

ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Архитектура
F A S(t)

Александр Рябский Ксения Харитонова
Александра Пшеницына
Григорий Суздаев
Ян Тихоненко
Степан Дорохов
Анастасия Свердлова
Джем Рендэ

Текст
Сергей Ситар

Москва
2017

I



Парадоксальный бельведер

Мотивом «решетки»... модернизм,
в частности, провозгласил свою волю
к безмолвию...

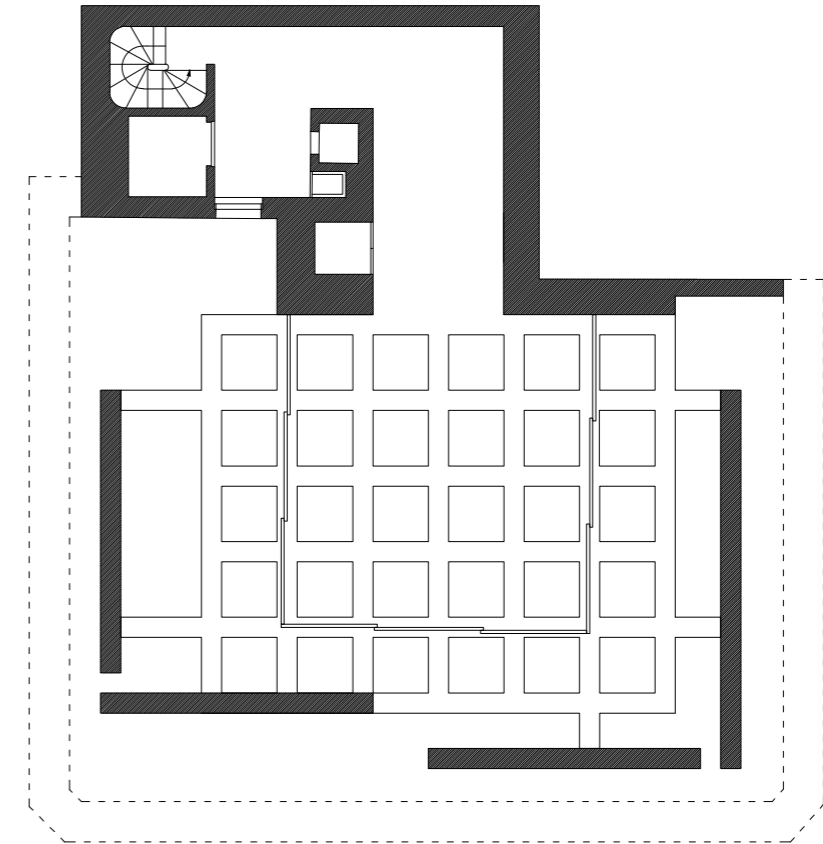
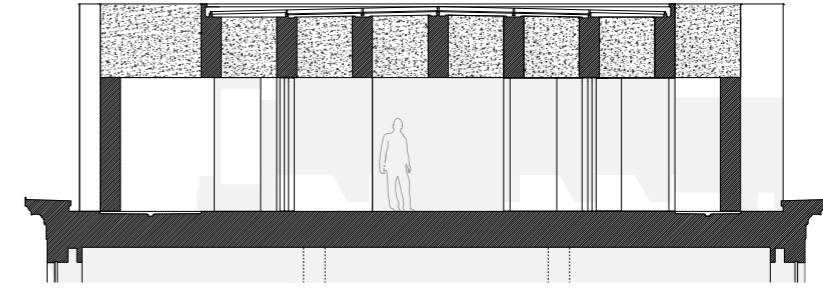
Розалинд Краусс

Bel — означает «прекрасный», *vedere* — не только «видеть», «смотреть», но так же «посетить», а кроме того — «узнать» и «понять». Как ему вроде бы и подобает, бельведер расположен на крыше, над основными помещениями. Это не классическая ротонда, но крытая остекленная терраса, воздушный павильон без какого-либо определенного практического назначения. К пустому павильону ведет спиральная лестница, которая, вместе с окружающими ее стенами, кажется высеченной из единого каменного блока.

