

Архитектура и проектное мышление во второй половине XX века

От стиливых предпочтений к пространству и культуре повседневности

Людмила Монахова

В статье на примере мировой и отечественной архитектуры, декоративного и других видов искусства анализируется динамика развития проектного мышления второй половины XX века в его переходе от стиливых предпочтений 1950-х годов к открытому пространству и формированию архитектуры повседневной реальности жизни.

Ключевые слова: архитектура, декоративное искусство, проектное мышление, стиль «уравновешенной асимметрии», открытое пространство, архитектурные архетипы, культура повседневности.

Развитие современной, в том числе и отечественной архитектуры второй половины XX века все еще рассматривается в основном с позиций выяснения взаимоотношений новаторских начинаний «модернистов» (для нас это перемены как 1920-х, так и 1960-х годов) со всем тем, что захлестнуло архитектуру после ее постмодернистских переживаний, которые заставили многих снова погрузиться в осмысление ее стиливых проблем¹. Для большинства специалистов, наблюдающих за противоречиями архитектурной практики последних десятилетий, эти вопросы остаются по сей день будоражащими сознание, поскольку ответов на них пока нет².

Если в исследованиях архитектуры, к примеру, второй половины XIX века, чрезвычайно сложного периода (хотя бы по изменениям социально-сословного характера) формировавшегося тогда буржуазного общества, удалось проследить логику ее развития буквально по годам³, то архитектура второй половины XX века, и особенно отечественная, воспринимается пластом культуры, которого коснулись лишь слегка. Конечно, с этим можно не согласиться. Есть «Всеобщая история архитектуры», где вышедшие в 1970-е годы тома, посвященные мировой архитектуре XX века, можно считать базовыми в определении ее динамики. Есть многочисленные работы А.В. Иконникова, для которого изучение этого периода было делом всей его жизни. Зарубежных книг о современном

зодчестве, как и книг о творчестве крупнейших архитекторов этого столетия, достаточно много. И все же общего концептуального осмысления движения архитектурной мысли с общегуманитарных позиций, особенно в отношении отечественной практики, пока не получается.

Мы хорошо представляем, что происходит в мировой архитектуре, быстро осваиваем конкретные архитектурные приемы, нововведения. Но в значительно меньшей степени мы стремимся понять, как все это соотносится внутренней логикой развития самой архитектуры. То же самое относится и к сфере искусства в целом, где идет постоянное развитие визуально-пластического мышления и смена приоритетов в отношении к жизни.

В последнее время ситуация все же сдвинулась с места. Многие публикации в журналах, сосредоточенных, например, вокруг изданий «Проект Россия», стали тяготеть к более масштабному осмыслению происходящего. В статье «О радикализме и консерватизме. К 100-летию Современной архитектуры» Андрей Боков, не видя особой результативности в трактовке ее новейшей истории как последовательной смены стилей – а это глубоко осело в нашем сознании, – предложил все происходящее в ней рассматривать в зависимости от соотношения консервативных и радикальных позиций, определяющих творческие установки различных проектных групп и отдельных авторов⁴. В результате архитектура последних десятилетий стала выглядеть более сложной, драматичной и, главное, более приближенной к самой жизни, чем это позволяла сделать только ее стилевая интерпретация.

На мой взгляд, сплетение этих противоположностей в слоистый «войлок» того, что мы называем современным архитектурным мышлением, наиболее очевидно проявилось в сегодняшней архитектуре Москвы. Классическим вариантом консерватизма можно считать застройку Тверской, где новые объекты органично встроились в общий контекст улицы, предопределенный постройками сталинского периода, тем более что «стиль» сегодня имеет сугубо декоративный характер и трактуется, по словам Бокова, как «одежда, скорлупа, декор, игра со стилевыми фрагментами в их достаточно свободном композиционном порядке». В последние годы именно так строили многие административно-офисные и даже жилые здания, рассыпанные по центральным районам Москвы. Причем особую стилевую пафосность приобрели т. н. жилые «дома особого назначения» (Донстрой), эксплуатирующие эстетику сталинских высоток с их ярко выраженным принципом стилового подражания, хотя и в упрощенно схематичном виде по отношению к оригиналу.

Одновременно с широким разбросом «стилевых» предложений все большую уверенность в архитектурном контексте Москвы приобретает минимализм, базирующийся на рационально-радикальных основах «современного движения» и наконец-то ставший профессионально осознанным явлением и в нашей архитектуре. По-хайтековски стерильно

в большинстве случаев решаются прежде всего офисные здания, составляющие иногда вспомнить о Людвиге Мис ван дер Роэ и его уроках тончайшего пропорционирования, граничащего, например, в его барселонском павильоне 1929 года почти с волшебством и магией числовых закономерностей. Но такого мастерства достигнуть пока так никому и не удалось. Работая со стеклом и сталью, архитекторы увлекаются теперь в большей степени игрой с эффектами косоугольных форм, с кокетливыми призмочками, башенками, которые приобрели массовую популярность с освоением приемов постмодернизма, правда, в отношении к нему лишь как к новому стилевому явлению.

Желание быть современным подогревается охватившей многих увлеченностью, граничащей с зомбированностью, дефинициями современных философов относительно характера сегодняшней культуры с присущими ей деконструктивностью, алогичностью, тяготением к смешению языков, в том числе и стиливых, метафоричностью и превращением предметной среды в визуально-разговорный жанр, вводящий в мир неопределенности⁵. В этом плане особо программным воспринимается архитектурный концепт огромного городского образования под названием торгово-развлекательный центр (ТРЦ) «Европейский», построенный рядом с Киевским вокзалом. Здесь есть все: и соединение несоединимого, и возведенные со стороны Москвы-реки приставные «пропилеи» с намеком на традиции неоклассики, и другие попытки, условно говоря, стилистических переключек с разнохарактерным окружением города, и, в довершение ко всему, свисающие металлические шарики, чтобы не забывать, что кич — с нами навсегда. Все, как в толпе у вокзала. Так что вечный эмоциональный раздражитель, преодолевший героику «пионеров современного движения», наконец-то объявился. Хотя надо отметить, что немислимое на первый взгляд смешение во внешнем облике здания, напоминающего скорее спрессованный в одно целое огромный квартал с разнохарактерной застройкой, что смущает многих, компенсируется виртуозно решенным внутренним пространством. Его сложная структурированность по вертикали и по горизонтальным пластам этажей представляет фактически первую в нашей архитектуре реализацию новейшей трактовки пространства. Она формировалась практически на протяжении трех десятилетий усилиями всех искусств в их реагировании на меняющееся самоощущение современного человека и его желание быть независимым от строго регламентированных систем, в том числе и в пространственной организации окружения.

Есть еще один сугубо архитектурный феномен современности — это московское «Сити». Подобная архитектура и само появление комплекса, хотя, как говорят, многоцелевого, но в основном предназначенного для размещения растущего чиновничьего сословия, многим не нравится по эстетическим, этическим и социальным соображениям. Хотя ком-

плексу в целом, в том его виде, который обозначился в силуэте растущих вверх башен к 2011 году, нельзя отказать в общей композиционной выразительности стеклянных объемов и компактности этого кристаллического образования, главное в другом. Появление подобной архитектуры, необычной по своему виду и образу, где здания воспринимаются существами почти какого-то техногенного происхождения, дает возможность по-иному увидеть наше реальное архитектурное окружение, в котором мы живем. Отчужденная архитектура «Сити» заставляет вдруг особенно остро почувствовать город во всех его проявлениях, накопленных в толще культурного слоя его истории, где наряду со стилевыми образцами не последнюю роль играет и рядовая застройка, составляющая основную плоть города. На фоне архитектуры «Сити», напоминающей хотя и красивый, но все же десант пришельцев ниоткуда, все, чем наполнена современная архитектура с ее интересом к историзму, к стилистике авангарда и игровым сложностям постмодерна, начинает восприниматься чем-то своим, близким и понятным, ведущим постоянный и не поддающийся однозначной расшифровке разговор с общекультурным контекстом среды.

В связи с появлением «Сити» город предстает наконец-то единым блоком, где есть все сразу: и уверенные в себе претенциозные архитектурные сооружения, и наивно милые в своих намеках на подражание серьезным стилям особнячки XIX века, которые еще сохранились в Москве, и совсем «никакие», в смысле отсутствия стилевых характеристик, дома рядовой застройки, где все решается в сложно преломленных жизненно понятиях нужного, уместного и обстоятельно надежного. Получилось так, что техногенно-кристаллическое «Сити», потеснившее своей необычностью даже стильные «триумф-паласы», заставило ощутить город в общем массиве всей его застройки как особый пласт архитектурной среды, сращенной с повседневной культурой жизни и равнозначной по своей важности всему тому, что отмечено различными стилевыми регалиями.

Городская среда в ее обыденной реальности, о которой стал рассуждать Р. Вентури, и названная с легкой руки французов «культурой повседневности»⁶, стала уже в 1970-е годы приобретать значимость самостоятельной архитектурно-проектной темы. Именно тогда в нашей архитектуре, несмотря на заторможенность развития и преобладание тенденций, намеченных еще в 1960-е, когда предпочтение отдавалось типовому строительству, вдруг обозначился живой интерес к городу во всей его архитектурной неоднозначности. Первыми, как это ни парадоксально, стали внедряться в эту проблематику архитекторы, совсем еще недавно увлеченные футурологическими идеями создания новых элементов расселения для возможного их использования в будущем или в случае глобальных катастроф, несовместимых с жизнью в естественно-природных условиях. Архитектурные футурологи, которые были дале-

ки от всего, что связано с историей и конкретной реальностью, начали кардинально менять свои позиции. Вспоминая о том периоде, А. Скокан, один из участников группы НЭР⁷, предельно точно определил суть перемен в их отношении к архитектуре: «Тогда, в 60-е годы, казалось, что решение сегодняшних проблем кроется в будущем... но в какой-то момент это будущее перестало волновать. Начался интересный период, связанный с поисками закономерностей развития города. Мы стали оглядываться на то, что вокруг и что позади»⁸.

Как удалось убедить власти в необходимости реновации исторически сложившейся, причем рядовой, городской застройки, трудно понять. Но авторами этих начинаний, может быть, в силу их творческой активности, в нашей стране оказались именно футурологи А. Гутнов, А. Скокан, В. Юдинцев и другие. Результатом их новой проектной деятельности стала реанимация улочек и переулков Замоскворечья и превращение Старого Арбата и Столешникова переулка в свободные от транспорта пешеходные зоны. Москва в дополнение к общепризнанным памятникам архитектуры начинала обретать ту степень своей историчности, какой мы всегда восхищаемся в старых городах Европы, отличающихся осмысленной архитектурой рядовой застройки, сложившейся в период расцвета.

И все же переход от футурологии к восстановлению жизнеспособной рядовой городской среды был вполне объясним. За двадцать лет, с конца 1950-х годов, помимо установок на типовое, массовое, индустриальное, которые стали определять архитектурную политику и новый т. н. «современный стиль» в различных видах искусства, ориентированных на формирование предметного окружения и коллегияльные отношения с архитектурой, постепенно возникала своя, генезисная логика в их постоянно подвижном взаимодействии. Это проявилось хотя бы в том, что уже в 1960-е годы сооружения общественного назначения — кинотеатры, гостиницы, лечебные центры, пансионаты и т. п. — с большими витринными окнами и опрошенной кубообразностью объемов, похожих на крупногабаритные фабрично-заводские заготовки, лишенные какой-либо внутренней отделки, потребовали вмешательства художников и архитекторов в процесс их обживания.

