принадлежащую к вечным темам, – Вавилон. Функциональная программа объекта, представляющего собой транспортный хаб с различными траекториями движения, рисует этот символический образ башни, где бесконечно происходит процесс создания, который никогда не может быть завершен по причине различий языков ее строителей. Здесь также существует отсылка к «Новому Вавилону» Константа, у которого юный Колхас брал интервью. Но Колхас не просто стилизует традиционную форму Вавилона, но переворачивает ее, соединяя с конусом. Результат – форма, которая принадлежит дадаистской эстетике, одновременно знаковая и незнакомая, символическая и новая по своей природе.

В Эдукаториуме (1995 г.) (рис. 13), учебно-лекционном здании Утрехтского университета, Колхас, возможно наиболее ярко, раскрыл тему складки, которую он извлекает из философии Жилия Делеза. Складка – минимальная единица в концепции нелинейности, одновременно сворачивает и разворачивает пространство. Складка уничтожает противоречия между вертикалями и горизонталями, а с точки зрения пространства представляет собой идеальную оболочку для разнородного содержимого. И действительно, объект включает как лекционные залы, так и велосипедную парковку и пространство, которое может быть использовано как городская площадь. Формы как будто и не существует, есть идея движения, которое схвачено в единый момент времени и после которого она может также легко измениться. Складка – это пауза, это неоднозначность, это часть вселенной и, возможно, лучший образ для университетской жизни.



Рис. 12. Морской терминал Зеебрюгге. 1988 г.

Источник иллюстрации:
<https://vincentderijk.nl/products/zebrugge-sea-terminal>



Рис. 13. Эдукаториум в Утрехте. 1995 г.
 Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/educatorium>

Форма Дома музыки в Порто (2004 г.) (рис. 14) также принадлежит к серии неопределенной формы. В некоторой степени она напоминает камень, но она также выглядит как инопланетный объект, приземлившийся на исторической площади. Эта форма не претендует на архитектурное доминирование – вокруг множество исторических зданий, с которыми не просто и неэтично было бы конкурировать. Эта форма скорее работает как городская скульптура, арт-объект, который не усложняет окружение, внося в него новую интонацию. Неопределенность формы Дома музыки была ответом Колхаса на проблему традиционного музыкального зала-коробки. В концепции он писал: «Можете ли вы переизобрести такую традиционную типологию, как концертный зал? Через ее саму стабильность тяжело ее сделать частью современного мира» [12]. Чтобы сделать ее современной, архитектор отказывается от устойчивой типологической формы, предлагая бесформенность, неопределенность и нестабильность. С разных ракурсов Дом музыки предстает в различных силуэтах, по которым невозможно определить общую геометрию формы. Здание притягивает взгляд, оно современно, но не оппозиционно по отношению к окружению. Его неопределимая многозначность определяет его притягательность и предвещает невероятный пространственный опыт внутри.

Подобная неопределенность формы, ее неустойчивая геометрия присуща и башне CCTV (2012) (рис. 15) [13]. Здесь Колхас также стремился преодолеть типологические стереотипы. В данном случае он предлагает концепцию Гипербилдинга, форма которого может быть абсолютно любой. Здесь форма представляет собой результат синтеза двух башен, расположенных наклонно и связанных на уровне земли и неба. Суперпетля отдаленно напоминает китайский



Рис. 14. Дом музыки в Порто. 2004 г.
 Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/casa-da-musica>

иероглиф, но только отдаленно, не указывая напрямую на тот или иной конкретный знак. Колхас предпочитает избегать банальности и узнаваемости традиционных типов. Кроме CCTV примером типологического парадокса является Интерлейс в Сингапуре (2013 г.) (рис. 16). Интерлейс – это «вертикальная деревня», состоящая из 31 жилого дома, которые переплетаются между собой. Не существует прецедента, который мог бы быть применен здесь. Горизонтальные блоки чередуются с открытыми пространствами. Весь объект, напоминающий скульптурную сетку, можно также отнести к изобретенному Колхасом типу – Гипербилдингу.