Парадокс заключается в том, что, окуная посетителя в море дневного света, бельведер по сути не открывает перед ним никаких видов: панорамы города блокированы свободно расставленными монументальными ширмами, отделанными сталью кортен. Вместо уходящей к горизонту смеси домиков и зеленых насаждений здесь предлагается рассматривать переливы ржавчины и четыре скромные инсталляции в стиле японских карликовых садов, роль скал в которых отведена кускам строительного мусора, оставшимся после реконструкции.

Сетка из квадратных кессонов-фонарей, образующая крышу бельведера, дает не вполне предсказуемый, но, пожалуй, наиболее действенный ключ к разрешению этого странного противоречия. Или, точнее, к позитивному пониманию его неразрешимости. Перебрав в уме ряд прообразов и опосредований перекрытия-решетки — таких как мисовская Новая национальная галерея в Берлине (без фонарей) и кановский Йельский центр британского искусства (с фонарями) —

мы неизбежно возвращаемся к ставшему классическим тезису о программной роли решетки в модернистской изобразительной абстракции. По мнению Розалинд Краусс, крупнейшего американского искусствоведа второй половины 20-го века, мастера геометрической абстракции должны были «подхватить» мотив решетки из двух источников. Во-первых, из живописи символистов (например, Одилона Редона), где решетка была еще самым обычным окном, но в то же время уже таким окном, которое, помимо прозрачности, обладает свойством возвращать смотрящему его собственное отражение. Во-вторых, из трактатов по физиологической оптике середины-конца 19-го века, где решетка использовалась как инструмент для научного моделирования и описания самого акта зрительного восприятия. Можно, наверное, не соглашаться с Краусс в том, что сетчатые рамки, использовавшиеся титанами Возрождения (Альберти, Леонардо, Дюрером) на ранних этапах внедрения линейной перспективы, выпадают из этой генетической цепочки. Но, как бы то ни было, непререкаемая символическая власть решетки в модернистскую эпоху действительно была обоснована ее уникальной способностью воздействовать на зрителя сразу двумя способами: с одной стороны, выводить его из повседневного потока «мысленного говорения» в область *чистого эстетического созерцания*; с другой стороны, указывать не на что-то, а именно на эту *освобожденную созерцательность* как на привилегированный предмет для самой себя. Сделав решетку своей могущественной «эгидой», парадоксальный бельведер производит, таким образом, эффект «видения без видимого»: эффект взгляда, обращенного на взгляд, который смотрит на взгляд, устремленный на взгляд, следящий за взглядом и т.д. *ad infinitum*.



