

Мария Элькина

Лоботомия и симбиоз. Диалектика внешнего и внутреннего в архитектурной теории 1960–1990-х годов

Пользуясь выражением Яна Гейла, жизнь между зданиями в городе не менее важна, чем сами здания. Но верно и то, что жизнь между зданиями, по крайней мере частично, определяется тем, как здания взаимодействуют со своим окружением. Тема взаимоотношения интерьера и экстерьера является одной из сквозных в архитектурных теориях 1960–1990-х годов. В 1970-е годы Рем Колхас и Роберт Вентури, каждый со своей позиции, констатировали разрыв между внешним и внутренним в здании. Позже такие мастера, как Кисё Курокава и Грег Линн, независимо друг от друга описали методы, благодаря которым интерьер и экстерьер здания могли быть снова интегрированы таким образом, чтобы сосуществовать в состоянии симбиоза.

Ключевые слова:

архитектурная теория,
постмодернизм, деконструктивизм,
интерьер, экстерьер,
урбанистика,
Питер Айзенман, Роберт Вентури,
Рем Колхас, Кисё Курокава,
Грег Линн.

Невозможно не признавать тот факт, что одним из главных вызовов для архитектуры как профессии и как дисциплины является создание городской среды, которая способствовала бы как можно более интенсивному и разнообразному взаимодействию людей в мегаполисах. Этот постулат в XX веке возник не в одночасье — он так или иначе артикулировался начиная с 1950-х годов, и только в XXI веке стал общим местом.

Представляется не вполне правильным рассматривать эту тенденцию как переход от архитектуры объекта к градостроительству и урбанистике. Датский архитектор Ян Гейл справедливо утверждает, что важны не здания, а жизнь между зданиями¹. (Ил. 1.) В то же время кажется не менее очевидным, что жизнь между зданиями во многом определяется тем, что представляют собой сами здания: что происходит внутри них, как организованы входы, какую форму они имеют и как визуально преподносят себя на разных дистанциях, в конечном итоге — как здание взаимодействует с внешней средой, то есть с городом. По сути, речь идет о том, как внутренние пространства зданий, их функции связаны с внешней формой или оболочкой, и через них — с тем, что находится снаружи. Именно это соотношение определяет формы коммуникации между зданием и городской средой. Ключевым элементом, определяющим это взаимодействие, оказывается фасад.

В тот же период времени, когда вновь утверждается понимание первостепенной важности качества публичных пространств в городе, архитектура отдельного здания проделывает эволюционный путь, не в последнюю очередь определившийся именно обозначенной проблемой. Начиная с 1960-х годов тема экстерьера и интерьера, связи между зданием и средой, пожалуй, впервые так внятно артикулируется тео-

1 «Жизнь между зданиями» (*Life Between Buildings*) — название первой и до сих пор одной из самых известных книг датского урбаниста Яна Гейла [4], реализовавшего проекты преобразования городской среды для Копенгагена, Мельбурна, Нью-Йорка и десятков других городов.

решениями архитектуры, что в конечном итоге приводит к утверждению новых принципов формообразования. Авторы многих ключевых для названного периода книг и статей по теории архитектуры, принадлежащие разным поколениям и школам — Роберт Вентури, Рем Колхас, Кисё Курокава, Питер Айзенман, Грег Линн, — так или иначе затрагивают тему соотношения внешнего и внутреннего в архитектурном объекте. Характерно, что этот вопрос об интерьере и экстерьере поднимается в архитектурных теориях независимо от того, какие направления или идеологии они представляют.

