

Татьяна Гнедовская

Художник Александр Константинов и архитектура

Далеко не сразу занявшийся художественным творчеством и к тому же относительно рано ушедший из жизни математик Александр Константинов оставил тем не менее весьма заметный и важный след в истории не только изобразительного искусства, но и архитектуры. О том, что изначально роднило с ней Константинова, как шаг за шагом он все в большей степени превращался в профессионального проектировщика, в чем состояли особенности его подхода к архитектуре и вклад в эволюцию представлений о ней, повествует эта статья.

Ключевые слова:

Александр Константинов,
архитектура, графика,
синтез искусств, городская среда,
стрит-арт,
паблик-арт.

Говорить о взаимоотношениях художника Александра Константинова (1953–2019) и архитектуры сложно и увлекательно. На вопрос, по какому разряду он числит свои проекты, сам Константинов отвечал так: «Вообще сама постановка вопроса о принадлежности произведения к тому или другому виду искусства в наше время звучит весьма сомнительно <...> Хотя архитектура, безусловно, стоит особняком и для меня персонально разговоры о прикосновении даже по касательной к этому цеху — большая честь» [2, с. 11]. Если в момент произнесения этих слов художник и впрямь имел лишь косвенное отношение к архитектуре, то к концу жизни он, как мне кажется, обрел полное право именоваться «архитектором», не только преобразовав огромное число парковых и городских пространств, но и поучаствовав в проектировании заметного количества зданий, как на родине, так и за рубежом. Не имея формально диплома архитектора, Константинов вынужден был в большинстве случаев работать с соавторами¹. Но и проекты, подписанные несколькими именами, несут на себе печать его персонального, легко узнаваемого почерка. А по мере изучения наследия этого мастера все больше укрепляешься в мысли, что отсутствие специального образования не помешало, а скорее, помогло ему обрести в этой сфере индивидуальный авторский почерк и внести совершенно особый вклад в историю мировой архитектуры.

Личная и профессиональная биография Константинова как будто призвана наглядно проиллюстрировать постепенное, но неуклонное движение его к архитектуре — искусству, базирующемуся на слиянии технического и творческого начал. Выпускник Института электроники, преподаватель кафедры Прикладной математики, а позднее и доктор физмат наук, Александр Константинов с юности увлекался искусством. Профессиональная любовь к четким, последовательным

¹ Из русских авторов Константинов сотрудничал с архитекторами А. Козырем, И. Бабаком, Е. Власенко и сотрудниками бюро «Яузaproект»; в Люксембурге его соавторами были архитекторы и дизайнеры из бюро Beng Architects & Assosies.

построениям, находящим наглядное выражение в таблицах, схемах или графиках, неожиданно нашла выход в его художественных произведениях. «Сухая теория» была привита им к зеленеющему дереву жизни и обрела иную чувственную природу. Многосложные сетки, мишени, ритмические ряды художник стал рисовать от руки, придавая особое значение не только жизни линий, но и свойствам материалов. Пятна, кляксы, разрывы, потертости и помятости также становились важными элементами его столь рассудочных на первый взгляд работ.

На следующем этапе художник, поверявший абстрактное тактильным, а расчисленное чувственным, сумел вывести свою «живую математику» в трехмерное пространство. Его скульптуры и инсталляции из дерева, металла, пластика или стекла также всегда имели в своей основе некий четкий, последовательный и легко считываемый алгоритм. Одновременно речь шла о едва заметных нарушениях внутри него. Шаг вдруг оказывался сбит, ритм нарушен непредсказуемым образом, и как раз это неустойчивое сочетание просчитываемого с необъяснимым создавало вокруг работ Константинова особое поле напряжения. От трехмерных композиций самого разного рода и размера до решения собственно архитектурных задач оставался один шаг — шаг из замкнутого экспозиционного помещения в открытое, живущее своей собственной жизнью пространство.

ГРАФИЧЕСКИЕ ОБЕРТЫВАНИЯ

В начале 2000-х годов в рамках проекта «Вид города N» Константинов повесил огромными кусками светлого нетканого материала с нанесенной на него цветным скотчем геометрической штриховкой несколько зданий в разных городах мира. Дочь художника искусствовед Юлия Туловская писала о внутренней связи этих «графических полотен» с визуальным языком городских видов XV века и концепциями регулярных планов [9, с. 44]. Отсылки к историческим аналогам, прототипам или художественным идеям, игра словами и смыслами были всегда характерны для творчества Константинова. Но тут для нас важно еще то, что, впервые привнося свои «ткани» в ткань городскую, художник не просто намекал искушенному зрителю на какое-то общее знание, но стремился проанализировать и прочувствовать город как организм, как сложную многоуровневую структуру, художественный и исторический документ. Регулярные планы поселений и старинные ведуты

трансформировались в абстрактные геометризованные орнаменты и с горизонтальной поверхности переключивались на вертикальную. Но одновременно они продолжали находиться в кровном родстве с той средой, в которую их помещал художник — с городом прошлым и настоящим, реальным и идеальным.