II



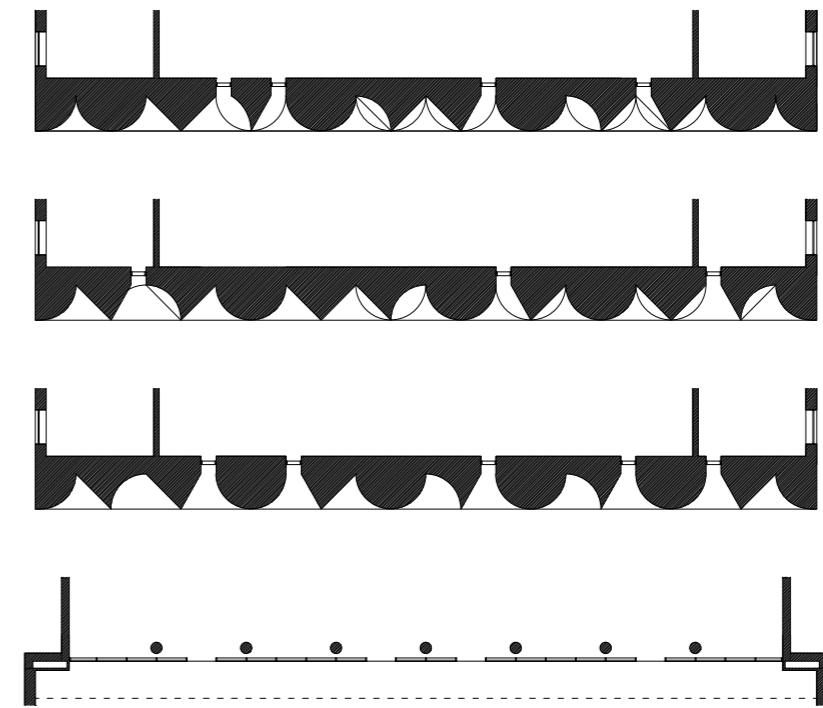
Стохастический гопурам

Рельефное нагромождение — батарея из поставленных рядами друг на друга выпуклых и вогнутых кирпичных объемов — возникает в разрыве между корпусами старого фабричного ансамбля. Просторный курдонер, отделяющий эту беспокойную композицию от красной линии, придает ей оттенок торжественности и даже сакральности. Два мощных, плавно нисходящих пандуса ведут к застекленному нижнему ярусу, приглашающему заглянуть внутрь и войти.

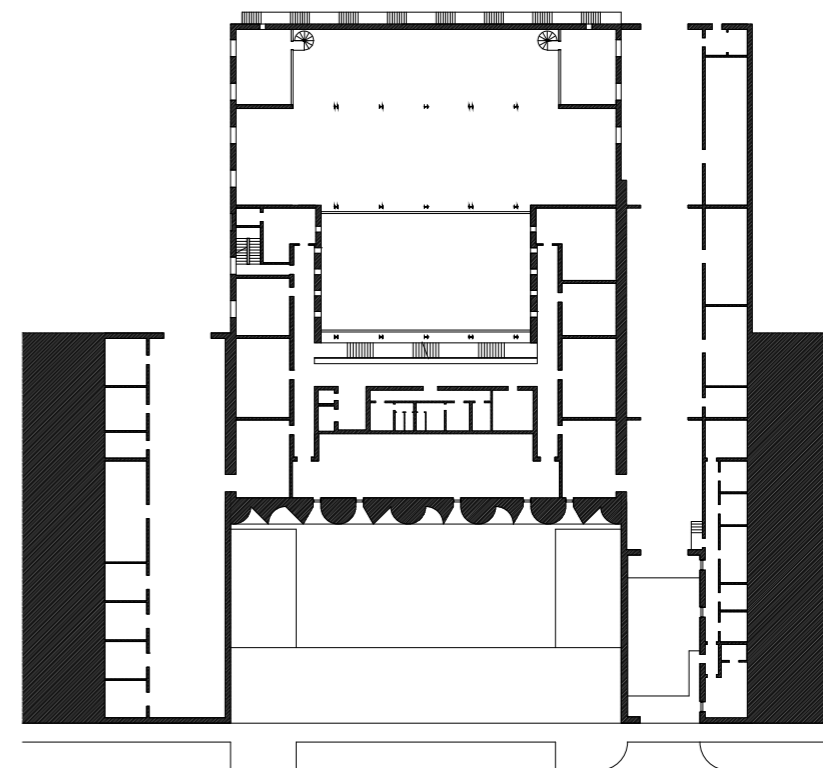
В истории архитектурных типов можно обнаружить, пожалуй, лишь один достаточно близкий аналог таких вот «левитирующих над пустотой» экспрессивных пластических сгустков. Это *гопурам* — многоуровневый штабель из постепенно сжимающихся кверху скульптурных поясов, традиционно воздвигавшийся над входами во внутренние пространства южно-индийских храмов. Число горизонтальных «полок» в *гопурамах* может существенно различаться, но в подавляющем большинстве случаев они сплошь уставлены динамичными горельефными фигурами, изображающими сонмы индуистских богов, героев, демонов и других сверхъестественных существ. Впрочем, сразу же бросаются в глаза два принципиальных отличия. Во-первых, роль «богов и героев» в рассматриваемой композиции играют не антропоморфные фигуры, а абстрактные геометрические объемы — цилиндры, призмы и их причудливые гибриды. Во-вторых, взаимное расположение этих объемов и втиснутых кое-где между ними узких вертикальных окон, очевидно, не подчиняется никакому правилу симметрии или ясному ритмическому закону. Эта нарочитая алогичность построения не обосновывается также ни-