После долгого периода украшательства и увлечения архитектурным декорированием, а затем при переходе к массовому, типовому, индустриальному домостроению с приоритетом количественных показателей умение работать с простыми формами, владеть законами пропорционирования, ритмического построения во многом было сведено к модульным решениям. Минимализм и брутализм, уже обозначившиеся в те годы в мировой практике, еще не приобрели у нас значимость осмысленных явлений. Хотя, как теперь видно, робкие намеки на освоение их непростого языка уже давали о себе знать в решениях фасадов зданий тогдашнего Калининского проспекта и особенно СЭВа.

Внутреннее пространство общественных сооружений, где, как и в новых, стандартных квартирах, не было ничего эстетически осмысленного, решалось привычным для нас образом за счет их украшения, но уже не архитектурными, а художественными средствами, характерными для монументального и декоративного искусства. В этой ситуации очень кстати оказалось появление целой плеяды выпускников созданного еще в довоенное время Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ), где особое внимание уделялось предметному творчеству как искусству, а ректором самого активного периода в жизни этого учебного заведения был А. Дейнека. Многие из них (Л. и Д. Шущановы, А. Васнецов, Э. Жаренова, В. Васильцев, А. Пологова, к которым можно причислить и Н. Андронову, учившегося у Дейнеки в Суриковском институте) сразу же занялись освоением пространства пустующих интерьеров новых зданий. Работа с архитектурой, а вернее с переосмыслением ее внутреннего пространства, определила творческую судьбу и таких художников как В. Эльконин, Б. Тальберг, И. Лаврова, И. Пчельников, Л. Соколова.

Если вернуться к истории, то переосмысление архитектурного пространства началось с очень простых действий. Популярным стало устройство небольших декоративных бассейнов, чаще всего изогнутой формы, наподобие того, что появился во Дворце пионеров и школьников на Ленинских горах в Москве (арх. И. Покровский). Вокруг них создавали зеленые зоны, где расставляли крупные керамические «вазы» свободных форм, которые развивали свою пространственную тему внутри здания. Но, как оказалось потом, эти наивные, на первый взгляд, декоративные упражнения зафиксировали потребность в изменении характера пространственного восприятия окружения и стали первой приметой очень существенного перехода к его свободно-пластической и антилинейной трактовке.

Задача создания эмоционально-образной атмосферы окружения потеснила и даже заставила забыть о проблемах стилевого решения. Вместо этого появилось понятие «комплексное проектирование», а вместе с ним и бригады оформителей, куда стали входить монументалисты, керамисты, скульпторы и художники декоративного искусства. Состав таких групп определялся общим замыслом проекта. Все это насыщало среду ощущениями, способными перекрыть рационально-безличностный характер самой архитектуры. Центр тяжести в пластическом, пространственном, эмоционально-образном преобразовании окружения стал перемещаться от архитектуры, которая продолжала оставаться в пределах «современного стиля» начала 1960-х годов, на другие виды художественного творчества. Архитектура перестала задавать стилевую тональность, и как бы вопреки ей началась переоценка ценностей, где приоритетным стало решение предметно-пространственной среды. И это было качественным изменением в проектных установках времени.

К концу 1960-х на фоне все еще продолжавшихся разговоров о целесообразности, функциональности, конструктивности и геометрии простых форм произошло событие, придавшее возникшему интересу к эмоциональной акцентировке окружения значимость новой творческой программы. Этим событием стало появление в 1967 году композиции «Праздничный стол» художника Б. Смирнова, лидера отечественного стеклоделия. Помимо того что огромное количество бутылей, штофов, графинов и многофигурных композиций буквально заполонило большой стол и все они были высококлассными произведениями искусства стекла, работу Смирнова восприняли новым творческим манифестом, провозглашавшим возвращение предметной форме права на выражение образного, пластического начала и даже национального характера⁹. Демарш Смирнова в сторону захлестывающей эмоциональности произвел почти шоковое действие, заставив заговорить уже не о «функциональной правде», а о духовности, связи времен, мире ощущений и даже необходимости трактовать сами функции как производные многих заложенных в жизни смыслов. Его работа «Человек, конь, собака, птица» превратилась в символ человека, сформировавшего себя в единении с природой, и тем же самым потеснила прежние социально значимые образы «сталевара», «пограничника» и «рабочего».

Теория также стала вдруг разворачиваться на 180 градусов, уходя от функционализма и расширяя диапазон своих размышлений¹⁰. Фактически эти события зафиксировали наш первый выход в условиях складывающегося тогда «современного стиля» к проблемам наследия, традиций, культуры, понимаемых не только через конкретику того или иного стиля, а как право человека апеллировать ко всему духовному багажу культуры в ее связи с жизнью. Логика общего процесса в изменении отношения к окружению, вмещающаяся в стилевые установки времени и заставившая многих заговорить о культуре и духовности, стала в эти годы вносить коррективы и в, казалось бы, полностью определившийся в своей стереотипности массовый жилой интерьер. Его появление было неотъемлемой частью общей целенаправленной социальной программы государства, а развитие индустриального домостроения объяснялось необходимостью обеспечить всех граждан пусть малогабаритными, но отдельными квартирами. Это было естественно и закономерно для политики страны, строившей социализм, где доминировало представление об однотипном сообществе граждан с их равными правами, возможностями и потребностями.

Однако уже в середине 1960-х неожиданно оказалось, что сами граждане начали перерастать глобальную социальную типизацию. Всеобщее обучение (а получить высшее образование стремились в те годы в семье каждого рядового труженика) дало совершенно непредсказуемые результаты. С одной стороны, высококвалифицированные кадры

были нужны промышленности и науке, и в большей степени думали именно об этом, но тяга к образованию стала существенно менять саму духовную атмосферу общества. Каждый, окончивший высшее учебное заведение, в большей мере начинал ощущать свое «Я», чем это было прежде. Понятие «МЫ» теряло предпочтительность. Случайно ли, что большинство десятиклассников и студентов того времени уже читали Ремарка и Хемингуэя, которому даже пытались подражать внешне, — черный пуловер и белый воротник навывпуск надолго стали статусным знаком интеллигента и современного человека. В семьях, где хотя бы кто-то один был с высшим образованием, вырастали стопки журналов «Новый мир», «Октябрь», «Иностранная литература» и других изданий, близких им по мировоззренческим установкам (в мастерских художников, начинавших свою деятельность в 1960-е, эти раритеты хранятся до сих пор).

Изменения в духовном потенциале «шестидесятников» вызвали своеобразный «геологический слом» — социальная модель общества с типизированным образом поведения и жизни людей начала диссонировать с реально сложившейся ситуацией в восприятии жизненных ценностей, вызывая потребность начать как-то выходить из нее. Социологи располагают своими методами исследования этих явлений, но искусствоведы, занимаясь архитектурой и предметной средой, не могут не констатировать, что новые самоощущения человека вызывали желание менять не только свой внутренний мир, но и свое окружение, свой дом. Молодые люди с вузовскими дипломами и прежде всего физики как представители приоритетной тогда науки и профессии, ощущавшие себя еще и «лириками», умеющими ценить прекрасное, как и математики, биологи, т. е. своеобразная духовная элита общества, оказались самыми чувствительными к своему быту и окружению. Среди художников, но не столько станковистов, для которых самым важным было иметь мастерскую, а в большей степени тех, кто был занят в кино, в оформлении театральных постановок, да и у самих актеров, молодых архитекторов, искусствоведов также обнаружилось желание менять облик своих квартир. Гарнитуры к тому времени стали изживать себя «как класс» и терять актуальность не только из-за их габаритов, но и в силу особой претенциозности и присущей им, как любому стилю, жесткой нормативности быта и регламентированности поведения. В популярных в те годы наборах модульной секционной мебели, разрабатываемой дизайнерами всего мира согласно эстетике «современного стиля», наметилась тенденция к упрощению отделки, отказу от всякого рода филенок, декоративных накладок и даже активного рисунка фанеровки, хотя любовь русского народа к узорочью все же не позволяла окончательно отказаться от этого. Но все шло к тому, чтобы приглушить и в целом нейтрализовать присутствие мебели в обстановке квартир. В это время даже и у нас появилась новая прејискурантная единица — «стенка», объединившая отдель-

ные шкафчики в одно целое, что подтолкнуло к идее убрать всю мебель, ставшую теперь сугубо функциональной, в стену и сделать ее по возможности встроенной, изменяя в связи с этим даже планировку квартир.

Очень важно отметить, что интерес к вещам стал вытесняться повышенным вниманием к пространству квартир. Даже в небольших типовых «секциях» его пытались освободить и сделать главным критерием современно решенного интерьера. Чтобы добиться этого, дверцы встроенных шкафов, в роли которых чаще всего выступали стенки бывших гардеробов, оклеивали теми же обоями, что и стены, или окрашивали в соответствии с общим цветовым решением квартир. Наиболее грамотно в этих случаях поступали, конечно, художники и архитекторы, и уже в середине 1960-х годов началось модное увлечение красить стены комнат в разные цвета, добиваясь переакцентировки пространства. Понятно, что следов самодетельного творчества сохраниться не могло, если что в памяти современников, но открылась перспектива появления нового вида творческой деятельности, которая потребовала объединения живописного, дизайнерского и архитектурного талантов. Эта тенденция уже в своем программном виде дала о себе знать позднее, например в работах А. Кирцовой и, в частности, в решении выставочных залов Кунстхалле в Дюссельдорфе, визуально перестроенных ею в новую пространственную структуру для ретроспективной выставки М. Врубеля и представленной монументально-декоративным произведением автора экспозиции.

Стихийно возникшее стремление к пространственному переосмыслению жилого интерьера, как и желание уменьшить количество заполнявших его вещей нового стиля, отдавая предпочтение встроенной мебели, привели к тому, что в освобожденный интерьер снова стала возвращаться прежняя «штучная» мебель. Если на рубеже 1950–60-х годов от нее избавлялись, то в новых условиях она приобретала качество если не всегда антикварной, то, во всяком случае, раритетной. Ожились комиссионки, антиквары, а в отношении к дому возникла потребность иметь нечто свое, чем можно гордиться, ценить и даже выдавать иногда за фамильную реликвию. Интерес к индивидуальной художественной осмысленности предмета, пусть и не во всех случаях бесспорной, повлиял и на развитие самого декоративного искусства, где начиная с 1970-х годов все больше стало появляться уникальных по своему художественному решению произведений, уже специально рассчитанных на их включение не только в общественный, но, главное, теперь уже и в жилой интерьер. Именно в эти годы появились работы керамистов В. Гориславцева, А. Задорина, Л. Сошинской. Несколько лет спустя — более камерные по своему характеру работы А. Дудовой с их образной и пластической самодостаточностью, уникальные произведения, выполненные в стекле, Л. и Д. Шушкановых, С. Бескинской, Г. Антоновой, а несколько позже Л. Савельевой и Ф. Ибрагимова. И даже знаменитые «птицы» и «куры» А. Сотникова,



Ил. 1. Обложка журнала Н. Мельниковой по мотивам пригласительного билета на Всесоюзное совещание по интерьеру. 1962

диагональные композиционные решения, и появление непривычных треугольных табуреток и трапециевидных столиков — символов времени, позволяло решать жилой интерьер достаточно свободно и вариабельно. Предложенный «стиль» разрушал строгую упорядоченность и статичность интерьерных решений, характерных для недавней неоклассики и конструктивизма. Пространство начинали трактовать как среду, допускающую свободное, почти «броуновское» передвижение предметов в пространстве. И это было существенным завоеванием нового стиля. (Ил. 1.)