При помощи тех же эстетических и технологических приемов в 2005 году были задрапированы реконструируемые здания ГМИИ. Этот проект Константинова носил название «Белый квартал», поскольку фирменная константиновская «штриховка» на сей раз была нанесена на темную основу белым скотчем. Сгущаясь, перекрещенные косые линии условно воспроизводили рисунок оконных и дверных проемов, карнизов или наличников; разряжаясь, напоминали обнажившуюся драпку старинных деревянных домов. А еще, как пишет Туловская, — «черно-белое изображение рождает ассоциации с негативной пленкой или рентгеновским снимком, на который спроецированы былые и будущие постройки. Образ этих построек на гигантском рисунке Константинова несет в себе множество ассоциаций и цитат из мировой истории искусства» [10, с. 135].

ГОРОД, ПРИРОДА, ДОМ

За выходом «на улицу» последовал еще более сложный с точки зрения пространственных задач эксперимент, каким стал проект «Покров», воплощенный в Ферапонтове и Покрове, а затем на острове Парос (2003–2005). (Ил. 1.) Графические изображения — синие, черные, бежевые — снова были выполнены цветным скотчем на полупрозрачном нетканом материале, но на сей раз условно воспроизводили рисунок фелоней со старинных фресок. Огромные полотнища накрывали то заснеженные поля Ферапонтова, то выцветшие от солнца улочки и подступы к морю на Паросе, соединяя воедино архитектуру и природу, историю и сегодняшний день, игру, искусство и повседневную жизнь. Кажется, примерно с этого же момента Константинов начал фотографировать свои трехмерные объекты и инсталляции, растворяя их в природе, погружая в нее и поверяя ею.

Эксперименты с большими площадями и пространствами, уже имевшие явственное *архитектурное* измерение, вскоре дополнились и работой с крупным объемом, вписанным в сельский или городской пейзаж. Первый опыт такого рода был осуществлен Константиновым

в Швейцарии в 2004 году. Уже не фрагмент застройки, а отдельно стоящий «Маленький домик в виноградниках» был целиком укутан в светлое полотнище, расчерченное красным скотчем. Этот нехитрый и вместе с тем дерзкий прием не только создал в саду неожиданное красное пятно, перекликавшееся по цвету с осенними виноградными листьями, но и выявил базовые характеристики архитектурной постройки как таковой. А мнимая проницаемость — издали кажется, что дом накрыт частой сетью — сделала его созвучным природному окружению и одновременно дала почувствовать массивную телесность его объема. При этом сгущавшаяся в некоторых местах штриховка снова имитировала графически все необходимые и достаточные элементы «настоящего дома»: окна, двери, печную трубу.

Те же самые принципы, материалы и даже цвета были использованы Константиновым в 2005 году для преобразования чуть более крупной сельской постройки в пригороде Женевы в «Виллу Бернаскони». А «Домик Ромбергов» в Австрии, заживший новой жизнью в январе того же года, получил черно-белую окраску, созвучную зимнему пейзажу.

За этими единичными постройками в 2004–2005 годах последовал ансамбль из трех домов разного цвета, как писал сам автор «реального городского размера». Простые деревянные каркасы, на сей раз не доставшиеся художнику в наследство от прежней жизни, а возведенные им с помощью студентов-волонтеров, просвечивали сквозь целиком покрывавшие их «чехлы» из все того же полупрозрачного материала, изначально предназначавшегося для парников. Особенно явственно штриховка, сделанная красным, синим и зеленым скотчем, была видна, когда в норвежском городе Трондхейм вечерело и павильоны освещались изнутри. Не случайно этот проект, являвшийся оммажем одновременно Малевичу и местным строительным традициям, был назван «Свет в ноябре».

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ЭМАНСИПАЦИЯ ГРАФИКИ

Рисунки из скотча, возникшие как гигантская версия графических изображений, со временем обретали плоть и как будто «отслаивались» от поверхностей, на которые первоначально наносились. Как Тень в сказке отделилась от человека и зажила своей собственной жизнью, так и фирменная константиновская штриховка со временем превратилась в самостоятельный трехмерный элемент из металлических прутьев



1. Александр Константинов. *Покров*
2003. Ферапонтово

или деревянных реек. В некоторых случаях получившиеся в итоге сетки и решетки уже и вовсе обходились без «подложки». Первое такое двуслойное сооружение из тонких реек красного цвета — объемная версия плоского линейного рисунка — было смонтировано в 2008 году в австрийском городе Хоэнэмсе и названо *Unter der Linde*. Как обычно у Константинова это наименование несло в себе целый ряд подтекстов и ассоциаций. Постройка и в самом деле была возведена под сенью большой липы, напомнившей те, под которыми прошло детство художника в Остафьево. Сентиментальные воспоминания «уравновешивались» отсылкой к названию знаменитой берлинской улицы.

Другое прозрачно-призрачное, полностью проницаемое здание, напоминавшее одновременно и трехмерный вариант графики, и конструктивный остов, появилось еще через год в Бельгии и было выполнено уже не из деревянных реек, а из металлических прутьев.