какими скрытыми от глаза практическими соображениями, как часто бывало в работах функционалистов. Развернутая на фасаде непостижимо-стохастическая, алеаторная комбинация не поддается, помимо прочего, и сведению к понятию «фактура»: составляющие ее элементы намеренно сделаны крупными, читаемыми и визуальными «исчислимыми» — ровно настолько, чтобы с их помощью можно было предельно отчетливо манифестировать случайность.

В архаических культовых системах персонификации «разума» и «слепой произвольности» уживались в хрупком, тонко настроенном равновесии, — однако для чистой, безличной, математически выверенной случайности в этих системах не было места. Нужны были усилия монотеизма, средневековой схоластики и европейского Просвещения, чтобы Гете наконец отождествил всеобщее с отдельным случаем, а особенное с миллионом случаев, — констатируя тем самым критически тесное сближение *смысла* и *бессмыслицы*, достигнутое благодаря их кропотливому параллельному абстрагированию, многовековой деантропоморфизирующей, расколдовывающей дистилляции. Джону Кейджу, который на рубеже 1950-х годов заразил композиторскую практику вирусом «случайных операций», все еще приходилось оправдываться: объяснять, что чистый хаос входит в ткань его произведений лишь на правах инкрустации, под контролем скрупулезно продуманных им алгоритмов. Хотя уже за полвека до этого Стефан Малларме вполне мог позволить себе закончить одну из своих знаменитых «гипертекстовых» поэм неопровержимой формулой: «*Всякая мысль осуществляет бросок костей*»...