Все то, что происходило в решении жилых и общественных интерьеров тех лет, как и возникшая потребность жителей их переосмыслить, добываясь прежде всего целостного восприятия пространства, было заложено в самой композиционной системе «уравновешенной асимметрии». Пространство теряло здесь жесткие линейные очертания. Приоритет стиливых ориентиров вытеснялся интересом к работе с самим пространством.

Перемены в характере проектного мышления этих лет подтверждались и возникшей в конце 1950-х годов потребностью в аналитических поисках новых композиционно-структурных закономерностей в осмыс-

созданные им в 1950-е годы, поражавшие его умением монументально и предельно просто, с большой любовью к «моделям» передать их житейскую грацию, в современном интерьере начали восприниматься раритетными вещами.

Измененное отношение к пространству было заложено также и в самой стиливой системе «уравновешенной асимметрии». Она была целенаправленно разработана архитекторами и художниками для оформления новых квартир массового типового домостроения, которое стало разворачиваться с конца 1950-х годов не только у нас, но и во многих странах Европы. Это была общая тенденция. Новые принципы оформления текстиля, керамики, обоев, где при всем разнообразии тематики рисунков стали доминировать диа-

лении менявшейся реальности. Стремление к обновлению визуально-пластических основ ее восприятия, как когда-то и в эпоху модерна, где в тех же целях шло формирование нового орнамента, и теперь сопровождалось потребностью выразить менявшееся отношение к окружению. В искусстве формировались новые ориентиры его визуально-структурной интерпретации. Характерно, что если в эти годы в мировое искусство активно внедрялся оп-арт с его графической моделью подвижного структурирования пространства, то в отечественном искусстве появилась «сигнальная серия» работ Ю. Злотникова, композиционные искания Б. Турецкого и эксперименты группы «Движение», где все было посвящено разработке новых основ формального языка современного искусства. С позиций сложившихся систем видов и жанров они долгое время казались трудно объяснимыми. Их смысл и значимость мы стали осознавать позднее, когда начала складываться общая картина происходящих сдвигов в развитии проектного мышления XX века в логической взаимосвязи его отдельных явлений.

Поиски новых визуально-структурных закономерностей в восприятии и трактовке окружения не были прекращены и в последующие годы, с той разницей, что основное внимание переключилось на осознание пространства и возможностей его пластической и структурной интерпретации. Это определило особенности мышления Ф. Инфанте, который сосредоточился на создании артефактов, используя отражающие материалы и зеркала, заставляя с их помощью заново увидеть пространство в усложненной виртуальной реальности. (Ил. 2.) В оптических коллажах и объектах В. Колейчука шли те же поиски осмысления пространства как дискретно организованной, подвижной структуры.

В 1970-е годы пространство начинало приобретать особую значимость и в произведениях отечественного изобразительного искусства. Например, в графических циклах Д. Лиона оно превращалось в бесконечно таинственную материю, наполненную внутренней и постоянно меняющейся пульсацией какой-то своей особой жизни. В живописных работах М. Аветисяна пространство трактовалось как внутренняя и сложно устроенная среда, которая активно внедрялась в драматургию сюжета, наполняя его тайнами невыясненных отношений. Магия пространства захватила и мировосприятие И. Голицына. Изображенные им интерьеры, где всегда все было предельно обстоятельно, вдруг наполнились игрой бликов, отраженных и переотраженных в стеклах форточек, створках окон и дверцах книжных шкафов; пространство перестраивалось в нечто сложное и не поддающееся простому измерению.

Но наиболее заметно работа с пространством проявилась у нас в произведениях художников стекла. Л. Савельева в композиции «Бассейн» буквально поразила всех умением передать в тонкостенных стеклянных объемах, куда была включена и роспись, ощущение воды как особой пространственной среды. И это стало первым реальным и особенно за-



Ил. 2. Ф. Инфанте. Жизнь треугольника. Инсталляция с зеркалами. 1976

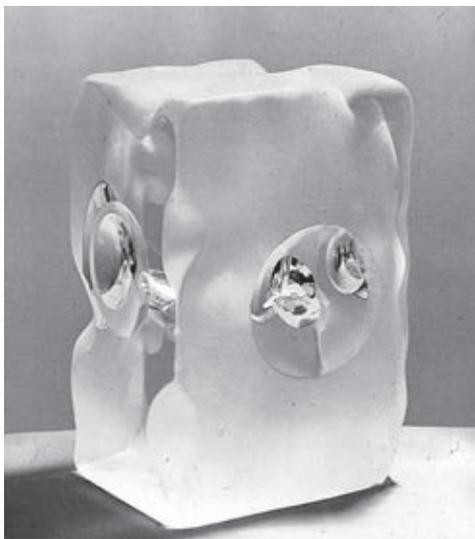
метным шагом в утверждении программного для того времени общего интереса к пространству.

Пространство, точнее, возможность заниматься его структурированием, оказалось настолько заманчивым, что заставило художников обратиться даже к новому материалу — стеклу оптическому, поскольку именно в нем открывались большие возможности превращать пространство, развивая и мультиплицируя его в самых разных направлениях, в сложную, художественно переосмысленную среду. Появившиеся тогда первые работы М. Лисицыной, О. Победовой и Н. Урядовой были ориентированы еще не на передачу изысканной красоты сверкающих граней, как это произошло в конце века, а на возможность с помощью оптических преломлений выстраивать внутри объемов новую виртуальную реальность. Хотя она и отражала все, что вокруг, но, многократно повторяя окружение, превращала его в сложно устроенное и по-новому воспринимаемое пространство, развернутое в разных направлениях. (Ил. 3.)

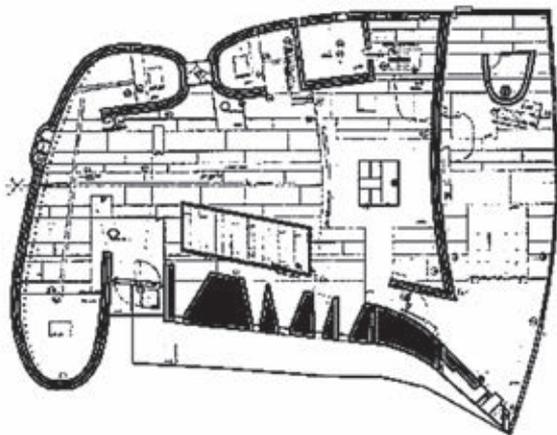
Стекло, причем зеркальное или просто отражающее, которое потеснило стекло простое, в 1970-е годы стало доминировать как во вновь

строящихся комплексах, например в парижском районе Дефанс, так и при обновлении уже существующих и особо значимых зданий городов столичного статуса. В результате улицы наполнялись таким перекрестным пересечением отраженных архитектурных «картинок», что городское пространство в его преобразованном виде начинало восприниматься как нечто подвижное, сложное и разнообразное по впечатлениям. Стекло в его связи с пространством повлияло даже на решение закрытого и уподобленного какому-то производственному сооружению Центра Помпиду в Париже, где архитекторы Р. Пиано и Р. Роджерс вынесли на наружную стену эскалаторы, перекрыв их стеклянными «арками». Построенный буквально вслед за ним Форум Центрального рынка архитектора К. Вискони был уже откровенно решен как открытое пространство. В эти же годы Ф. Джонсон, один из самых дерзких американских архитекторов, возвел Хрустальный собор в городе Гарден Гроув (штат Калифорния), представляющий собой целиком остекленную сетчатую металлическую структуру, которая разрушала тем самым привычную изолированность внутреннего пространства подобных зданий от внешней среды, позволив наблюдать за небом, плывущими облаками и просто наслаждаться игрой света этого кристаллического сооружения. В конце 1980-х годов в Париже, на территории Лувра, в самом центре французской истории и культуры, возник своеобразный «хрустальный» артефакт нашего времени – небольшая стеклянная пирамида американского архитектора Й. Пея, поставленная над новым входом в музей. За стеклом закрепилось право быть признанным материалом современной архитектуры, начавшим менять координаты восприятия пространства.

И все же все эти новации были обязаны тем фундаментальным изменениям в архитектурном мышлении, которые впервые обозначили себя в церкви Нотр-Дам-дю-О, или, как принято ее называть в искусствоведческом обиходе, Капелле Роншан. Построенная Корбюзье в середине 1950-х годов, она полностью изменила привычные стилевые нормы проектного мышления довоенного времени. По свидетельству З. Ги-диона, у этого сооружения



Ил. З. М. Лисицына. Композиция «Оптическое стекло». 1984



Ил. 4. Ле Корбюзье. Капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншиане. План. 1953–1955. Стены из каменной кладки и литого бетона создавали не только пластический художественный образ, но и служили акустическим усилением звука

была трудная судьба¹¹. Проект Корбюзье, который он представил коллегам по СИАМ, был встречен неодобрительно, поскольку был далек от архитектурных идеалов модернистов и не имел ничего общего с «пятью принципами» самого же Корбюзье, без которых современная архитектура не могла тогда считаться современной. И только волевое решение доминиканского священника М.-А. Кутюрье, знатока современного искусства, спасло положение¹². Долгое-долгое время эту паломническую капеллу не хотели даже замечать — ее архитектуру просто не понимали. И даже в середине 1960-х годов в университетских лекциях по современному искусству В. Прокофьев считал ее выражением крайнего иррационализма. Но и в 1970-е годы, на фоне уже начавшейся общей критики модернизма, многие все еще продолжали воспринимать Корбюзье абсолютным адептом самого ортодоксального радикализма, не желая вникать в логику и внутреннюю динамику его творчества.

Но постепенно, по мере того как появилась возможность более обстоятельно знакомиться с работами Корбюзье и совершенно по-иному увидеть то, что он построил, картина менялась и отношение к его творчеству обретало иные ракурсы. Капелла Роншан стала восприниматься сооружением предельно продуманным с точки зрения конструктивного устройства, особенностей и возможностей литого бетона. Н. Соловьев в своей книге «История современного интерьера»¹³ подробно описал, как свет проникает внутрь здания из-под крыши, которая опирается на столбы, не соприкасаясь со стенами, льется из многочисленных и поразному прорезанных окошек и оконцев, пропитывая внутреннее пространство так, что все находящиеся в нем могут ощутить себя частью

природы в ее вселенском масштабе, где конкретность вероисповедания теряет свою принципиальность. (Ил. 4.)

При всей непохожести Капеллы Роншан на все, что проектировал и строил Корбюзье до этого, нельзя не заметить, что архитектор уже давно размышлял над пластическими задачами. Это выразилось прежде всего в его особом отношении к внутренней пространственной организации сооружений. Если снаружи сразу же прочитываются все «пять принципов» современной архитектуры, то внутри организация здания подчинена другим правилам, как это можно видеть на примере решения виллы Ла Рош в Париже. Четкое деление на этажи снаружи здания и на его плане исчезает, а внутри главным становится вертикаль его внутреннего открытого пространства. И для мировой архитектуры это было не менее важным, чем его стилеобразующие «пять принципов». Пандусы, перемежающиеся с лестничными маршами, как и само разнообразие небольших пространств каждого этажа, их масштабная соразмерность с человеком, создают свою пластическую тему в развитии внутренней, интерьерной основы здания. Это невольно вызывает аналогии с деревянными скульптурами Корбюзье, расставленными теперь почти в каждом уголке, и где даже сварная печь поражает прежде всего своей выразительной пластикой. Судя по живописным и скульптурным работам Корбюзье, его постоянно интересовало погружение в те ощущения и законы, по которым строится пластическое произведение¹⁴, что во многом объясняет особенности решения внутреннего пространства его сооружений, затрагивая более глубокие основы проектного мышления.