Впрочем, отнюдь не всегда Константинов отказывался от использования пленок, тканей или просто гладких стен, служивших отличным

фоном для его обретших плотность геометризованных рисунков. Не только цвет, но и свет — искусственный и естественный — играл огромную роль в его пространственных экспериментах. Сложные графические тени обеспечивали объектам дополнительную выразительность и зримую связь с природой: меняясь в зависимости от погоды, сезона и времени суток, они радикально преображали облик построек. Еще два павильона, где принцип светотеневого взаимодействия двух разных материалов и пространственных структур был поставлен во главу угла, появились в Николо-Ленивце и Красноярске в 2010 году. Оба они были выполнены из некрашеных деревянных реек и тонкой белой ткани, напоминающей японскую рисовую бумагу.

Раз речь зашла о Японии, нельзя не упомянуть об одном из самых поздних и масштабных проектов Константинова, выполненных в сходном ключе, но уже в 2017 году. Получив приглашение поучаствовать в художественной триеннале в японском городе Сузу, Константинов предложил на выбор три проекта, имеющих в своей основе любимую им идею «вторых фасадов». В результате был выбран тот вариант, который предполагал временное преображение действующих автобусных остановок. По аналогии со знаменитой серией гравюр Хиросигэ «53 станции Токайдо» Константинов назвал свой проект «53 станции Сузу», хотя планировал изменить облик лишь четырех из них, а оформление остальных 49 предложил превратить в долгосрочный художественный проект. Увы, муниципалитету маленького японского города не хватило средств не только на этот масштабный план, но даже на реализацию проекта самого Константинова, которому пришлось собственноручно браться за изготовление спроектированных им «вторых фасадов». Четыре существующие деревянные остановки с высокими традиционными крышами он окружил разными по конфигурации и рисунку прозрачными ширмами из тонких алюминиевых трубочек, прекрасно подошедших на роль «объемной штриховки». Металлические стержни художник вместе с помощником-японцем скрепил вручную тысячей заклепок. Этот новый для Константинова материал был выбран, как всегда, не случайно: изменчивый по цвету, неяркий алюминий замечательно гармонировал с местной застройкой и природой, а кроме того, блестел и переливался подобно перламутру, зашифрованному в названии города.

Первая остановка получила прозрачный «кокон», напоминавший то ли рваные сети, то ли штокпу. Стены второй напоминали сплошную полосу дождя, «лившегося» по всему периметру постройки. Рядом



2. Александр Константинов. 53 станции Сузу. Остановка № 3. 2017. Япония

с ней художник поместил такое же плоское, стилизованное «ливневое» дерево. (Ил. 2.) Третья остановка находилась неподалеку от порта, и прислоненная к ней «кочующая» стена как будто ожидала погрузки и отбытия в какие-то иные пространства и измерения. Тонкие горизонтальные полосы, равномерно расчерчивающие стены четвертой остановки, дополнялись с одного из ее торцов нерегулярными вертикалями, напоминавшими тростник, росший неподалеку.

Как и в прежних своих проектах, Константинов старался соотнести свои произведения с локальным контекстом, искусственным и природным. Но даже и без этой оглядки на конкретное место, привнесенные художником и, казалось бы, весьма неожиданные элементы воспринимались в Сузу на редкость органично. Не случайно местные жители попросили не разбирать их после окончания триеннале.

Япония — возможно, единственная страна, где старая и новая архитектура, природа и города, включая и многоэтажные мегаполисы, находятся в непротиворечивых, взаимно уважительных отношениях.

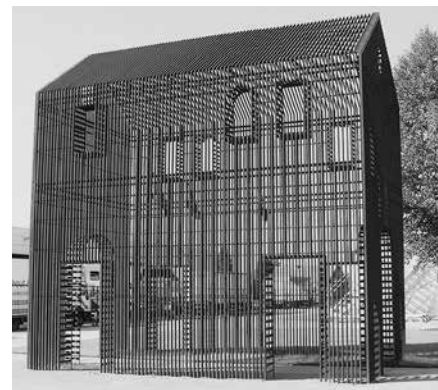
Возможно, это связано с традицией добровольной эстетической аскезы: японские художники и архитекторы на протяжении столетий действовали и, как кажется, продолжают действовать в строго определенных рамках, избегая излишнего волюнтаризма, бьющих в глаза эффектов и контрастов. Подобное самоограничение заставляет особое внимание уделять нюансам — в композиции, пропорциях, выборе и сочетании материалов.

Подобный подход, как мне кажется, был чрезвычайно близок и Александру Константинову. А еще он, подобно японским мастерам, тяготел к глубинному символическому содержанию и стремился приблизиться в своих архитектурных опытах к некоему абсолюту, первооснове. Не случайно Элен Марието назвала свою статью о вилле Бернаскони «Идеальный дом» [5, с. 89].

АРХИ-АРХИТЕКТУРА

Независимо от размеров и сроков предполагаемой жизни едва ли не все перечисленные выше павильоны Константинова воплощали в себе идею «идеального дома», «дома как такового», пра-дома или архи-дома. Это подчеркивалось наличием у каждого из них всех необходимых и достаточных атрибутов такового: стен (порой абсолютно проницаемых), оконных и дверных проемов (весьма условных или даже фиктивных), традиционных двускатных крыш. В свою очередь, нарочито вытянутые вверх пропорции недвусмысленно намекали на то, что в роду у некоторых из них не только жилые, но и культовые постройки. Особенно тесная связь с церковными аналогами, как уже говорилось, прослеживалась в облике дома в Хозэнмсе и бельгийского павильона, выполненного из ржавых металлических прутьев и названного *Irony*. (Ил. 3.) Последнее наименование, кстати, может быть с успехом распространено едва ли не на все павильоны Константинова: не все они сооружались из железа, но иронии много в каждом из них!