1 0 5 20



1 0 5 15 30

III



Одна и три лестницы

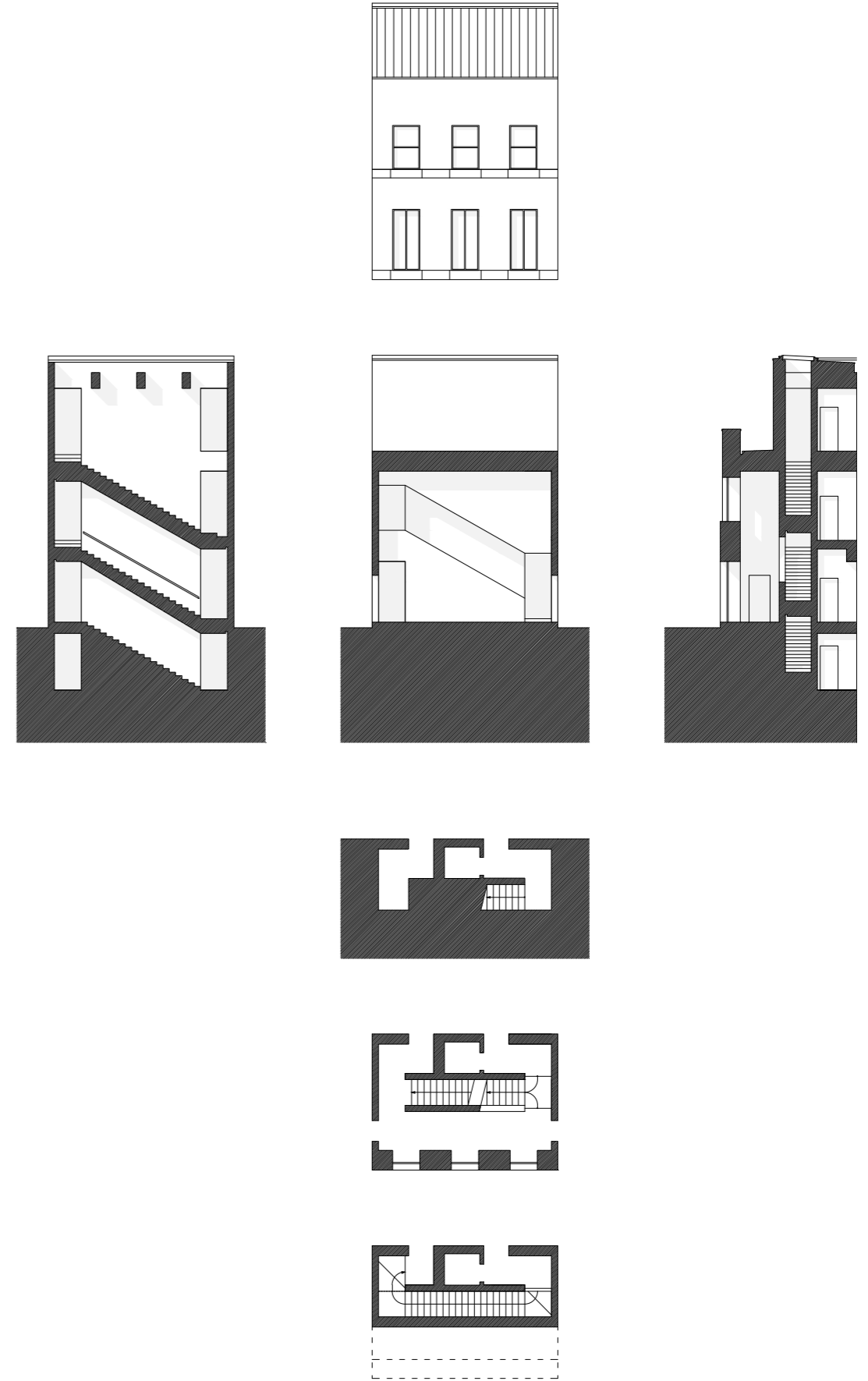
...Речь всегда идет не об отдельном элементе, а о последовательности впечатлений — перетекающих, наслаивающихся, вырастающих одно из другого по мере того, как здание постепенно освещается чьим-то взглядом и присутствием. В данном случае, после череды вестибюльных пространств и логистических поворотов, случайный «свидетель архитектуры» неожиданно обнаруживает себя в глубоком ущелье, ограниченном с одной стороны двумя ярусами окон, а с другой — диагональным проемом, отделяющим друг от друга длинные лестничные марши. Движение по прямой, пунктир шагов, отзывающийся эхом в воспарившем на недостижимую высоту потолке, полный разворот в конце и неспешный подъем по ступеням, сопровождаемый, можно не сомневаться, взглядом влево, сквозь огромные окна — на постепенно уходящий вниз городской партер. Возможно, так и не затвердев до состояния ясных, осознанных переживаний, весь этот комплекс ощущений вскоре присоединится к мириадам (лейбницевских) «смутных перцепций», населяющих сомнамбулический архив бодрствующего ума. Но каждая монада является зеркалом всего универсума. А значит на доиндивидуальном пороге мысли целое сообщество таких же бледных отпечатков будет приветствовать новых гостей, ибо внутри него — уже на протяжении тысячелетий — не угасает полемика вокруг вопроса об архитектурной миссии лестницы.

Драматическая история лестницы распадается на три обособленные фазы. Вплоть до Ренессанса она остается служанкой — максимум падчерицей — в семье архитектурных элементов, застенчиво пристраиваясь снаружи или юрко карабкаясь к небу внутри массивных стен. Затем