За период в несколько десятков лет, с 1960-х по 1990-е годы, теория архитектуры прошла путь от констатации факта разрыва между интерьером и экстерьером до нахождения новых универсальных методов их интеграции. В конце 1960-х — 1970-е годы в статьях и книгах Питера Айзенмана, Роберта Вентури и Рема Колхаса обозначился феномен разрыва между интерьером и экстерьером. Несмотря на все богатство палитры мнений вокруг сущности и развития архитектуры, он постулировался довольно однозначно сразу в нескольких программных текстах того времени. Никакая диалектика вокруг соотношения формы здания и его структуры была невозможна в рамках модернистского представления о том, что форма следует функции, так как последнее не предполагало не то что противоречий, но даже и постановки вопроса подобным образом. Опровержение этого тезиса было важнейшей составной частью развенчивания модернистского мифа в целом. Одним из главных текстов, где тезис о тождестве формы и функции подвергся критике, стала книга Роберта Вентури «Сложности и противоречия в архитектуре»². Показывая на сотнях примеров из истории архитектуры, в том числе и новейшей, что форма и функция находятся в отношениях куда более сложных, чем простое подчинение одного другому³, он отказывается от этих терминов вовсе, заменяя их понятиями «внутреннего» и «внешнего»: «Поскольку внутреннее отличается от наружного, стена — как переходная точка — становится архитектурным событием. Архитектура случается тогда, когда сталкиваются внутренние и внешние силы, использования и пространства. Внутренние и средовые силы



1. Таймс-сквер в Нью-Йорке после внедрения проекта *города для жизни* бюро Gehl Architects

могут быть как общими, так и специальными, заданными изначально или продиктованными обстоятельствами. Архитектура как стена между внешним и внутренним становится пространственной фиксацией этой драмы и ее разрешения. Признавая разность между внешним и внутренним, архитектура вновь открывает двери для урбанистической точки зрения»⁴.

Питер Айзенман в программной статье «Постфункционализм», вышедшей в качестве редакторской колонки в 6-м номере журнала *Oppositions* (1976), смотрит на развитие архитектуры как на поступательный процесс, и именно с исторических и мировоззренческих позиций опровергает возможность следования формы за функцией: «<...> последние пятьдесят лет архитекторы понимали дизайн как продукт некоей чересчур упрощенной формулы «форма следует за функцией». Эта ситуация только усилилась в годы, последовавшие сразу за Второй мировой войной, когда можно было бы ожидать, что она радикально переменится. <...> Продолжающаяся подмена моральных критериев

2 Venturi R. Complexity and Contradictions in architecture. New York: The Museum of Modern Art, 1977.

3 Ibid. P. 57. Здесь и далее перевод мой. — М. Э.

4 Ibid. P. 73.



2. Обложка книги Рема Колхаса
Delirious New York. 1978

критериями, скорее, формальными привела к ситуации, которая, как мы сейчас видим, создала затруднения для функционализма, в первую очередь потому, что первичным оправданием формальным схемам служил моральный императив, который недействителен по отношению к современному опыту»⁵.

Выйдя из парадигмы следования формы за функцией и переведя разговор в более актуальные термины «внешнего» и «внутреннего», архитектура не разрешила никаких важных вопросов, а лишь задала их. В 1970-е годы вышли две книги, каждая из которых стала культовой для современной архитектуры, — «Уроки Лас-Вегаса» Роберта Вентури (1972) и «Нью-Йорк вне себя» Рема Колхаса (1978).

5 Eisenman P. Post-Functionalism (1976) // Heys M., ed. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 10.



3. Рем Колхас, Оле Шерен. О.М.А. Штаб-квартира CCTV. 2004–2009. Пекин

Видимо, в силу того, что их авторы относятся к разным поколениям и школам, между этими трудами редко проводят параллель, хотя если отвлечься от «направлений» и «измов», легко предположить, что кроме десятилетия выхода в свет между ними есть еще много общего. И Роберт Вентури, и Рем Колхас в написании архитектурной теории обращаются к уже существующей городской среде, которая сложилась в результате стихийных процессов и выпала из поля зрения профессионалов. В том и другом случае авторы стремятся разгадать рецепт этой «случайной» архитектуры, чтобы превратить его в метод, который можно было бы применять осознанно. Обе исследуемые среды предлагают некие формулы взаимоотношений здания и улицы, и, соответственно, интерьера и экстерьера в системе самого здания. Эти формулы в Лас-Вегасе у Вентури и Манхэттене у Колхаса — разные, однако и в том и в другом случае авторы утверждают разрыв между интерьером и экстерьером.