Итак, базовые элементы архитектурного сооружения в павильонах Константинова присутствуют всегда, а вот «архитектурных излишеств» в них нет никаких. И в этой подчеркнутой «дистиллированности» легко усмотреть не только дань аскетизму, минимализму и конкретному искусству (*art concrete*), столь почитаемых Константиновым, но и некий важный концептуальный жест. Все компоненты павильонов настолько условны, что, скорее, *символизируют* привычные (первичные) элемен-



3. Александр Константинов. *Irony* (Железо/Ирония). 2009. Бельгия



4. Александр Константинов. *Изба* 2010. Красноярск

ты здания, чем ими в реальности *являются*. Каждый раз перед нами предстает скорее воплощенный образ дома как такового, его модель в натуральную величину. Не случайно и материалы, из которых изготовлены все эти архи-архитектурные постройки, либо сами по себе какие-то несерьезные (скотч, пленка), либо использованы в неожиданном ключе. Так, сетки из металлических прутьев, обычно принимающие на себя конструктивную нагрузку, у Константинова нередко превращаются в накладную декоративную стенку; поверхности, которым надлежит быть непроницаемыми, дабы защищать здания от непогоды, вместо этого представляют собой сплошное решето; а красноярская «Изба» вообще оказывается вывернутой на изнанку версией традиционного прообраза: ее оболочка («кожа» по Мису ван дер Роэ) находится внутри каркасного скелета («костей»). (Ил. 4.)

Столь вольно обращаясь с архитектурой, Константинов отнюдь не только жонглировал образами, играл и иронизировал. Он как будто пытался освободиться от штампов, взглянуть на базовые принципы, лежащие в основе любой постройки, по-новому. А может быть, наоборот, по-старому, т. е. возвратившись к самим первоосновам, первоисточникам архитектурного творчества. И кстати, на столь решительное очищение и осмысление глубинной сути сложного, громоздкого, освященного многовековой традицией, «почтенного» занятия вряд ли решился бы человек, обремененный профессиональным образованием и дипломом.

При этом едва ли не всеми практическими навыками, необходимыми архитектору, Константинов обзавелся, похоже, достаточно быстро. Врожденная эстетическая интуиция и инженерно-технологическое чутье, подкрепленные техническим знаниями, дополнились представлениями о функциональном устройстве архитектуры и навыками компьютерного черчения, когда Константинов приступил к проектированию уже не временных, но постоянных, капитальных построек.

РЕАЛЬНОЕ КАК ИДЕАЛЬНОЕ

Первые опыты на поприще реального строительства пришлось на 2009–2010 годы. В соавторстве с А. Козырем и И. Бабаком Константинов оформил интерьер Studio 24 в Москве (2010); с архитекторами Яузaproекта реконструировал несколько парковых зон (в Сокольниках и Филях, 2011); радикально преобразовал при помощи своих «металлических сетей» несколько частных особняков под Москвой (*Trods* и *Colour House*, 2011–2012); а спустя несколько лет поучаствовал в оформлении жилого комплекса «Циолковский» под Калугой (2015–2017). (Ил. 8.)

Этот перечень уже поражает воображение, как разнообразием, так и длиной. Однако несравнимо больше архитектурных работ Константинов осуществил примерно в те же годы за границей. Парадоксально, но в маленьком Люксембурге нашлось больше всего места, денег и доброй воли к воплощению в жизнь проектов Константинова. Именно там художнику удалось реализовать наибольшее количество архитектурных проектов в соавторстве с бюро *Beng Architects & Assosies*.

Первой работой в этом ряду стало оформление стены в здании Национальной библиотеки Люксембурга, осуществленное в 2009 году. Поверхность, состоящая из бесчисленного числа квадратов, в которые были вписаны похожие друг на друга, но на поверку отнюдь не идентичные геометризованные сетки, напоминала объемный вариант константиновской графики и рисунков из скотча. В пустотах между выступающими полосами глубокого рельефа имелись неравномерные выпуклости, призванные создать ощущение живой поверхности и вручную прорисованных линий. Тому же ощущению рукотворности способствовало то, что на некоторые боковые поверхности — толщины рельефа — художник нанес едва заметные оранжевые полосы, имеющие разную ширину и интервал. При этом сам рельеф имел теплую, кремково-молочную окраску, напоминавшую выцветшие от времени

древнеегипетские памятники, которые и вдохновили художника на эту работу. Одновременно в паттерне рельефа был зашифрован чертеж Жевневской библиотеки — предшественницы библиотеки Люксембургской.

Кажется, именно способность Константинова преобразовать глухие поверхности в род полноценного художественного произведения, оставаясь при этом в рамках не только отменного вкуса, но и минималистического стиля, оказывалась наиболее часто востребована в полномасштабной архитектуре. Работая над созданием постоянных, а не временных построек, художник продолжил эксперименты с различными материалами и фактурами, с цветом и со светотеневыми эффектами.