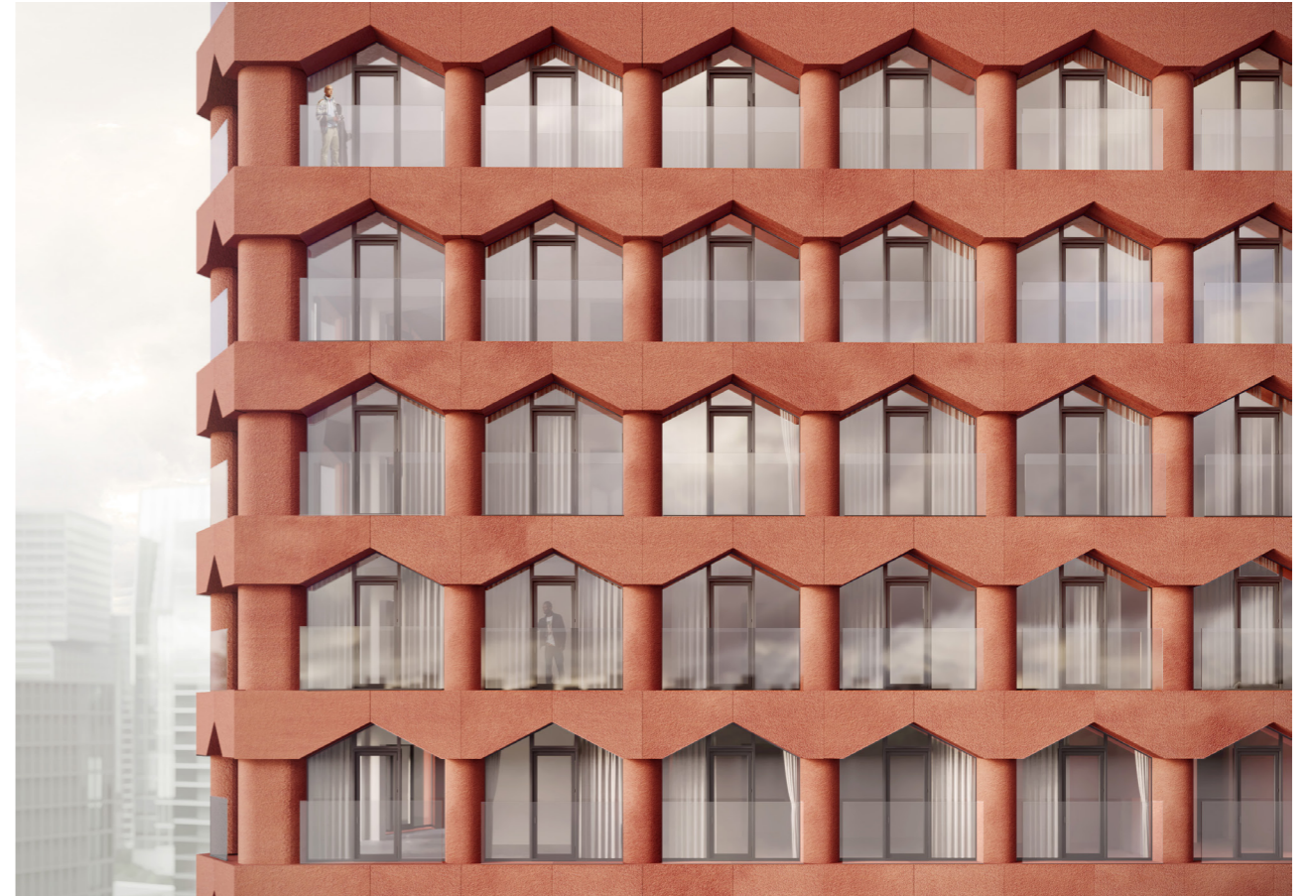
гений мастеров барокко и необузданная роскошь аристократических резиденций ненадолго делают ее звездой, предметом культа, едва ли не главным средоточием усилий архитектурного воображения. Модернизм? — он высоко ценит присущую ей динамику, ее непокорный дух, но все же вынуждает ее вернуться к прежней «благородной бедности», медленно таять в тени сияющих механических конкурентов — лифта и эскалатора. Наконец, требуется тотальная «перезагрузка» последних десятилетий, чтобы заметить простую-странную вещь: оказывается, призраки великого прошлого никогда не переставали преследовать энергичных лидеров Современного движения — Корбюзье, Миса, Кана. И последние не упускали случая — нет, не воскресить этих упрямых призраков, но поймать то одного, то другого из них в границы *рефлексивных кадров*, к искусству выстраивания которых, по убеждению Жюль Делеза, и сводится назначение архитектора...