Рис. 15. Башня CCTV в Пекине. 2012 г.
Источник иллюстрации: <https://www.dezeen.com/2014/11/26/rem-koolhaas-defends-cctv-building-beijing-china-architecture/>



Рис. 16. Интерлейс в Сингапуре. 2013 г.
Источник иллюстрации: <https://www.archdaily.com/627887/the-interlace-oma-2/55498741e58ece423b00001a-the-interlace-oma-2-photo>

Архитектурная концепция Библиотеки Алексиса Токвиля в Кане (2016 г.) (рис. 17) – символический и пространственный перекресток четырех областей знания: литературы, искусства, гуманитарных и естественных наук. Результирующая форма – крест. Но то, что мы видим, на самом деле скорее представляет собой идею креста. Блоки пересекаются не под прямым углом, торцы блоков скошены и различны по своей геометрии. Снова неоднозначность, нестабильность и диссонансы обеспечивают эффект искусства при восприятии скорее, чем жесткой конструкции. Этот эффект усиливается свободной композицией плана, далекой от рациональности классицизма и функционализма. Парадокс заключается в том, простая форма перестает быть примитивной, но достигает максимальной выразительности и сложности звучания за счет нюансов геометрии. Случай здесь играет важную роль художественного инструмента, благодаря которому появляется пластическая и пространственная свобода.

Один из последних проектов ОМА – Центр исполнительских искусств Тайбэя (2022 г.) (рис. 18) – разрывает с идеей геометрической деформацией архетипов. Его форма представляет собой сборку типов театральных залов – Сферического театра «Глобус», классического зала Большого театра и «Синего ящика» вокруг центрального куба, который позволяет объединение двух последних залов в Супертеатр. Брутальная супрематическая форма парит над рыночным районом города, создавая контраст Гипербилдинга в фрагментированном окружении азиатского рынка. Любая классическая форма традиционного театра была бы инородной для Тайбэя, демонстрируя оппозиции западной и восточной культуры. Но абстрактный и одновременно сюрреалистический образ



Рис. 17. Библиотека Алексиса Токвиля в Кане. 2016 г.
Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/bibliotheque-alexis-de-tocqueville>



Рис. 18. Центр исполнительских искусств в Тайбэе. 2022 г. Источник иллюстрации: <https://www.oma.com/projects/taipei-performing-arts-center>

нового театра вписывается в азиатский мир, наполненный разномасштабными и часто временными формами. Такой знак дополняет локальный колорит, а не разрушает его.

Архитектурная форма у Колхаса – это всегда знак, но при этом его природа сложна и наполнена коннотациями. Метафоры, прототипы, символы переосмысливаются и объединяются в новое целое, запоминающееся и узнаваемое. И все же каждый знак можно прочесть как интерпретацию любимых тем Колхаса, извлеченных из истории, культуры, философии и реализованных посредством стратегий современного искусства [14].

Выводы

Концептуальный подход Колхаса основывается на радикальном пересмотре традиционных подходов, типологий и моделей. Каждый раз архитектор задается вопросом: как подвергнуть ревизии существующие стереотипы и общепринятые нормы? Каждый его проект становится изобретением на уровне функциональной программы, пространственной структуры и архитектурной формы. Но на протяжении всего творчества Колхаса выделяются его концептуальные стратегии, разработанные в его ранние годы и являющиеся результатом его кинематографического, исследовательского и архитектурного опыта. Его идеальный объект – это концептуальный Вавилон, в котором сосуществуют различные сценарии с бесконечным количеством героев и действий. Сверхплотность является главным качеством такого объекта, обеспечивая непрерывное обновление и разнообразие коллизий. Столкновения и противоречия создают напряжение и смысл каждого объекта, определяя развитие пространственной струк-

туры по различным траекториям движения. Именно архитектурный променад становится ключом к созданию архитектурно-планировочной схемы. Кинематографичное пространство наполнено множеством визуальных эпизодов. Архитектурная форма объекта становится иконичной. С одной стороны, она является оболочкой, обеспечивающей внешнее единство нового целого, с другой – она призвана играть роль нового урбанистического монумента, изменяя городской силуэт, становясь центром притяжения и коллективным символом. Три концепции – социальный конденсатор, архитектурный променад и иконический проект – разрабатываются в каждом объекте Колхаса/ОМА и являются наиболее влиятельными сегодня среди поколения его учеников.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Данилова Э.В. Концепция коллажного города Колина Роу и Фреда Кеттера в контексте современной теории архитектуры // Градостроительство и архитектура. 2021. Т.11, № 1 (42). С. 103–109. DOI: 10.17673/Vestnik.2021.01.14
2. Cortes J. A. Delirious and More. The Lessons of the Skyscraper // El Croquis. 2006. №131/132 P. 9–31.
3. Lootsma B. Kooolhaas, Constant and Dutch culture in the 1960's [Электронный ресурс]. URL: <http://txt.architecturaltheory.eu/?p=1320&lang=en> (дата обращения: 17.10.2022).
4. Данилова Э.В. Р. Коолхаас «Экзодус, или добровольные узники архитектуры»: архитектурный концепт как проектный и визуальный сценарий» // Современная архитектура мира. 2018. №10. С. 55–73.
5. Kooolhaas R. Delirious New York. New York: The Monacelli Press, 1997. 320 p.
6. Гинзбург М. Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы // Современная архитектура. 1927. № 6. С. 160–166.
7. Seattle Central Library [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oma.com/projects/seattle-central-library> (дата обращения: 17.10.2022).
8. Universal modernization patent «Loop-trick» // R. Kooolhaas Content. GmbH: Tashen, 2004. P.76.
9. Universal modernization patent «Inside-outside city» // R. Kooolhaas Content. GmbH: Tashen, 2004. P.79.
10. Unraveling // Kooolhaas R. S, M, L, XL, New York: Monacelli Press, 1995. P. 1316.
11. Zeebrugge Sea Terminal [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oma.com/projects/zeebrugge-sea-terminal> (дата обращения: 17.10.2022).
12. Casa da Musica // R. Kooolhaas Content. GmbH: Tashen, 2004. P.304.
13. Данилова Э.В. Рем Колхас: переопределение небоскреба // Современная архитектура мира. 2022. №1(18). С. 11–27. DOI: 10.25995/NIITIAG.2022.18.1.001.
14. Bock I. Six canonical projects by Rem Kooolhaas. Berlin: JOVIS, 2015. 370 p.