Даже в «Афинской хартии» Корбюзье писал о том, что дом это не только «машина для жилья», но и место для размышлений, духовного обновления и восстановления гармоничного равновесия в человеке. Корбюзье посвящает этому уже не одну фразу, напоминая, что вся европейская архитектура выросла на основе ее соразмерности с «футом и дюймом» и что подчинение «числу», которое пришло в архитектуру вместе с единой системой «мер и весов», пагубно сказывается на ее развитии.

Вместе с переходом Корбюзье к пластическому мышлению и пространству все более усиливается его интерес к самому человеку, для которого архитектура нужна и как нечто другое, имеющее духовный смысл. Так что появление Капеллы Роншан, можно сказать, было подготовлено общей динамикой творческих позиций архитектора и скрытого в них потенциала. Хотя капелла только в конце столетия была признана одним из пяти самых значительных архитектурных достижений XX века, но уже тогда, в 1950-е годы, она несла в себе совершенно новую программу, повлиявшую затем на дальнейшее развитие проектного мышления в его переходе от стилевой нормативности к работе с архитектурным пространством как выразительной основой сооружений и системой, допускающей свободное и незарегламентированное стилистическими нормами общение с человеком.

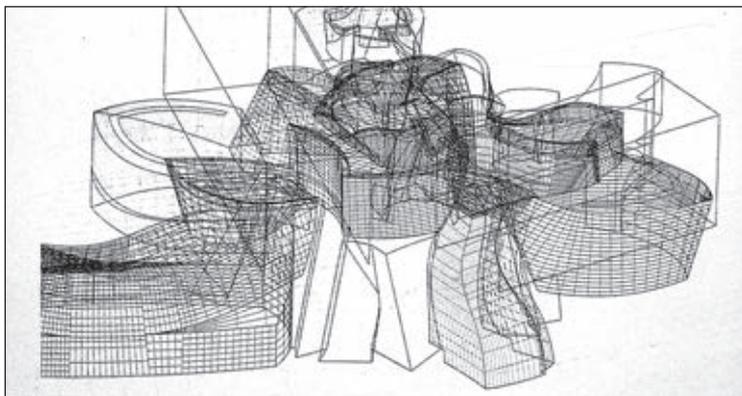
Через несколько лет, в конце 1950-х, подтверждая тенденцию отказа от нормативно-стилевого мышления, которое выразилось у Корбюзье в его Капелле Роншан, появилась Берлинская филармония Г. Шаруна с ее необычно решенным пространством зала — аритмично расположенными рядами кресел вокруг сцены и свисающим над зрителями перекрытием сложного профиля. Структурная неординарность устройства филармонии объяснялась стремлением архитектора найти тот единственный вариант пространственного решения, который бы обеспечивал акустически равное звучание музыки в любом месте. (Ил. 5.)

Но наиболее явно принципы проектного мышления, позволившие Корбюзье преодолеть модернистские стереотипы и перейти к работе с пространством, в полной мере проявились лишь к концу века и опять же в уникальных сооружениях культурного назначения. Среди них самыми



Ил. 5. Г. Шарун. Берлинская филармония. 1956—1963

заметными стали Центр П. Клее под Берном (арх. Р. Пиано), Сони-центр в Берлине (арх. Х. Ян) с его открытым пространством, предназначенным для общения людей, и очень разнохарактерным по своему назначению. Там можно просто сидеть вокруг фонтана, смотреть на огромном экране видео, слушать музыку, рассматривать звездное небо и т.д. И, безусловно, концептуальный Музей Гуггенхайма в Бильбао (арх. Ф. Гери), кстати, очень близкий Корбюзье по идее слияния с общей атмосферой окружения. (Ил. 6.)



Ил. 6. Ф. Гери. Эскиз здания Музея Гуггенхайма в Бильбао. 1997

Переход к пространству затронул не только «высокую» архитектуру. В новых сооружениях, выполняющих функции общественно значимых, но приближенных к каждодневным житейским потребностям, например в торгово-развлекательных центрах, возникших во многих районах Москвы и других городах, пространство также приобрело первостепенное значение в их эстетическом осмыслении. В целом это не коснулось внешнего решения подобных сооружений. Их объемы, наоборот, стали глухими, закрытыми, с обильно размещенной на них всякого рода графической, световой, объемной и прочей рекламой. Но их центральная часть превратилась в открытое пространство атриумного типа, куда изящно вписались ленты эскалаторов, нарядно прозрачные лифтовые шахты со столь же прозрачными движущимися кабинами, а на этажах, соприкасаясь с этой вертикалью, разместились бассейны с фонтанчиками, кафе и прочие «радости» жизни. Да и каждый этаж в этом случае приобрел полную самостоятельность в его конкретном решении. Перечисляя все это, хотелось бы сослаться на великолепно разыгранное внутреннее пространство ТРЦ «Европейский» (арх. Ю. Платонов) в центре Москвы.

Свободно решенное пространство и для жилого интерьера, где эти идеи стихийно формировались еще в начале 1960-х годов и сопровождались инициативой самих граждан преодолеть привычное деление квартир на отдельные комнаты и добиться единого восприятия пространства, постепенно стало обязательным условием их современной трактовки. Это коснулось не только элитного жилья в эксклюзивных домах. Как показала Московская архитектурная биеннале 2010 года, актуальной стала и задача пространственного переосмысления и преобразования самых обычных типовых квартир панельных домов, которые определили образ застройки новых районов Москвы и других городов как у нас, так

и за рубежом. Все это подтверждало не только стремление к изменению характера жилого пространства, но, что еще важнее, обращение современной архитектуры к решению проблем ее сближения с повседневной реальностью жизни.

В развитии этих тенденций особую роль сыграли те изменения в отношении к архитектурному наследию, которые начиная с 1970-х годов стали сопровождаться принципиальной сменой культурных ориентиров и отказом от признанных ценностей «больших стилей». Как бы ни хотелось нам чувствовать себя свободными от нормативов прошлого, но без обращения к наследию мы не прожили ни одного десятилетия. И даже авангард не обошелся без изучения народного и промышленного самостроя, что было заметно в проектах М. Гинзбурга и К. Мельникова. Да и в 1960-е годы, несмотря на отказ от стиливого прошлого, в поисках единого дизайн-стиля пытались найти поддержку в близкой по духу и типу мышления крестьянской бытовой культуре. В 1970-е годы также началось общее охлаждение непременно к новому. Без громких декларативных заявлений, как это было в предыдущее десятилетие смены стилей со множеством постановлений, комиссий и т. д., происходила принципиальная переоценка жизненных установок. Их суть определялась не просто потерей интереса к стиливым решениям или сменой предпочтений в выборе багажа культуры и увлечений, к примеру, ампиром, викторианской эпохой или чем-нибудь экзотическим — Китаем, Африкой, а чем-то более существенным — обращением к самому обычному, традиционному слою культуры, который развивается без вмешательства профессионалов. То есть «наследие» круто поменяло свой адрес. С позиций глобального подхода к истории архитектуры XX века, основанного на констатации явлений с концептуально оформленными позициями, появление интереса к рядовому окружению во многом связывалось с идеями постмодерна самого раннего периода его становления. Стало понятно, что наряду с профессиональной архитектурой существует и другая, проявляющая себя в обычной городской застройке, растущей по принципу стихийного приращения одного здания к другому. Повседневное-рядовое окружение, не без влияния идей постмодерна, который быстро изменил свои первоначальные позиции и вызвал мощную волну увлечения стиливыми играми, превращалось в одну из актуальных тем современной проектной культуры.

И все же, если иметь в виду европейскую архитектуру, то идеи постмодерна в плане пробуждения интереса к городской среде, где архитекторы остаются неизвестными, легли на хорошо подготовленную почву. В отличие от нас, отметивших победу в Великой Отечественной войне пафосным строительством высотных зданий, в побежденных странах Европы, и прежде всего в Германии, Италии, проигравших войну, все было иначе. Архитекторы, как и вся прогрессивная интеллигенция этих стран, были озадачены не просто восстановлением разрушенного, но еще

в большей степени вынуждены были думать о том, как вообще вернуть людям желание начать жить заново и сохранить общечеловеческие ценности. На международной конференции 1951 года «Человек и пространство», приуроченной к выставке новых архитектурных проектов, один из ведущих европейских философов М. Хайдеггер говорил о гуманитарной, этической функции профессии архитектора и о том, что в любых видах созидательной деятельности, и в первую очередь в тех, которые имеют отношение к формированию архитектурного окружения, нельзя забывать о главной цели — о самом человеке, о том, «что есть человек, что есть народ, что есть истина бытия... И только так можно надеяться на улучшение жизни всех, без исключения, людей, иначе вообще не имеет смысла рассуждать об архитектуре»¹⁵. Идеи и нравственные позиции мировой интеллигенции, прозвучавшие здесь, произвели сильное детонирующее действие не только на архитекторов, к которым было обращено это выступление, но и на всю европейскую философию и общее умонастроение общества. Не без их влияния, несомненно, формировался и неореализм в Италии, заставивший сопереживать и размышлять о житейских буднях большинства людей, начавших восстанавливать свою жизнь после войны.

Наиболее явно это отношение к жизни затронуло тогда творчество немецкого архитектора Г. Шаруна. В докладе, с которым он выступил на упомянутой конференции и показал при этом свои проекты школ в Марле и Люнене, он впервые сформулировал отношение к архитектуре как «пространству для жизни». В этом Шарун оказался близок идеям этической архитектуры А. Аалто с особой заботой о человеке, что не позволяло ему полностью подчиниться архитектурно-стилевым доктринам радикального модернизма. Шарун и его последователь Г. Бем начали свою деятельность с архитектурного оживления исторически сложившихся небольших, по нашим меркам, провинциальных городов, не стремясь к изменению их архитектурно-градостроительной специфики, а скорее наоборот, подчиняясь логике развития и характеру застройки того или иного города и даже конкретного района. Деятельность этих архитекторов определялась желанием создать среду, отвечающую характеру жизни горожан и располагающую к максимально естественному самопроявлению человека. Проектируя свои школы в Люнене и Марле, построенные уже в начале 1960-х годов, Шарун не просто думал о зданиях, выдержанных в том или ином стиле, а как бы ставил себя на место будущих школьников и осмысливал весь учебный процесс, предусматривая устройство своей пространственной среды для детей младших, средних классов и выпускников. В результате возникало непредсказуемое, по словам критиков, пространство, сродни тому, которое приобретают города в своем постепенном развитии. В диалоге с историческим окружением и в соответствии с его общим контекстом была выстроена получившая мировую известность, как и школы Шаруна, ратуша Бема в Бенсберге.



Ил. 7. Э. Соттсасс. Проект жилого дома. 1989

Рядовая застройка к концу 1960-х годов становилась все более осознанной проектной задачей и приобретала программный характер, обнаруживая себя в эти годы в общем увлечении самобытностью региональных архитектурных школ. В этом плане наиболее показательными стали поселки, построенные на основе средиземноморского типа, сблокированных жилых домов с плоскими крышами, из которых компоновались различные по конфигурации террасированные архитектурные комплексы, предназначенные для отдыха и туризма. Живописно разбросанные по окрестности, они имели обыденно-обиходные, как это бывает в жизни, но топографически точные названия: «У дороги», «Под горкой», «В долине» и т. д. Новые комплексы, похожие на традиционные, предназначались для среднего класса как основного заказчика, на которого стала ориентироваться в те годы современная архитектура¹⁶. Более того, тип террасированного дома с плоской крышей был использован Моше Сафди для создания своего знаменитого блока дома-города «Хабитат 67», ставшего символом всемирной выставки в Монреале 1967 года и своеобразным артефактом времени.