Одним из самых лаконичных и строгих проектов, также реализованных в Люксембурге, но уже в 2012 году, стала школа *Sauerwiss-Rumelange*. Авторы как будто поставили перед собой задачу продемонстрировать, что чистая геометрия может не просто лечь в основу здания (этим уже никого не удивишь), но и помочь архитектуре во взаимодействии с окружающей природой. Снова мы видим здесь фирменный прием Константинова, когда строгий математический порядок вдруг начинает непредсказуемо нарушаться, как будто под воздействием каких-то неведомых стихийных сил, которым, впрочем, тоже не суждено одержать полную победу над рациональностью. А еще в этом проекте опять оказалось востребовано редкое умение автора превращать монотонные поверхности в нежнейший и сложнейший узор, строгий и интригующий одновременно. Протяженные светло-серые стены школы отдаленно напоминают то ли ткацкий станок, то ли неведомый струнный инструмент огромных размеров (чудо-гусли? внутренность рояля?): с небольшим отступом от глухой плоскости во всю высоту протянуты квадратные в сечении тонкие полоски из высокопрочного бетона, где-то до предела сгущенные, где-то, наоборот, разреженные. Этот тончайший бетонный рельеф, по замыслу Константинова напоминающий в числе прочего штрих-код, под воздействием погодных условий отбрасывает на стену сложные, постоянно меняющие свою конфигурацию и интенсивность тени.

В следующем люксембургском проекте, здании гостиницы *Ibis* (2011), Константинов опробовал прием, который впоследствии применял еще не раз: в облицовке зданий или их фрагментов он использовал разноцветные прямоугольные пластины, скомпонованные в горизонтальные ряды в сложном, неочевидном порядке. (Ил. 6.) Не все замыслы ему удалось реализовать в этом проекте полностью. Так,



5. Александр Константинов и Beng Architects & Assosies. *Электростанция E.C.C.O.* 2015. Люксембург

угловая лестница, целиком забранная в стекло, изначально должна была быть окрашена в нежно-голубой цвет и иметь перила из разноцветных прутьев, отсылающих своей гаммой к картинам художников Возрождения. По высоте лестница несколько превышала здание, как бы уводя в небо, а вечером должна была еще и подсвечиваться, напоминая своим хрупким, воздушным обликом и структурой библейский образ лестницы Иакова. Этот замысел удалось осуществить лишь отчасти: по настоянию заказчика лестницу покрасили в фирменные цвета отеля, а стекла для ее обрамления использовали непрозрачные, тонированные, так что относительно проницаемой лестница становилась только тогда, когда освещалась искусственным светом изнутри.

За гостиницей, на фасадах которой «хаотичной геометрии» облицовки вторила нетривиальная конфигурация лоджий, последовало оформление ограждения автомобильного моста в Люксембурге (2014). А за ним — Спортивный комплекс, Молодежное общежитие (ил. 7) и Электростанция E.C.C.O., построенные в том же городе в 2015 и 2017 годах.

Электростанция стала первым архитектурным объектом Константинова, для которого он не только оформлял фасады и интерьеры, но и полностью проектировал объемно-пространственную структуру, исходя из комплекса подробно изученных им функциональных требований. (Ил. 5.) Может быть, именно благодаря этому электростанция получилась такой необычной и такой красивой. Глухие стены ее странных,



6. Александр Константинов и Beng Architects & Assosies. *Отель Ibis.* 2011. Люксембург



7. Александр Константинов и Beng Architects & Assosies. *Молодежное общежитие.* 2011. Люксембург

угловатых, асимметричных объемов, врезающихся друг в друга под разными углами, облицованы рифлеными металлическими пластинами разных оттенков и цветовой интенсивности. Одни объемы более светлые, бледные, как будто вылинявшие; другие — более насыщенные, яркие, серо-буро-малиновые в буквальном смысле этого слова. Хотя общая структура электростанции и соотношение входящих в нее объемов были вдохновлены устройством традиционной люксембургской фермы, местные жители поначалу принимали ее за собор. Подобные аллюзии были вызваны, вероятно, пластической выразительностью и особой монументальностью и метафизической силой этой постройки.

Во многих архитектурных работах 2010-х годов Константинов давал волю своей любви не только к свето-теневым эффектам и блеклым оттенкам, но и к яркой колористической гамме. Иногда цвет в его работах присутствовал в сложных живописных сочетаниях почти фальковского замеса (как на фасадах электростанции). Иногда же художник отдавал предпочтение ярким локальным цветам и их контрастным сочетаниям — очередной оммаж «классическому» авангарду. Так, подмосковный частный особняк *Color House* (2012) был выкрашен в желтый, красный и сине-голубой цвета. А еще он получил прозрачные пристройки из собранных в пучки разноцветных деревянных планок.