REFERENCES

1. Danilova E.V. Concept of the collage city of Colin Rowe and Fred Ketter in the context of contemporary architecture theory. *Gradostroitel'stvo i arhitektura* [Urban Construction and Architecture], 2021, vol. 11, no. 1, pp. 103–109. (in Russian) DOI: 10.17673/Vestnik.2021.01.14
2. Cortes J.A. Delirious and More. The Lessons of the Skyscraper. *El Croquis*. 2006. N. 131/132. P. 9–31.
3. Lootsma B. Koolhaas, Constant and Dutch culture in the 1960's. Available at: <http://txt.architectural-theory.eu/?p=1320&lang=en> (accessed 17 October 2022).
4. Danilova E.V. R. Koolhaas "Exodus or voluntary prisoners of architecture": an architectural concept as a design and visual scenario. *Sovremennaya arhitektura mira*. [Contemporary worlds architecture], 2018, no 10. pp. 55–73. (in Russian)
5. Koolhaas R. *Delirious New York*. New York. The Monacelli Press. 1997. 320 p.
6. Ginzburg M. Constructivism as a method of laboratory and pedagogical work. *Sovremennaya arhitektura* [Contemporary architecture], 1927, no. 6, pp. 160–166. (in Russian)
7. Seattle Central Library. Available at: <https://www.oma.com/projects/seattle-central-library> (accessed 17 October 2022).
8. Universal modernization patent «Loop-trick» in R. Koolhaas Content. GmbH. Tashen. 2004. P. 76.
9. Universal modernization patent «Inside-outside city» in Koolhaas R. Content. GmbH. Tashen. 2004. P. 79.
10. Unraveling in Koolhaas R. S, M, L, XL. New York. Monacelli Press. 1995. P. 1316.
11. Zeebrugge Sea Terminal. Available at: <https://www.oma.com/projects/zebrugge-sea-terminal> (accessed 17 October 2022).
12. Casa da Musica in R. Koolhaas Content. GmbH. Tashen. 2004. P. 304.
13. Danilova E.V. Rem Koolhaas: skyscraper redefinition. *Sovremennaya arhitektura mira*. [Contemporary worlds architecture], 2022, no. 1(18), pp. 11–27. (in Russian) DOI: 10.25995/NIITIAG.2022.18.1.001
14. Bock I. Six canonical projects by Rem Koolhaas. Berlin. JOVIS. 2015. 370 p.

Об авторе:

ДАНИЛОВА Элина Викторовна

кандидат архитектуры, доцент, профессор кафедры градостроительства, советник РААСН
Самарский государственный технический университет
443100, Россия, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 244
E-mail: red_avangard@mail.ru

DANILOVA Elina V.

PhD in Architecture, Professor
of the Town Planning Chair
RAASN Advisor
Samara State Technical University
443100, Russia, Samara, Molodogvardeyskaya str., 244
E-mail: red_avangard@mail.ru

Для цитирования: Данилова Э.В. Концептуальные стратегии в творчестве Рема Колхаса // Градостроительство и архитектура. 2024. Т. 14, № 2. С. 103–114. DOI: 10.17673/Vestnik.2024.02.14.

For citation: Danilova E.V. Conceptual strategies in the works of Rem Koolhaas. *Gradostroitel'stvo i arhitektura* [Urban Construction and Architecture], 2024, vol. 14, no. 2, pp. 103–114. (in Russian) DOI: 10.17673/Vestnik.2024.02.14.