Региональные тенденции существенным образом стали влиять на пробуждение и закрепление интереса к архитектуре, возникающей и существующей в европейской культуре вне стилиевой линии ее развития,

не связанной напрямую ни с нормативами авангарда, ни с классическим наследием. Современная архитектура расширяла свой профессиональный диапазон за счет освоения опыта и традиций, сформировавших основной массив исторически сложившихся поселений и городов. Стилевые образцы, на которых обычно формируется профессиональное мастерство архитекторов, были потеснены повышенным вниманием к архетипам в их изначальном значении, определяющем понятие дома и жилища, т. е. к домику с двускатной крышей, окошком и дымящейся трубой, какой рисуют дети во всех странах. Наиболее последовательно, как ни странно, это проявилось в творчестве итальянского архитектора Э. Соттсасса, основателя знаменитой группы «Мемфис», ставшего знаковой фигурой европейского варианта постмодернизма¹⁷. Но именно постмодернист Соттсасс профессионально заинтересовался выяснением традиционных для «материковой» Италии прототипов жилого строительства. Изучая и анализируя сложившиеся здесь испокон веков приемы формирования жилых домов, характерных для обычного рядового строительства, т. е. для большинства зданий, составляющих основной блок застройки старых городов, ему удалось выявить морфологический стереотип их компоновки, основанный на модульном принципе «большой – средний – маленький». (Ил. 7.)

Считая его универсальным для условий Италии, Соттсасс использовал этот вариант блокировки объемов практически во всех своих проектах. Благодаря ему архетип дома с двускатной крышей снова стал входить в арсенал архитектурных тем, следы которых можно обнаружить даже в решении типовых многоквартирных домов новых микрорайонов Москвы третьего тысячелетия. Предпочтение Соттсасса, которое он стал отдавать элементарно простым и архетипным в своей основе жилым домам, означало, что архитектурные интересы развернулись в сторону изучения реально складывающихся условий жизни, которые не могли не волновать поколение, пережившее войну и осознавшее ее последствия. Соттсасс, как и наши «шестидесятники», принадлежал к этому поколению.

Принципиальная новизна позиций во многих видах предметного творчества выразилась в 1970-е годы в повышенном внимании к бытовым нормам повседневной культуры, навыкам и традициям отношения к предметному окружению, укорененным в обыденном сознании. Стилевой тоталитаризм уступал место интересу к самому процессу жизни, определявшему симпатии и настроения в художественном сознании этого и последующего десятилетий. Предпочтение, которое стали отдавать повседневной культуре, повлияло даже на тематику такого элитарного и респектабельного журнала как «Art et Décoration». Редкостный антиквариат, дворцовые апартаменты в стиле Людовиков, долго мелькавшие на его страницах, – это переставало быть актуальным. Антиквариат быстро молодедел и терял свою родовитость. Его стилевая чистота и опреде-

ленность исчезли очень быстро. Внимание начинало концентрироваться на возможном соединении разнотильных, разновременных вещей. Взгляд художника, а за ним и владельцев вещей, был обращен уже просто на старый предмет, причем его отодвинутость в прошлое могла быть совсем минимальной.

Главным в этой ситуации становилось умение ощутить образ и характер конкретного предмета. Более того, стремление к отвлеченно-стилевой чистоте в обустройстве окружения уступало место повышенному вниманию к его обыденному виду, несущему следы реальных условий быта и сложившихся традиций. Даже мы стали проявлять все больше симпатий к быту, устроенному не по условным нормам «современного стиля» 1960-х годов, когда меняли «фикус на кактус» и обзаводились секционной мебелью. Не имея еще четких представлений о том, «чего бы хотелось» и каким должно стать окружение, допускающее непринужденность поведения и освобождение от нормативно модной атрибутики современности, мы вдруг затосковали по оранжевым абажурам, висящим низко над столом, и даже казавшимся еще совсем недавно ненавистными коммунальным квартирам. При всей сложности быта здесь особо остро ощущалась возможность иметь свою комнату с мебелью, расставленной по собственному усмотрению, с лично своими вещами, где, закрыв дверь, можно было оставаться наедине с собой, где был комод с фотографиями близких, бумажными цветами в высоких вазочках и белыми слониками – символами счастья, кружевные накомодники и пустые флаконы из-под духов, что так тонко и точно удалось передать художникам А. Адабашьяну и А. Самулекину в фильме Н. Михалкова «Пять вечеров».

В предметном окружении стали ценить скрытый внутренний мир в его ощущенческой образности, то есть более тонкую общую ауру, нежели простое, стилистически сочетаемое и однотипное. Пятирожковые люстры, еще недавно освещавшие все вокруг отраженным от белых потолков одинаково холодным светом, начинали казаться ужасно казенными. В 1970-е годы захотелось теплой атмосферы своего окружения, семейных вещей, которых еще совсем недавно стеснялись и даже избавлялись от них. По воспоминаниям выпускников МГУ конца 1950-х годов, комиссии, в одну из которых входила Раиса Максимовна, будущая жена Горбачева, проводившие осмотр «кампусов» в студенческом общежитии на Стромьнке, не одобряли появления вышитых салфеток, покрывал, в том числе и домашних фотографий на стенах, «как в деревне», советуя заменить их на «эстампики»¹⁸. Да и в журнале «Декоративное искусство» в те годы домашнее рукоделие считалось недопустимым проявлением плохого вкуса и кича.

Потом все изменилось. Даже в оформлении кафе стремились передать, причем достаточно точно, «портретность» быта самых разнообразных групп городского населения, именуемого обычно обывателями. В кафе «Alt Köln» («Старый Кёльн»), ставшем в середине 1970-х го-

дов городской достопримечательностью, куда непременно водили прибывающих в Кёльн туристов, каждый из многочисленных залов воспроизводил предметную обстановку самых различных слоев и сословий населения. Помещения, которые сообщались между собой, напоминали миниатюрную модель обжитой городской среды и выглядели как достоверная копия бытового окружения, где героями становились то благополучные бюргеры, то бедная разночинная богема или городские мещане, крестьяне окрестных селений и ремесленники разных мастей, а то и представители современной культурной элиты, что заставляло вспомнить фильмы Л. Висконти.

Жажда бытовой конкретности становилась настолько ощутимой, что даже эту документально достоверную бытовую среду старались насытить биографически неповторимыми подробностями придуманной конкретной семьи. Поэтому на стенах развешивали фотографии с запечатленными на них портретами хозяев и бытовыми ситуациями из их жизни, расставляли якобы личные вещи и прочие интерьерные мелочи. Личностный характер интерьера воспринимался обязательным условием его современной трактовки, в связи с чем изменилось и отношение к вещам. Пренебрегая стилевыми условностями, в интерьер включали семейные реликвии. Причем этими семейными вещами уже не обязательно были прадедушкин буфет, ампирный диван или керосиновая лампа, но и связанное кем-то из родственников покрывало, вышитая в школьные годы подушка, да и любое нехитрое рукоделие. Все это теперь совершенно спокойно приживалось в окружении современно решенного интерьера.

Начиная с 1970-х годов постепенно стал исчезать оценочный принцип, исходящий из представлений о «хорошем» и «плохом». Появилась стилистическая терпимость и желание видеть во всяком предмете его собственные достоинства. Свой смысл, свою систему и, главное, характер пытались обнаружить и как-то выявить в любом предмете. Архитекторов и дизайнеров, судя по тематике западных журналов того времени, начинали привлекать некондиционные помещения, особенно чердаки, где все не так, как в привычной квартире, – перепады высот, балки перекрытий, разномерность пространства и т. д. Приспосабливать их для жилья, ателье и прочих целей было желанным творческим занятием для многих. Еще в советское время известная эстонская художница С. Киви, имея возможность получить огромную нормальную квартиру, предпочла чердак, чтобы переоборудовать его согласно своим представлениям о необходимом и красивом пространстве для всей семьи, что сделать здесь, на чердаке, было гораздо проще.

Интересной начинает восприниматься вообще работа с архитектурой старых зданий – их реконструкция, обновление, переосмысление внутреннего пространства, что для многих превратилось в профессионально увлекательный новый вид проектирования. Ситуация распола-

гала к тому, чтобы научиться видеть и открывать для себя эстетически и архитектурно осмысленным то, что никогда не нагружалось этими качествами. Внестилевой материал анонимной архитектуры становился загадочно интригующим, как и любая новая культура, с которой мы сталкиваемся, посещая экзотические страны. Так что и в некондиционных помещениях старых зданий приходилось всматриваться в то, как устроены дверные проемы, оценивать выразительность их пропорций и толщину стен, ритм и опять же характер перекрытий и даже светотеневые контрасты помещений, что впрямую зависело от опыта профессионалов и развитости вкуса самих заказчиков.

Соответствие общепринятым эталонам переставало служить мерой вкуса. Его уровень все больше зависел от умения каждого понимать и чувствовать эстетическое своеобразие того или иного предмета, будь то интерьер, здание, подлежащие обновлению, или даже костюм. Мировая мода очень быстро включилась в процесс освобождения от жестких стиливых стереотипов, предложив вариантный тип одежды, который каждый должен был формировать для себя из разных вещей, согласно своим возможностям и в зависимости от развитости своих эстетических представлений, позволив сочетать самые разнохарактерные вещи, что не потеряло своей актуальности и при переходе в третье тысячелетие. Окружение, где эстетические стереотипы формировались логикой, отличной от стиливого подхода, стало приобретать значение естественной среды, не стесняющей свободы проявлений личности.

Своеобразным символом контактности предметной формы с человеком была воспринята в те годы работа латышской художницы А. Лице «Кожаный жакет», отмеченная главной премией на Триеннале декоративно-прикладного искусства 1983 года в Таллинне¹⁹. Сшитый из множества небольших и разных по цвету кусочков кожи, украшенных какими-то узорами, жакет имел вид вещи долго носившейся и ставшей доскональным слепком с фигуры человека, вобрав в себя все нюансы его осанки. В таком виде он был зафиксирован как художественно осознанная форма с откровенно выраженной идеей ее полной конгруэнтности человеку. Да и лоскутная техника также несла дополнительную смысловую нагрузку, заставляя вспомнить о ее традиционности и широком распространении в бытовой культуре многих народов, где до сих пор принято шить лоскутные покрывала. Причем каждый фрагмент этого полотна воспринимался своеобразным событийным дневником, «картой жизни» авторов подобных композиций, заставляя вспоминать об истории происхождения каждого из них. Контактность вещей, продуцированных реальной бытовой ситуацией, выглядела здесь концептуально неоспоримой настолько, что не могла идти в сравнение ни с какими другими фактами в иллюстрации подобных тенденций.