Такую веселую вольность в окраске небольших пригородных домов первым, кажется, позволил себе немецкий архитектор Бруно Таут

за сто лет до этого. Проектируя поселок Фалькенберг, прозванный позднее «Ящиком с красками», Таут мотивировал использование такого количества насыщенных локальных цветов возможностью достигнуть наибольшего художественного эффекта наиболее экономным способом. Этот опыт был подхвачен и развит позднее архитекторами экспрессионизма и функционализма, пытавшимися творить в условиях экономического кризиса и тотального дефицита. Александр Константинов, как и авангардисты 1910–1920-х годов, был уверен в том, что истинное искусство может произрастать и «из сора» и что изобретательность и талант художника способны (или даже обязаны) компенсировать недостаток технологий, материалов, сложных и дорогостоящих манипуляций. Возможно, его азарт в достижении этой цели отчасти был порожден богатым опытом скудного советского существования, описываемого формулой «голь на выдумки хитра». Или Константинов, как истинный минималист, стремился к максимальной экономии не только художественных средств, но и расходов. А может быть, ему, как математику, интересно было решать сложные задачи максимально простыми способами. Так или иначе, такой рациональный и «скромный» подход к проектированию немало способствовал реализуемости его замыслов, как способствовала ей и техническая смекалка, подкрепленная целым рядом знаний и навыков, обыкновенно отсутствующих у художника. И в этой особенности поверять творческие идеи их технологической воплотимостью тоже, несомненно, чувствовался подход архитектора, который всегда вынужден помнить о технической стороне дела.

ВСТРЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Не только Константинов все быстрее и увереннее осваивал профессию архитектора, но и сама архитектура, видоизменяясь, как будто двигалась ему навстречу. Давно замечено, что облик зданий меняется в том же направлении, что и мода. Адольф Лоос писал больше ста лет назад, что «стиль XX века отличается от стиля XIX века, так, как фрак 900-х годов от фрака 800-х годов» и что современному человеку надлежит одеваться так, «чтобы меньше всего бросаться в глаза» [3, с. 485]. Действительно, от пышно расшитого золотом камзола, вторившего постройкам барокко, через элегантный, но строгий и унифицированный мундир, созвучный классицизму, культура постепенно пришла к той фазе,

когда красивым и изысканным кажется максимально нейтральное, функциональное и просто скроенное «платье». В свою очередь, задача архитектуры видится не в преумножении монументальных шедевров и даже не в методичном следовании глобальной композиционно-художественной идее, а в медленном и чутком созидании органичной — т. е. комфортной, нейтральной и открытой к переменам — среды обитания. Поскольку дальнейший рост городов давно уже объявлен нежелательным, а пустыри застроены, деятельность архитектора трансформируется в бережное врачевание городского организма, приспособление его для современных нужд. Одновременно в его задачи входит иногда очевидное, но чаще подспудное одухотворение пространств, сообщение им дополнительного художественного измерения.

Ровно этим уже с начала 2000-х годов занимался в своем творчестве Александр Константинов. Он не просто возводил отдельные объекты, но с их помощью созидал органичную и гармоничную среду, изобретательно залатывая прорехи в городской или природной ткани. Покровы, вуали, сети и корсеты, в которые он облакал здания или площади, могут при желании трактоваться еще и как бинты или повязки, прикрывающие рваные раны на теле города и способствующие их заживлению.

В межвоенный период, в пору расцвета рациональных идей Ле Корбюзье писал: «Город! Это символ борьбы человека с природой, символ победы над ней! <...> Человек вгрызается, врубается в природу и тем утверждает себя!» [4, с. 25–32]. А его голландский коллега Тео ван Дусбург, стоявший у истоков направления *art concrete*, столь близкого Константинову, настаивал, что искусство не должно ничему учиться у природы, ничего у нее заимствовать. С тех пор прошло столетие, и в современном мире человек «утверждает себя», скорее, демонстрируя свою симпатию к природе и готовность подстраиваться под ее законы. Как писал, анализируя творчество Константинова, Виталий Пацюков, теперь «внешний мир, проецируясь на человека, на Я, задает ему свою меру» [7, с. 11]. Не случайно в большинстве западных стран специалисты по организации ландшафта превратились не просто в полноправных, но и формально обязательных соавторов архитектора.

Стремление привести городские и природные территории к общему художественному и пространственному знаменателю явственно читается в работах Константинова. Шов между естественно выросшим и искусственно созданным как будто теряется, рассасывается в них. Одна из заглавных работ, выполненных Константиновым в одиночку

от начала и до конца, — ТурнПарк в Массачусетсе, законченный в 2013 году. Архитектурные постройки и отдельные художественные объекты буквально вживлены здесь в природный ландшафт, который, в свою очередь, почти незаметно для глаза подкорректирован и артикулирован мастером. При всем такте и ненавязчивости константиновских вмешательств везде здесь заметна тонкая игра со смыслами и деталями. Так, предельно лаконичные трехчастные входные ворота снаружи имеют вид массивный и тяжелый, напоминая отчасти модернистскую версию крепостной стены. Те же ворота изнутри неожиданно превращаются в легкую полуку конструкцию, которая как бы принимает в свои объятия природу, защищает, прикрывает, лелеет ее. При этом низкая, прямоугольная в сечении арка входа как будто рассечена на две половины узкой сквозной щелью. Смысл ее, как объяснял Константин, состоит в том, чтобы посетитель парка, проходя сквозь ворота, не терял связи с небом. А еще на эту связь намекает рисунок мощения, напоминающий беспорядочно разбегающиеся облака: небесный свод как будто отражается на земле, опрокидывается посетителю под ноги.