Вот и здесь, в описываемом эпизоде с «ущельем», каких-то три пары двухъярусных окон пробуждают в памяти — точнее, где-то в области правого полушария — не что-нибудь, а тень микеланджеловской *Libreria Laurenziana*, в которой ритмически повторяющиеся мезонинные окна окружают знаменитую лестницу (эту «лаву мысли») с поистине параноидальной настойчивостью. Левое же полушарие вторит правому словами символиста Константина Бальмонта, искавшего выход из времени на закате «прекрасной эпохи»:

*...Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И все выше я шел, и дрожали ступени...*



IV



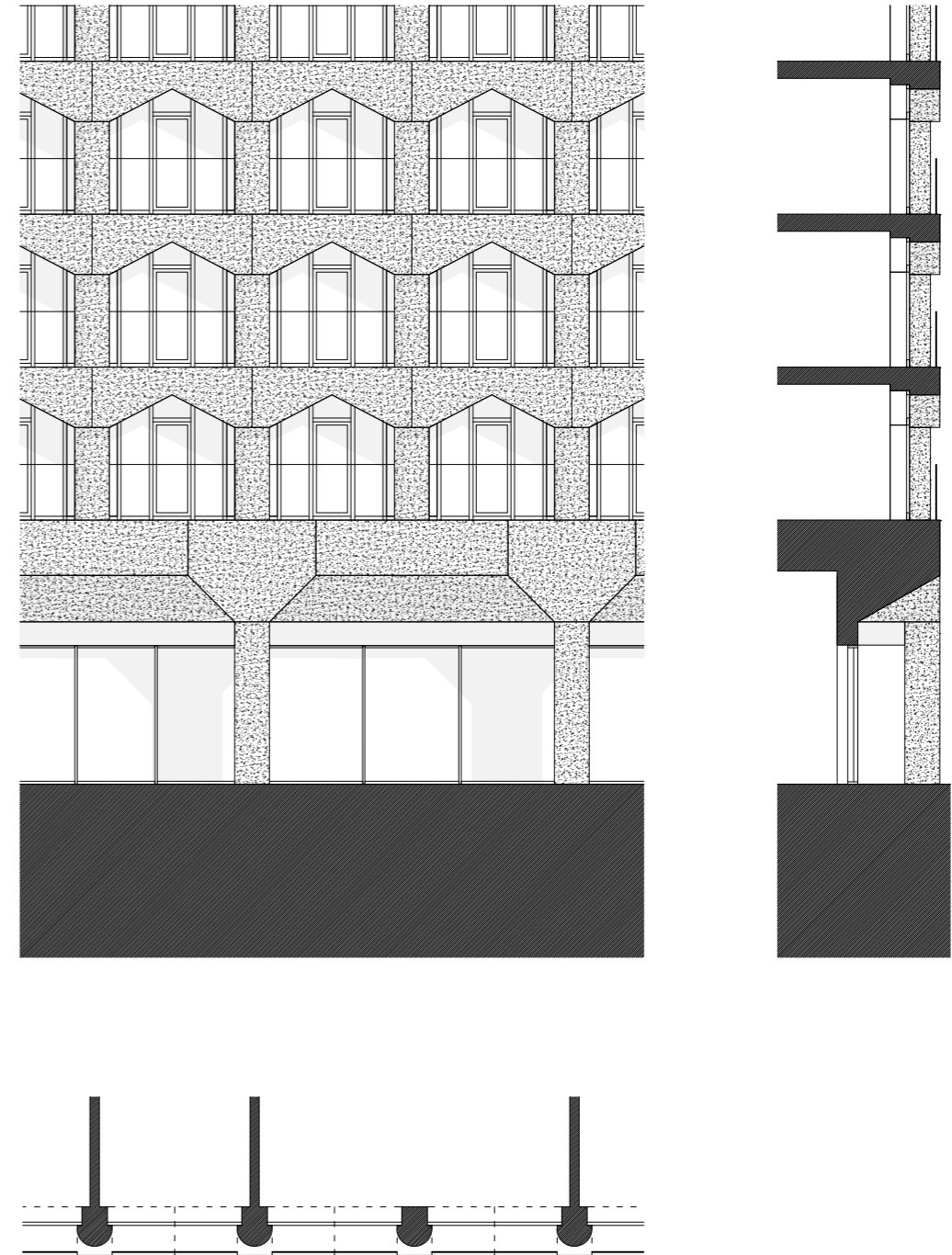
О-Сень

С 1962 года французский художник Бен Вотье периодически появлялся на выставках, держа в руках табличку, на которой была выведена надпись: *Regardez-moi cela suffit* (Смотрите на меня, этого достаточно). Жест Вотье идеально соответствовал господствовавшему тогда в архитектуре принципам функционализма и международного стиля, отвергавшим любые формы орнаментации как проявления ложной условности, как смешные варварские попытки сделать здание более выразительным и привлекательным, чем оно есть на самом деле. Постмодернистская критика этой позиции — в лице, например, Чарльза Дженкса — указывала в ответ на неизбежную опосредованность и обусловленность любого акта восприятия предсуществующими культурно-историческими кодами: абсолютная безусловность есть не более чем абсолютное Ничто. Признание справедливости этого тезиса оставило в распоряжении художника- и архитектора-правдоискателя одну лишь стратегию *деконструкции* — в смысле неутомимой демонстрации «растянутости» эстетического опыта между бескрайним морем культурных конвенций и недостижимым полюсом их тотального разоблачительного отрицания.

Собранные на реях паруса — первая фигуративная ассоциация, которую навевает рельефная маска многоквартирного дома в строящемся комплексе «Зиларт», — очевидно, поддерживается близостью реки. Выпуклые зубчатые тяги, похожие на подвязанные фестонами полотнища, полностью подчиняют фасад горизонтальному ритму, как будто утверждая незыблемость модернистской догмы «ленточного окна». Но если внимательнее рассмотреть детали этого необычного пластического решения, то близкие по времени реминисценции быстро сменяются глубоко архаическими. Перед нами многоярусная аркада, состо-