Декоративное искусство к тому времени все более начинало ощущать в себе потенциальную возможность стать просто искусством

и включиться в художественное осмысление общих изменений в мировосприятии времени. В нашей стране знаковым событием в этом процессе оказалась взбудоражившая всех 17-я Выставка молодых художников МОСХа²⁰. Энергия, которую она излучала, была настолько непреодолимой, что сдерживающие рамки традиционности привычных жанровых проявлений искусства были демонстративно взорваны. И не только вызывающим обликом молодых художников. Обращала на себя внимание и претенциозность работ, как полотно Ю. Альберта «В моей работе наступил кризис. Я смущен, растерян и не знаю, что теперь делать», и общее увлечение самыми нереспектабельными, «низкими» материалами – упаковочной бумагой, газетами, ржавым железом, пластиковыми пакетами и всем тем, что составляет обратную, «непричесанную» сторону нашего окружения, которая сделалась темой выставок «одно-разового искусства» архитекторов группы «Арт-Бля» (М. Лабазов, А. Савин, А. Чельцов). Для 1980-х годов стало показательным стремление к выявлению тактильно-чувственной стороны предметных форм – от подчеркнуто обнаженно-грубых, как в работах А. Ермолаева, до утонченно-изошренных, как у Б. Осите, сейчас уже почти забытой нами латвийской художницы, получившей за панно из обкатанных морем мелких деревянных брусочков (тех же «лоскутков») премию от японских коллег. Тяга к почти экспрессивному обнажению фактурно-тактильных свойств материала, которую программно удалось выразить Ф. Гери в его знаменитом кресле 1980-х годов, выполненном из листов гофрокартона, образующих почти скульптуру, была характерна для всего мирового искусства этого периода.

Традиционные точки отсчета в восприятии реальности как своеобразные прорезы в условной плоскости-преграде, через которую художник должен был смотреть на мир, стали терять свою определенность, подтаивать и расплавляться. Начался новый этап эмпирических познаний – своеобразное свободное плавание в пространстве еще не открытых возможностей искусства и неизвестных, но уже предполагаемых чувственных переживаний. В отечественном искусстве в центре перемен оказались работы художников группы «Авторский костюм», многие из которых впоследствии стали восприниматься программными в стремлении превратить повседневную реальность в основной контекст художественного осмысления. Но это мы поняли только тогда, когда начали осознавать весь масштаб пересмотра отношения к предметной среде с позиций общего интереса к окружению в его приближенности к реальной, а не парадной стороне жизни. Художники этой группы начали работать с костюмом, менее всего думая о создании новых модных стандартов, на подражании которым будет строиться дальнейшая судьба их предложений. Костюм, наоборот, стал для них одним из удобных и податливых средств для выражения неприязни к какой-либо нормативности, дав возможность, прежде всего, подчеркнуть независимое проявление

ние своего «Я», которое в эти годы начинал ощущать каждый человек. Авторский костюм превратился в ту область творчества, которая давала возможность художникам включиться в контекст осмысления обыденного, рядового окружения в его неформализованном облике.

В работах М. Введенской, одной из участниц этой группы, графика по образованию, появилась принципиальная рукотворность подчеркнуто простодушных вещей, что недопустимо было тогда в профессиональной моде. Хотя эти работы были выполнены ею, как говорят, в формате платьев, они воспринимались, как весь тогдашний андеграунд, «концепт-объектами». Пришитые к одному из платьев старенькие и обязательно разнокалиберные пуговички с воздушными нитяными петельками, выполненными как бы дрожащей рукой, впервые держащей иголку и нитку, поражала своим «одомашнено-рукотворным» видом. Но их простодушность была доведена до такой степени пронзительности, что воспринималась концептуально выраженным стремлением автора зафиксировать новый аспект ощущенческих переживаний, акцентирующих личностное отношение к вещной среде. Художники авторского костюма в своих работах принципиально использовали то, что можно найти в каждом доме. Поэтому любые предметы, всякие там ключики, пряжечки, пуговички, старые часы, как и другие блестящие «штучки», обычно хранящиеся в сундучках, коробках и корзиночках, стали использоваться многими художниками в качестве основного средства художественной и смысловой выразительности их работ. Тривиально обыденное и некондиционное становилось эталоном эстетически ценного настолько, что актрисы театра «Современник» во главе с Г. Волчек начали мастерить бусы из россыпи различных пуговиц.

В предпочтении, которое начинало отдаваться обыденному и реально существующему образу жизни, даже при всех различиях требований к окружению, давал о себе знать характерный для пережитых десятилетий нонконформизм и принципиальная антидоктринальность позиций, возникших не без влияния социально-культурного движения, объединенного сегодня понятием контркультуры. Подтверждением подобных настроений стала вышедшая в начале 1970-х годов и затем много раз переизданная книга американского теоретика дизайна и педагога Виктора Папанека, о котором уже упоминалось в статье, с очень характерным названием «Дизайн для реального мира», а в первоначальном варианте — «Дизайн для миллионеров или для миллионов»²¹. Антиглобалистские идеи отношения к вещному миру, изложенные в этой работе, а также предложения по методике дизайнерского проектирования оказали влияние на появление системы «ИКЕА», объединившей торговые центры и организованные или поддержанные ею в различных странах традиционные ремесла и предприятия местной промышленности. В результате удалось создать разнообразный ассортимент изделий для быта — от мебели до тканей, посуды, детских игрушек, которые позволили среднему

классу формировать свое предметное окружение по принципу его вариантного решения согласно своим возможностям и представлениям о том, что нужно в данный момент тебе и твоей семье.

В этот период начал «теплеть» даже дизайн, постепенно забывая о верности жесткому принципу «функция – конструкция – материал – форма». В 1976 году в Дармштадте, где в начале века был построен поселок ведущих архитекторов стиля модерн, прошла выставка «Обычный дизайн» с совершенно иными установками²². Уже по названию можно было понять, что устроители выставки решились показать ничем не примечательные предметы реального быта, причем настолько будничные, что предположить участие дизайнеров в их создании было трудно. Но в то же время, как отмечали критики, в них было так мало эстетически надуманного, что они искренне воспринимались нужными, надежными и настоящими. В отечественном дизайне, к которому мы еще не научились относиться с должным вниманием, в эти же годы стал активно внедряться системный и средовой подход в проектировании окружения. Основная тематика научно-методических исследований и проектных разработок Всесоюзного института технической эстетики (ВНИИТЭ) определялась этими проблемами²³. Новизна позиций во многих видах предметного творчества выражалась в повышенном интересе к бытовым нормам повседневной культуры. Стилевой тоталитаризм уступал место живому жизненному процессу в различных областях предметного творчества этого и последующего десятилетия.

В отечественной архитектуре, жестко зависевшей даже и в 1980-е годы от «профессионализма» утверждавших ее проекты чиновников, сами профессионалы стали подвергать сомнению необходимость строить в сугубо современном стиле, увлекаясь игрой объемов, стеклянными поверхностями и отвлеченно композиционными решениями. Архитекторы позволили себе формулировать иное, антиглобалистское отношение к проектным задачам. «Мы привыкли, – заявил на одном из обсуждений итогов очередного конкурса на лучшие проекты Е. Асс, – оценивать архитектуру по престижу, чтобы было экстравагантно, исключительно или достойно... Но было бы полезно, если бы Ленинскую премию получила просто средняя школа, тогда стало бы ясно, что это путь к по-настоящему человеческой архитектуре. Призывать к свежести, новизне – это вчерашний день мировой архитектуры. Идеи современности уступают место идеям уместности, идеи формальной новизны – идеям причастности к месту, культуре». М. Астафьева-Длугач также отметила: «Чтобы быть сегодня замеченным... надо быть незаметным», деликатно входить в среду города, делать вид, что ничего, в сущности, не произошло, «все так и было»²⁴. Потребность современного архитектора включиться в осмысление условий жизни и «спроектировать простую сельскую школу»²⁵ стала восприниматься проявлением его этических позиций и превратилась в эти годы в главный критерий уровня его

культуры и профессионализма. Изменения в мышлении архитекторов, художников декоративного искусства и дизайнеров, их интерес к реалиям повседневного окружения, где происходит жизнь всех остальных, сопровождали серьезный слом в развитии художественного сознания и самосознания современного человека, начавший обозначать себя в 1970–80-е годы. Интуитивные поиски новых пластических и смысловых характеристик предметного окружения, которые велись многие годы в различных видах искусства, стали приобретать четко обозначенные позиции в ходе строительства новых городов, прежде всего, во Франции, где они должны были стать контрмагнитами и оттянуть на себя многие потоки жаждущих найти работу в прилегающих к Парижу регионах. Поначалу приемы их композиционно-пространственного решения были элементарно простыми²⁶. Все происходило, как и у нас, когда на пустом месте вокруг градообразующих предприятий стали строить в большом количестве панельные дома и называть все это «городами». Их композиционные решения базировались на навыках, приобретенных в ранних 1960-х, когда дома располагались строчной застройкой вдоль улиц, ставились перпендикулярно или по диагонали к ней, не отличаясь особым композиционным разнообразием. Подобный схематизм не давал желаемого ощущения обжитой городской среды. Это чувствовали и специалисты и сами жители. Последующая динамика изменений градостроительной ситуации в архитектурном решении новых городов наиболее программно проявилась во Франции. Она стала своеобразной экспериментальной площадкой поисков таких принципов устройства новых городов, которые были бы сопоставимы с исторически сложившимися представлениями о «городе» в его масштабной соразмерности людям и ощущением обжитости, в чем так нуждалась новая архитектура.

Но к решению этих вопросов приходилось подходить постепенно. Строительство и архитектурное осмысление новых городов прошло несколько этапов. После раннего периода их возведения и предельно схематичной системы расстановки зданий, где явно не складывалась жизнеспособная структура городов, вся мировая архитектура перешла к постепенному усложнению их компоновки. Здания начали компоновать в различные по конфигурации цепочки и блоки примыкающих друг к другу домов, меняли их высоту, выкрашивали в разные цвета, усложняя их облик, более гибко решая все городское пространство. Это делалось не только для того, чтобы жителям было легче находить свой подъезд, но и для общей выразительности. Простота уступала свои приоритеты сложности.

Принципиально программным в развитии этих тенденций стал период увлечения т. н. «урбанистическими пейзажами», когда осознанно хотели достичь живописно-свободной компоновки архитектурных массивов. Кварталы жилых домов стали решаться по принципу компактного объединения отдельных зданий в сложные по пространственной конфи-

гурации группы. Способы превращения зданий в запоминающиеся и пластически выразительные были самыми различными. Архитекторы использовали даже навыки современного графического дизайна, где были уже найдены приемы работы с цветом и большими формами. В проектные коллективы, возглавляемые, к примеру, Э. Айо или Р. Бофиллом, приглашали художников, дизайнеров и даже поэтов, поскольку важно было решить эмоционально-образные параметры нового города, найти какие-то событийно-исторические моменты, характерные для данного места, и создать свой психологический климат для жителей. Если в городе не хватало зелени или казался маловыразительным сам рельеф местности, то создавали искусственные «горки», которые к тому же облицовывали плиткой, и для создания завершенных композиционных решений в нужных местах высаживали деревья. Появлялось множество объектов архитектуры малых форм и «интерьерного инвентаря» для улиц и дворов — скамьи, игровые площадки, технические сооружения, светильники, которые становились элементами общего композиционно-замысла. Создавалась идеальная картина для созерцания²⁷.