Рем Колхас обращается к истории строительства одного из самых больших мегаполисов мира в желании вычленив паттерн городской среды, созданной на Манхэттене, с тем, чтобы его можно было использовать в другом месте: «Используя Манхэттен в качестве примера, я в этой книге попытаюсь смоделировать культуру концентрации»⁶. (Ил. 2.)

Колхас описывает Манхэттен как сетку из 2028 кварталов, в каждом из которых в потенциале доминирует насколько возможно высокое здание, занимающее весь участок квартала. Именно небоскреб — единица измерения архитектуры Манхэттена. Рассматриваемый не как форма, а как тип, небоскреб, по Колхасу, складывается из двух феноменов — раскола и лоботомии. Вот что он подразумевает под последней:

У зданий есть интерьер и экстерьер. В западной архитектурной традиции существовало гуманистическое представление о том, что они должны быть связаны: желательно, чтобы внешний вид здания имел какие-либо указания на то, что происходит внутри него. «Честный» фасад говорит о назначении здания. Однако чисто математически объем трехмерных объектов возрастает в кубической прогрессии, в то время как внешняя оболочка — всего лишь в квадратной: все меньшая и меньшая поверхность должна представлять все большие и большие возможности внутреннего объема. Когда достигается определенная критическая масса, отношения между ними окончательно прерываются, и этот разрыв и есть симптом возникновения Памятника самому себе. В отсутствии связи содержимого и содержащего дельцы Нью-Йорка обнаруживают для себя беспрецедентную свободу. Они используют ее как архитектурный аналог лоботомии — хирургической операции, проводимой при лечении некоторых душевных заболеваний, во время которой удаляются связующие части между двумя отделами головного мозга, и, таким образом, мыслительный процесс отделяется от эмоций. Архитектурный аналог этой операции отделяет фасад от интерьера»⁷.

Колхас говорит, с одной стороны, о разрыве семантической связи между внешним и внутренним, ситуации, когда грандиозное, монументальное внешнее впечатление никак не обусловлено содержанием, то есть функцией или программой⁸. Последние, в свою очередь, оказываются насколько возможно разнообразны и неопределенны

благодаря тому, что Колхас называет «вертикальным расколом», то есть возможностью на разных этажах размещать никак не связанные между собой функции: «Отрицая зависимость одного этажа от другого, Вертикальный Раскол делает их сосуществование внутри одного здания случайным»⁹.

Обретая многофункциональность и разнообразие тематического содержания, небоскреб структурно сам становится подобием города. В то же время город, образованный кварталами-небоскребами, Колхас сравнивает с гигантской деревней. Это сравнение является в данном случае точной метафорой: если город мы привычно воспринимаем как целое, где членение на участки/помещения играет вторичную роль, то в деревне, несмотря на наличие коммуникации, именно разделение между участками/домами является ключевым фактором. Об этом же свидетельствует и другое сравнение, к которому Колхас прибегает, — он сравнивает кварталы Манхэттена с островами, отводя улицам и проспектам роль каналов, транспортных артерий нового века. Таким образом, помимо смыслового разрыва между внешним и внутренним присутствует еще и буквальный.

Еще одним важным аспектом в разрыве между внешним и внутренним является то, как он влияет на баланс между публичным и частным, то есть тем, что до некоторых пор номинально считалось внешним и внутренним пространством. «Лоботомия» означала радикальное смещение этого баланса в сторону частного. Колхас уделяет большое внимание тому, как в небоскребах — будь то отель «Уоллдорф-Астория» или дома вокруг Таймс-сквер — происходят всевозможные публичные действия, предполагающие большие скопления людей. «Жизни между зданиями» в Нью-Йорке может не быть, потому что она сконцентрирована внутри них. Экстерьер попадает в интерьер, общественная функция оказывается на частной территории, под крышей. Мы оставим здесь за скобками проблему социальной этичности этого смещения, все же не забывая о том, что она существует и что она неоднократно обсуждалась современными архитекторами. В то же время способность вмещать функции общественных пространств усиливает автономность небоскреба.