ящая почему-то из допотопных *ложных* арок. Замыкания арок напоминают то ли славянский рундук, то ли раннехристианский киворий — одним словом, «сень», поддерживаемую круглыми колоннами. Античность — или даже прото-античность, первобытность — этого типового элемента подчеркивается не только массивностью замыкания и отсутствием декора, но, в первую очередь, предельно четкой артикуляцией различия между несущими столбами и несомым завершением: именно исчезновение данного различия при сохранении «принципа балдахина», по авторитетному мнению Ханса Зедльмайра, положило конец античности и дало начало «первой архитектурной системе средневековья», т.н. *охватывающей форме*.

Контрапунктом к этой тиражированной «дольменной» пластике служит элемент, который совершенно немислим в исторической архитектуре, и в техническую возможность которого трудно поверить даже сейчас. Это балконный парапет, сделанный из единого куска ударопрочного стекла без всяких дополнительных деталей типа стоек, импостов и перил. Большое витринное стекло наводит на мысль о музеефикации: благодаря его введению фасад с архаизированной аркадой превращается в акт *самоэкспонирования* (привет Бену Вотье). Постмодернистское напряжение между традицией и ее острашением манифестируется здесь как столкновение «доисторического» тела с «пост-историческим» взглядом на него сквозь сверхтехнологичное стекло, как бы *sub specie aeternitatis* культурного архива. Упомянутая «растянутость» эстетического переживания переходит, таким образом, в состояние «разорванности» — в ту крайнюю степень дестабилизации художественной мысли, которую тот же Зедльмайр когда-то, в приступе близорукого отчаяния, назвал «утратой середины».



I

“Парадоксальный бельведер”

Апартаменты с павильоном
Москва, 2013-2015

II

“Стохастический гопурам”

Реконструкция промышленного здания
Москва, 2014

III

“Одна и три лестницы”

Городской особняк для семьи
Антверпен, 2016 - по н.в.

IV

“О-Сень”

Жилой многоквартирный дом
Москва, 2016 - по н.в.