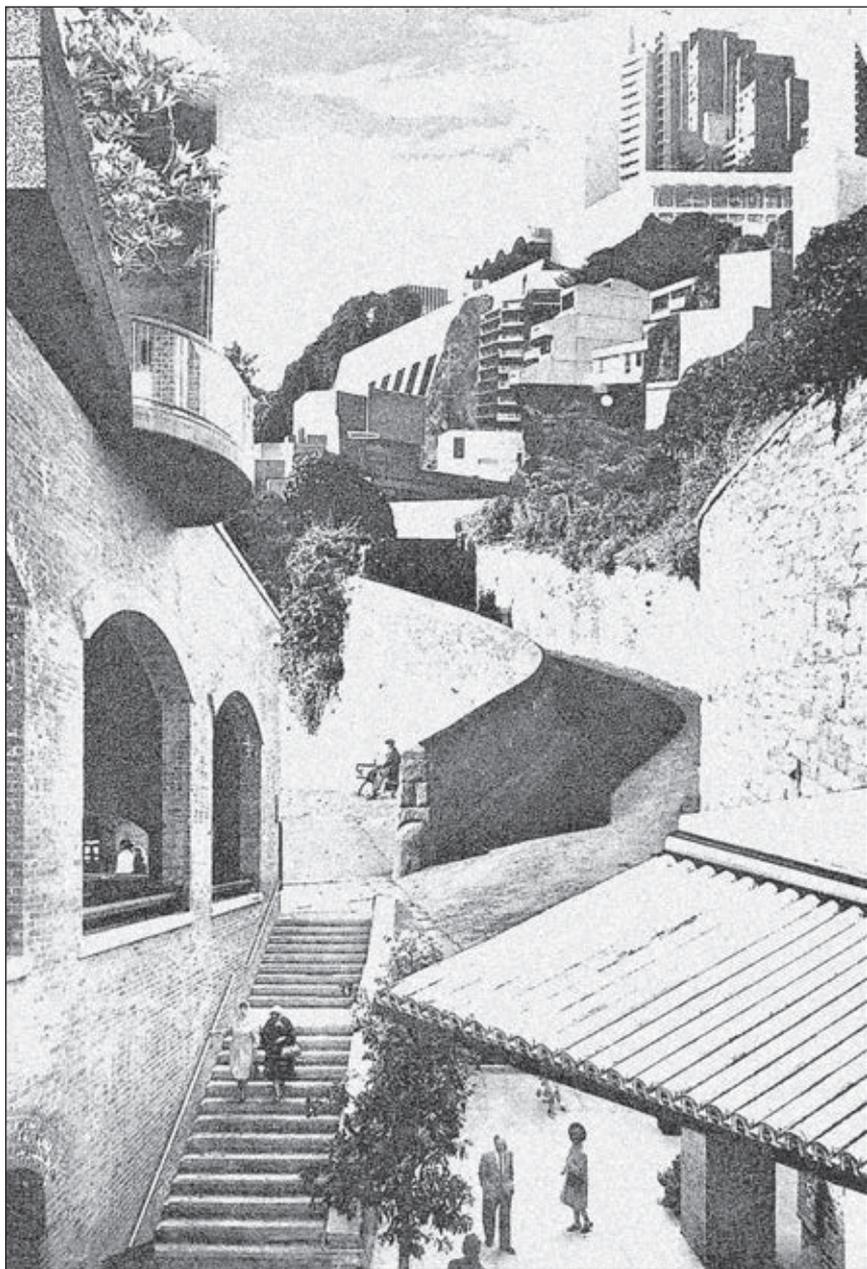
Период «урбанистических пейзажей» был настолько ярок, что, пожалуй, именно он остался в памяти как символ новых градостроительных начинаний 1970-х годов. Все выглядело эстетически очень осмысленным и красивым. Однако при этом город в таком его исполнении оказывался неспособным реагировать на изменчивость жизни и даже становился психологически утомительным при долгом проживании внутри подобных районов. Самоценные визуальные игры «урбанистических пейзажей» строились на принципе закрытой формы, не способной к развитию. Компоновка жилых массивов моделировалась по заранее задуманному сценарию и закреплялась в однажды найденных формах, создающих впечатление их искусственности. Среда приобретала ту же догматичность строго упорядоченной системы, не допускающей изменений, которая не устраивала и в ранний период функционального формирования новых городов. Но теперь все это проявлялось на более высоком уровне «художественно» организованного окружения. Город, в том представлении о нем, которое осело в генетической памяти и подсознании современников, опять не получался.

Специфика момента заключалась в необходимости отказаться от системы «урбанистических пейзажей» и активной воли архитекторов, начать учитывать вкусы, мнения и желания тех, кому предназначались эти дома и окружающая их среда. Именно в эти годы предельно энергично стали проявлять себя и сами жители, образуя различные комитеты, сообщества и требуя учитывать их отношение к создающемуся окружению, считаться с их мнением и даже включать их в группы еще на стадии разработки проектов. В истории новых городов начался новый период, который можно было бы назвать рефлексией на реальность. Это потребовало расширения границ исследования самого феномена го-

рода, изменения ракурса его восприятия в сторону изучения механизма его внутренней жизни и контактов архитектуры с потребностями самих его жителей, т. е. того, что формирует город изнутри. Практически в те же 1970-е годы начал расширяться диапазон размышлений о городе в его сложных трансформациях от средневековых прототипов, с которых началось формирование этого понятия в Европе, до его нынешнего состояния с многочисленными разновременными вкраплениями, превратившими его в архитектурную полифонию. В попытках придать новым городам более живой характер прообразом стали служить, несомненно, города, сложившиеся исторически. Они привлекали и особой плотностью застройки, и сочетанием разновысоких зданий, и живописной красотой развернутых во все стороны крыш разной «нарядности», и живым, естественным изгибом улиц, их органичным слиянием с рельефом, где даже отдельные районы, решенные по правилам регулярной застройки, каким-то неуловимым образом сливались с непредсказуемой по своей пространственной «паутине» общей структуры города.

Отношение к новым городам как более сложной системе, чем это воспринималось в начальный период их формирования, было обязано не только умозрительным обобщениям, возникавшим по ходу осмысления практики. Важную роль в этом процессе сыграло появление проекта английских архитекторов под названием «Цивилиа» (*Civilia*), где им удалось создать, используя сложную смешанную технику коллажного макетирования и фотомонтажа, иллюзию уже реально существующей застройки, ставшей наглядным воплощением общей для того времени «мечты» о городе (*Civilia Dream*). Задачи этого проекта заключались в том, чтобы наглядно продемонстрировать возможности решения современной городской среды, которая могла бы стать комфортной и естественной в ее восприятии. Куратором проекта, его творческим руководителем был известный английский архитектурный критик Г. Гастингс, взявший по этому случаю псевдоним Ивор де Вольфе²⁸. Если французские коллеги тяготели в те годы к созданию «красивого порядка», то английский куратор проекта был почитателем архитектурной культуры итальянских городов, не просто давно сложившихся, но буквально «спекшихся» вместе со своими уникальными историческими памятниками в единый блок города с его обыденной повседневностью. (Ил. 8.)

Проект «Цивилиа» обратил на себя внимание полной безучастностью к заманчивой идее «урбанистических пейзажей», которой увлеклись французы, выдавая свою генетическую предрасположенность к изящному, привитую еще со времен Людовиков. Авторы «Цивилиа» в своих предпочтениях исходили из традиции, представленной в культуре устройства английских парков и ландшафтном характере сельской архитектуры. Английские архитекторы сосредоточились на создании образа города, причем не визуального, чему отдали дань французы, а скорее образа-ощущения, который должна была вызывать его среда



Ил. 8. Ивор де Вольфе. Проект нового города «Цивилиа» в Великобритании. Фотомонтаж. 1971

в целом. Они сосредоточили внимание на более тонких, психологических моментах общения с городом. Вместо его активного преобразования за счет оформительского искусства и графического дизайна, как это делали французы, они предпочли акцентировать ощущения на том, что город существует давно и имеет свою историю. Поэтому вместо отвлеченно окрашенных поверхностей здесь решили не скрывать все натуральное – бетон, кирпич, камень, т. е. материалы, которые со временем становятся более интересными по своей фактуре, цвету, подсознательно вызывая разнообразную гамму тактильно-чувственных переживаний.

Большое значение в ощущении города как единого организма приобрела и архитектура малых форм – переходы, лестницы, всевозможные галереи, террасы, ненавязчивые ограждения, ступени, арки, виадуки, которые буквально пронизывали придуманный город и создавали сложное сплетение его внутренних пространственных связей, вызывая ощущение его многолетней истории. Коллажный проект дал возможность прочувствовать это. Всевозможные цветники, одичавшие кустарники и прочая городская зелень также включались в понятие города и еще более усиливали связь всего внутригородского пространства (от лоджий и дворов до больших привокзальных территорий) в одно городское целое, о котором уже на переходе к архитектуре XXI века Н. Фостер стал говорить как о необходимом для города пространственном «клее», даже, может быть, более важном, чем, собственно, сама архитектура²⁹.

В проекте английских архитекторов не было претензий ни на декоративную броскость, ни на стилевую изысканность – придуманная ими «Цивилиа» выглядела как состоявшийся город, поражая своей индифферентностью к фасадно-парадному его обличию. Понимая, что любой исторически развивающийся город предполагает столкновение различных его структур, они заботились о том, как найти нечто их объединяющее. В связи с этим особое место в проекте заняла тема создания городской среды в ее сращенности с реальной повседневной жизнью, которая становилась достойной специального профессионального осмысления. Понятие городского пространства трактовалось уже не как нечто пустое, а как насыщенная своей коммуникативной жизнью среда, способная объединять различные фрагменты города в единое целое. Город в его зрелой конфигурации начинал рассматриваться как организм, для которого естественно соседство различных эпох, где важен принцип их контактирования без стилевой конфронтации.

Сложившаяся городская среда в ее повседневной реальности в последние десятилетия XX века приобретала и у нас качества определенного контекста, с которым необходимо считаться. Нельзя было не заметить, что многие небольшие, как правило, двухэтажные здания самого непритязательного вида, где размещались разного рода конторы типа домоуправлений, приходящие в негодность детские сады, бараки стали освобождать и приспособлять под нужды различных вновь об-

разованных учреждений и частных фирм. Архитектурное переосмысление этих зданий во многих случаях шло достаточно грамотно, и что-то пристраивая, надстраивая, по-новому оформляя входы, меняя оконные рамы и перекрашивая стены, архитекторы сохраняли их принадлежность к рядовой городской застройке. Но, как и подобает анонимной архитектуре, имена авторов подобных реконструкций были малоизвестны. Исключение составили лишь архитекторы Нижнего Новгорода во главе с А. Харитоновым, которые в новых «рядовых» постройках добивались авторской индивидуальности решений.

В Москве ярко заявило о себе архитектурное бюро «Остоженка» под руководством А. Скокана, занявшееся обновлением архитектуры переулков в районах Остоженки и Замоскворечья. Проектная программа в этом случае была сформулирована так: «Правильная, созвучная времени архитектура вырастает из конкретного места, как результат прочтения его судьбы, обусловленной историей, и верного понимания ресурсов его развития для решения задач сегодняшнего дня»³⁰, в результате чего авторам действительно удалось прочувствовать общий архитектурный колорит переулков и даже характерные для этого района «стилевые» предпочтения, если это слово можно применить к исторически сложившемуся рядовому окружению.

В последнее время «блок» архитекторов, работающих с городом в его реально-повседневном облике, стал уже достаточно основательным. Сложный контекст давно сформировавшихся переулков старой Москвы стал восприниматься реальным условием для создания архитектурных проектов и построек и для М. Филиппова, С. Скуратова, И. Уткина, умеющих включиться в естественный диалог с рядовым окружением города, используя не только архитектурную морфологию, но и современные выразительные средства, как в здании-экране, построенном М. Хазановым в Гагаринском переулке.