ПАРАДОКСАЛИСТ И МИРОТВОРЕЦ

Вообще, одной из важнейших особенностей творчества Константинова являлось умение свести воедино, срастить до неразличения, казалось бы, несовместимые или даже враждебные начала. В его искусстве «мертвое» и «живое» не просто мирно уживались, но часто обменивались ролями, принимали форму друг друга. В ТурнПарке и в других природных пространствах, преображенных Константиновым, полноправной частью пейзажа становилось не только мощение или отдельные скульптурные объекты, но и разноцветные и монохромные кусты и деревья, «нарисованные» в воздухе при помощи реек и прутьев, а на поверхностях ограждений или стен — посредством цветного скотча. Эти подчеркнута искусственные элементы органично и элегантно вплетались в природный ландшафт, тогда как фрагменты искусственно созданной городской среды по мановению художника неожиданно оживали: фасады, шелестя, колебались на ветру, стены блуждали, ища к чему прислониться².

О своих инсталляциях Константин писал: «Одна из парадоксальных сторон моих работ состоит в соединении архитектурного пространственного масштаба и не соответствующего архитектуре

временного масштаба музейной выставки» [1, с. 11]. При этом «временное» и «постоянное» тоже находилось в его произведениях в состоянии постоянного обмена и взаимодополнения: покровы из недолговечного материала, исполосованные цветным скотчем, превращались в естественную часть векового пейзажа, а приставленная к дому декорация воспринималась как органичный элемент старинной застройки. А еще, как уже говорилось, «камерное» и «игровое» легко трансформировалось в его творчестве в часть «огромного» и «значительного», а видимая простота прятала за собой многослойные аллюзии, метафорические и метафизические подтексты.

Кстати, последнее свойство было отчасти унаследовано геометрическим минимализмом Константинова у художников 1910–1920-х годов. В каталоге австрийской выставки, на которой его работы экспонировались вместе с произведениями Любови Поповой, Д. В. Сарабьянов писал: «Александр Константинов не боится традиций классического авангарда и на его основе ведет поиск новых интерпретаций пространства, плоскости, фактуры, соединяя визуальное и тактильное» [8, с. 11]. Применительно к тому, первому и «главному» авангарду Ортега-и-Гассет некогда утверждал, что «масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих “правах”, ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта» [6, с. 128]. И тут кроется еще один парадокс, поскольку искусство Константинова, кажется, никого не оскорбляло. Его произведения, оставаясь изысканными, изобретательными и сложными по своей сути, были одновременно чрезвычайно демократичны и в хорошем смысле слова нейтральны, а потому, несмотря на свою рафинированность, вполне органично становились частью *public-art*. Один из его проектов, осуществленный на улицах Парижа в 2005–2006 годах, назывался «Принцип дополнительности», и это название тоже говорит о многом. Руководствуясь этим самым принципом, Александр Константинов, как мне кажется, принимал на себя функции *художественного миротворца*, примиряя при помощи своего искусства противоборствующие начала, находя и удерживая состояние гармонического равновесия между ними.

2 «Блуждающие стены» — название одной из инсталляций Константинова (Государственная Третьяковская галерея, 2006).



8. Александр Константинов и бюро
«Яузaproект». Жилой комплекс
«Циолковский». 2015–2017. Обнинск

Константинов и другие

Как раз этим, как мне кажется, подход Константинова отличался от того, что делают многие другие художники, работающие на стыке архитектуры и инсталляции. Наибольшую известность среди них завоевал, вероятно, Христо, краткосрочные вторжения которого в городскую и природную среду носили совсем иной характер. Христо бил зрителя наповал, как масштабами своих вмешательств, так и их принципом: временно изымая своим «укутыванием» часть ландшафта или городского пейзажа, он выводил получившиеся объекты в разряд чего-то неожиданного, противоестественного. Другой художник, отчасти родственник Константинову, Даниель Бюрен, также работал и работает, скорее, на контрастах, внося парадоксальность и некоторое смятение в облик городских пространств и интерьеров.

Константинов же куда более бережно обращался как со средой, с которой работал, так и с нами, зрителями. Он усложнял картину мира, сообщал ей дополнительные смыслы, уровни и слои — как физические, так и метафизические — но одновременно неизменно гармонизировал ее. Возможно, разница подходов объясняется личным характером, но может быть и принадлежностью к различным поколениям. Все-таки Христо вышел из числа молодых бунтарей, склонных к радикальным жестам и нередко выстраивавшим свои художественные концепции «от противного». Константинов же действовал, скорее, «от приятного», пытаясь добиться максимально тонкого и сложного художественного эффекта посредством использования минимальных, иногда почти незаметных корректировок реальности. В этом смысле его вторжения были не столько провокативны, сколько целительны. Он вовлекал зрителя в сложную чувственно-интеллектуальную игру, но если последний к ней был не готов — он мог полностью ее игнорировать. Сам художник говорил, что его работы «лишь напоминают человеку о его способности мыслить и чувствовать. Они вовсе не обязывают применять эти способности, оставляя право выбора, — пройти мимо, не повернув головы, или, скользнув боковым зрением, включить свой мозг и душу» [1, с. 12]. Такая неамбициозная позиция редко бывает свойственна художникам, как правило, делающим ставку пусть на кратковременный, но бьющий наповал эффект. Под актуальным искусством последние десятилетия вообще принято понимать неожиданный, часто шокирующий жест. А вот кому гораздо чаще приходится сдерживать творческий волюнтаризм, так это архитектору, поскольку то, что создается надолго, не имеет права брать на себя слишком много внимания и раздражать своим обликом. В этом отношении Константинов также отличался от большинства собратьев по цеху, действуя, скорее, в русле архитектурной профессии. А еще он, подобно архитекторам, умел трансформировать утилитарное в эстетически значимое. Одни его работы походили на конструкции недостроенного дома, другие — на строительные леса, третьи — на пленки и сетки, которыми фасады закрываются во время ремонта. «Случайная эстетичность» технологических приспособлений была как будто рассмотрена художником, а затем сознательно обыграна и многократно преумножена им. Кстати, именно в этом, как мне кажется, коренился секрет того, что привносившиеся Константиновым элементы воспринимались зрителем как нечто абсолютно естественное: они напоминали нечто привычное, примелькавшееся.

Взаимовыгодный обмен

Нет сомнений, что сначала соприкосновение, а потом и тесное взаимодействие с архитектурой сыграло в творчестве Константинова чрезвычайно важную роль. Уже выход «на улицу» или «в поле» подарил его работам совершенно новый масштаб, а ему самому, вероятно, — ощущение гораздо большей свободы. Базовые художественные принципы остались прежними, но конкуренция с небом, солнцем, ветром, участие в сложной, изменчивой жизни города потребовали не только новых знаний и умений, но совсем иного уровня решительности и раскрепощения. Даже если неожиданные и остроумные вторжения Константинова в ткань городской или сельской жизни носили временный характер, они навсегда переворачивали, подвергали сомнению или, наоборот, заостряли и подтверждали привычные представления о природе, городе, цвете, свете, материале. Что уж говорить о капитальных постройках, которые потребовали от него овладения массой дополнительных практических навыков и позволили значительно расширить и углубить представления о творчестве и масштабы взаимодействия с миром в самых разных его проявлениях.

Архитектура стала для художника Константинова благодатным полем деятельности и подарила бесценный опыт. Однако, как мне кажется, он так и не растворился в ней до конца, возможно, потому, что пришел в профессию уже зрелым, состоявшимся художником. В силу этого он и сам менял архитектуру, привнося в профессию нечто, что обычно остается за ее рамками. Сначала «несерьезные» инсталляции и павильоны — все эти вывернутые наизнанку избы, раздетые до скелета церкви, дома в металлических решетках, сетях и корсетах, проницаемые деревья в полосочку или клеточку — а потом и вполне солидные архитектурные постройки и комплексы переворачивали представления о привычном, заставляя снова и снова задаваться глобальными вопросами о сути, принципах, назначении, возможностях и границах архитектуры. Константинов разбирался с самыми базовыми, первичными компонентами формообразования, посредством простейших манипуляций добываясь максимального сгущения смыслов, ассоциаций, философских, исторических и эстетических отсылок. Он учил добывать лед из пленки и скотча (вспомним его «Ледник» 2005 года) и складывать слово «ВЕЧНОСТЬ» не только из получившихся «льдин», но и из множества других самых странных, неожиданных, часто бросовых, материалов. Одновременно

он, как мало кто из практикующих архитекторов, любил и ценил детали, придавал особое («художническое» в своей основе) значение текстурам, цвету и свету. А еще, как бы утилитарны и тактичны по отношению к окружающей среде ни были его постройки и проекты, в них всегда проступало нечто необычное, сложное, многомерное и содержались вопросы (или даже ответы на те вопросы), которыми, как правило, не задаются профессиональные проектировщики. И хотя на позднем этапе творчества Константинов заслужил полное право именоваться архитектором, он до конца оставался одновременно художником, который все делает будто в первый и одновременно в последний раз. Именно поэтому работы Александра Константинова при всей своей внешней нейтральности так узнаваемы и необычны и вносят совершенно особый вклад в историю мировой архитектуры.

Библиография

1. Александр Константинов. Екатеринбург: Tatlin, 2007.
2. В приграничной полосе. Беседа Евгения Асса с Александром Константиновым. Март 2007 // Александр Константинов. Екатеринбург: Tatlin, 2007.
3. Гнедовская Т. Адольф Лоос: парадоксы здравого смысла // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 470–501.
4. Ле Корбюзье. Градостроительство // Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М.: Прогресс, 1970.
5. Марието Э. Идеальный дом // Александр Константинов. Екатеринбург: Tatlin, 2007.
6. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М.: АСТ, 2006.
7. Пацюков В. В. Драматургия точки и линии // Прямая и обратная перспектива русского минимализма. Любовь Попова 1924–1994 Александр Константинов. Каталог выставки. Государственный музей «Царицыно» — Палас Лихтенштейн. М., 1994.
8. Сарабьянов Д. В. Встреча на перекрестке // Прямая и обратная перспектива русского минимализма. Любовь Попова 1924–1994 Александр Константинов. М., 1994.
9. Туловская Ю. Городской рисовальщик // Александр Константинов. Екатеринбург: Tatlin, 2007.
10. Туловская Ю. *Memoria locus* // Александр Константинов. Екатеринбург: Tatlin, 2007.