Познание тайн города как саморазвивающейся во времени системы вызывает все больший интерес современных исследователей и воспринимается необходимым для дальнейшего развития проектной культуры. Отстоявшийся во времени и истории пласт городской архитектуры обнаруживает совершенно особые контакты с окружением, где пышное стилевое цитирование уступает место потребности строить здания в их органически естественной связи с данным реальным местом, выверяя высотные соотношения, согласованность с характером улицы, ритмикой объемов и т. д. То есть всем тем, что обычно умеют передать художники в своих городских зарисовках и что так обостренно начинают чувствовать названные архитекторы. Если это получается, то здания подобного рода настолько деликатно ведут себя по отношению к окружению, что часто их можно принять за реконструированные или существовавшие здесь прежде, но обновленные и обретшие новую жизнь. Анонимно-рядовое окружение в этом случае оказывается интересным с точки

зрения присущей ему «поэтики городской повседневности»³¹, принципиально отличаясь от его стилевой интерпретации, где внимание акцентируется на исключительности решения и «великолепии» отдельных зданий, в большинстве случаев сегодня довольно относительном и рассчитанном на не особо взыскательный вкус современных заказчиков и владельцев недвижимости типа «Алых парусов» и им подобных³². Работа в пределах рядового архитектурного окружения, наоборот, предполагает симбиозность мышления, где главное – ощущения человека и возможность сохранить изначальную предрасположенность окружения к человеку. В архитектурных объектах исключительно стилевой самодостаточности эмоционально-психологическая связь человека с окружением вообще не принимается в расчет, и, как результат, — подобные здания отгораживаются теперь от города изящными, но все же заборами, чего не было даже в 1950-е годы. В отдельных случаях новые и особенно жилые здания настолько вызывающи в своем пренебрежении к окружению, настолько не имеют с ним никаких, хотя бы в чем-то сближающих моментов, что не может не травмировать нормального человека, вызывая душевный, этический и социальный дискомфорт.

Если обобщить ситуацию, то изменения, происходящие в отношении к городу, стали предполагать повышенное внимание к генезисным основам его развития. Важным оказался не только стилевой характер решения отдельных зданий, но и сама логика становления конкретного городского района как основы создания любого проекта, претендующего быть жизненным³³. У архитекторов, работающих в пределах сложившейся городской застройки, возникает необходимость учитывать возможность постепенного развития города и его пространства во времени. Старый обжитой город заставляет нас отмечать, что его улицы развиваются по тому же принципу постоянного прибавления одного здания к другому, где конфигурацию и положение каждого из них диктуют особенности следующего, и почти всегда один дом выступает несколько вперед, другой чуть развернут и углублен по отношению к предыдущему, общая линия всегда остается изменчиво живой и пульсирующей.

Но дело не в том, что обжитой город имеет свою привлекательную внешнюю «картинку» — компактность, естественно сложную пространственную структуру, живописно выразительный силуэт разновысоких крыш, чему, кстати, стали подражать в архитектуре новых микрорайонов Москвы, включая мотивы фронтонов даже в решении типовых многоэтажек. Более существенно то, что старый город в его развитии имеет совсем иную природу закономерностей, чем это предполагают стилевые решения. Анализируя причины обаяния улиц и переулков, возникших не вчера, приходится отмечать, что они формируются почти по законам музыкального произведения. Это проявляется в общем синкопированном ритме застройки, который определяет живописный силуэт и ритмичный характер улиц, где есть архитектурные «целые»,

половинки (дома большие и более мелкие), «половинки», «четверти», «восьмушки», из которых складывается каждый раз новая пластическая мелодия³⁴. И еще. Формирование городского пространства и сам характер зданий допускают их перестройку — достраивание, надстраивание, что также создает постоянное усложнение пластических характеристик окружения и его неоднозначной гармонии.

Город как естественное и единое в своей основе, но постоянно развивающееся архитектурное образование, где идет непрерывное формирование его рядовой застройки, невольно вызывает желание обратиться к понятию фрактальности, которое стало популярным в последнее время в архитектуре и дизайне, утверждая новый универсальный принцип развития и построения целого из всего, «что изломано и пористо, разветвлено, измято и разорвано»³⁵. Естественная жизненность этого понятия проявляется, например, даже в нашем мышлении, когда неожиданно, по какой-то внутренней интуиции, мы начинаем связывать между собой различные факты и события, и даже «линия» нашей жизни всегда выстраивается как сложная, пульсирующая «кривая» по принципу фрактала.

Судя по настроениям многих наших архитекторов, разделяющих идеи «уместной» архитектуры, включенной в реальную жизнь большинства граждан, отношение к городу как к живой, развивающейся архитектурной среде повседневной реальности начинает приобретать значимость «большой» темы — то, чем по традиции все еще наделяется лишь архитектура, претендующая обрести параметры «стиля», которого сегодня нет.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Хеллер Б. *Стиль XX века* / пер. с англ. М., 2004.
- 2 Добрицына И.А. *От постмодернизма — к нелинейной архитектуре*. М., 2004.
- 3 Кириченко Е. *Русский интерьер 70–90-х годов XIX века* // Декоративное искусство. 1971. № 3; Кириченко Е. *Интерьер русского модерна (1900–1910)* // Декоративное искусство. 1971. № 10; Кириченко Е. *Градостроительство России середины XIX – начала XX века. Книга I. Общая характеристика и теоретические проблемы*. М., 2001.
- 4 Боков А. *О радикализме и консерватизме. К 100-летию Современной архитектуры* // Проект Россия. 2008. № 50. С. 185–193.
- 5 См.: Добрицына И.А. *Указ. соч.*
- 6 В конце 1970-х годов Центр промышленного проектирования, основанный при Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду (Париж), стал издавать серию книг под общим названием «Культура повседневности» (*Culture au quotidien*). См.: *Pré-voir pour mieux décider (Culture au quotidien)*.— Paris, CCI, 1979.

- 7 НЭР – новый элемент расселения. В концепции группы НЭР главным было переосмысление архитектурно-планировочной организации города на основе транспортно-коммуникационной структуры и подход к градостроительству как динамично развивающемуся процессу. См.: Каталог выставки «НЭР. Дипломный проект. 1960». М., 2008.
- 8 Скокан А. Об архитектуре 1960-х // Архитектурный вестник. 1997. № 6.
- 9 Сервиз состоял из 175 предметов — графинов в виде курицы с петухом, скоморохов и веселящихся под масками, изображавшими чертей, а также рюмок-цыплят, чашек, напоминающих причудливые плоды на высоких конусах-подставках, ваз, тарелок и розеток. Выполнен из гутного стекла «медвежья лапа». В настоящее время находится в собрании Государственного музея керамики в Кускове (Моква).
- 10 Макаров К. Наши критерии // Декоративное искусство. 1967. № 11.
- 11 Гидион З. Пространство, время, архитектура. М., 1975.
- 12 Мари-Ален Кутюрье был одним из самых значительных французских интеллектуалов первой половины XX века. Став доминиканским монахом, он способствовал привлечению почти всех ведущих французских художников и архитекторов к выполнению церковных заказов. Кутюрье не дожил несколько месяцев до окончания строительства Капеллы Роншан. В позже изданной книге «Правда ранит» (1984) были собраны его основные статьи и проповеди, в которых Кутюрье ярко выразил этические основы духовного служения людям современного искусства и архитектуры. См.: Couturier M.-A. *La vérité blessée*. Pion, 1984.
- 13 Соловьев Н.К. История современного интерьера. М.: Сварог, 2004. С. 302–305.
- 14 Это было характерно, например, и для творчества А. Аалто, который постоянно находился во власти переживаний окружающей природы и в поисках ее контактов с архитектурой, так что даже рельеф местности становился для него не только основой проектных решений, но и темой станковых произведений, повлияв на создание его знаменитых ваз под говорящим названием «Береговая линия».
- 15 Heidegger M. *Bauen Wohnen Denken* // *Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch. Darmstadt, 1952. S. 74.* См. также двуязычную публикацию этого доклада на немецком и русском языках в журнале «Проект international»: Хайдеггер М. Строить обитать мыслить. Перевод С. Ромашко // *Проект international, 2009. № 20. С. 176–189.*
- 16 В отечественной архитектуре в 1970-е годы также появились т. н. «базы отдыха», где особенно популярными стали местные традиции хуторской архитектуры или приемы строительства особых «домов охотников и рыболовов», предназначенных для обслуживания высокого начальства.
- 17 Sottsass, Ettore. *Vorrei sapere perché — I wonder why. Catalogo della mostra (Trieste, 6 dicembre 2007 – 2 marzo 2008).* Mondadori Electa, 2007.
- 18 Время, оставшееся с нами. Воспоминания выпускников филологического факультета МГУ 1953–1959 гг. МГУ, 2004.
- 19 Триеннале декоративно-прикладного искусства прибалтийских стран в Таллинне начали проходить с 1983 года в павильонах выставочного комплекса в Кадриорге. Они продолжались в 1985, 1988 годах, а потом, после перерыва, в 1994, 1997,

- 2003, 2006, 2009 годах. За это время они превратились в один из важнейших периодических смотров современного декоративно-прикладного искусства стран Балтии.
- 20 Дондурей Д. Культура упаковок. Большой проект 80-х: 17-я молодежная выставка // Художественный журнал. 2003. № 53.
 - 21 Папанек В. Дизайн для реального мира / пер. с англ. М., 2004.
 - 22 Привалова И. Концепции в дизайне ФРГ 80-х годов. М., 1988.
 - 23 См.: Методика художественного конструирования. М.: ВНИИТЭ, 1987.
 - 24 Новое в архитектуре. Выступление Е. Асса и М. Астафьевой-Длугач // Пятый Всесоюзный смотр на лучшую постройку года. Стенограмма общественного обсуждения 28 октября 1986 г. М., 1987. С. 187.
 - 25 Сельская школа и другие мечты архитектора. Евгений Асс о здании СЭВ, Мавзолее и невротиках // Независимая газета, 2008, 8 февр.
 - 26 Мерлен П. Новые города / пер. с фр. М., 1975; Монахова Л.П. Новые города в архитектурной теории и критике 1970-х годов. М., 1977.
 - 27 Построенный во второй половине 1970-х годов южный район Нантера с его высокими, пестро раскрашенными домами-башнями, с общим планом, похожим на букет цветов, с замощенным искусственно всхолмленным рельефом местности превратился в начале XXI века в «новый Версаль» и стал местной достопримечательностью, которую называют городом Пикассо, восхищаясь архитектурными пейзажами, созданными по проекту архитектора Э. Айо.
 - 28 Wolfe, Ivor de. *Civilia: The End of Sub Urban Man (a challenge to Semidetia)*. London, 1971.
 - 29 Из сопроводительного текста, помещенного в экспозиции выставки Нормана Фостера «Пространство и время» (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва, 2006).
 - 30 Архитектурное бюро «Остоженка» // www.ostarch.ru.
 - 31 Пацкоков В. Поэтика городской повседневности // АСADEMIA. 2009. № 6. С. 110–111.
 - 32 Микулина Е. Дворцы для нового народа // Проект Россия. 2002. № 24. С. 57–68.
 - 33 См.: Монахова Л.П. Педагогическая система Пауля Клее в Баухаузе (Новая селекция визуального мышления – от геометрии Эвклида к физике и природной механике) // Дизайнерское образование. М. 2007. С. 100–115.
 - 34 Этому была посвящена выставка «Чувство города: альтернативный подход к урбанизму» (Монреаль, 2005). См. каталог выставки: *Sense of the City: An Alternative Approach to Urbanism*. – Lars Müller Publishers, 2005.
 - 35 См.: Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / пер. с англ. М., 2002; Мандельброт Б. Фракталы и хаос. Множество Мандельброта и другие чудеса. Ижевск, 2009; Исаева В.В., Касьянов Н.В. Фрактальность природных и архитектурных форм // Вестник ДВО РАН. 2006. № 5. С. 119–127.