6 Koolhaas R. Delirious New York. New York: Monacelli Press, 1994. P. 10.

7 Ibid. Pp. 100–101.

8 Ibid. P. 100.

9 Ibid. Pp. 105–106.



4. Las Vegas Strip
Участок шоссе 66

Модель Манхэттена, представленная Колхасом, может распространяться не только на другие города, но и на другие архитектурные формы. Небоскреб в данном случае видится как частный случай большого здания, наиболее вероятный в условиях ограниченного количества земли и высокой цены на нее, но вовсе не единственно возможный. Сам Колхас спустя два десятилетия в эссе «Гигантизм, или Проблема Большого»¹⁰ обобщил свою мысль, сформулировав ее применительно уже не только к небоскрегам, но и вообще к любым большим объектам архитектуры. (Ил. 3.)

Рем Колхас фиксирует важный этап в развитии урбанистических подходов, описывая тип здания, которое может включать в себя множество функций, никаким образом не связанных ни друг с другом,

10 Koolhaas R. Bigness or the problem of Large (1993) // Koolhaas R., Mau B., O.M.A. S, M, L, XL. New York: The Monacelli Press, 1998.



5. Роберт Вентури. Иллюстрация к книге
Learning from Las Vegas, 1972

ни с тем, как строение выглядит снаружи. Размер зданий в позапрошлом и прошлом веках менялся не исключительно в высоту. Каркасные конструкции позволили не столько увеличить протяженность сооружений — строительство Великой Китайской стены или стен Московского Кремля прекрасно обошлось без них, — сколько изменили их внутреннюю структуру, предоставив потенциал для создания целостных пространств и вместе с тем их более сложного членения. В свою очередь, открывшиеся большие возможности привели к тому, что интерьеры все труднее увязывались с внешней структурой. Можно сказать, что параллельно происходили три процесса: усложнение функционала построек, увеличение количества людей, которые должны обслуживать здания, и появление, благодаря каркасным и модульным конструкциям, большей свободы в структуре, как внешней, так и внутренней. Феномен «гигантизма», описанный Колхасом, является не просто эффектом математического увеличения размера построек, но общим результатом всех перечисленных процессов. Средневековая башня, независимо

от высоты, не может иметь свойств небоскреба именно по причине радикального отличия во внутреннем устройстве одного и другого. Таким образом, мы охарактеризовали бы феномен небоскреба, или «большого», как имеющий относительную, а не абсолютную природу, как способность меньшего вмещать большее, подразумевая не только большее количество кубических метров, но и большее разнообразие программ. В конечном итоге — как способность здания вмещать город. Разрыв между внешним и внутренним происходит в этом случае и семантически, так как форма и фасады здания ничего не говорят о его назначении, и фактически, так как программа постройки становится самостоятельной и перестает нуждаться в тесной органической связи с улицей.

Книга «Уроки Лас-Вегаса»¹¹, написанная Робертом Вентури, Дениз Скотт Браун и Стивеном Айзенуром, была издана 1972 году, то есть за несколько лет до «Нью-Йорка вне себя», однако архитектурная среда, описываемая в ней, появилась на несколько десятилетий позже знаменитых небоскребов Манхэттена. В центре внимания Вентури и коллег — так называемая Лас-Вегас-Стрип, буквально — «полоса» Лас-Вегаса, сформированная в послевоенные годы вдоль шоссе 66. (Ил. 4.) Это внутригородской участок дороги, вдоль которой расположены коммерческие объекты; помимо шоссе в структуре «полосы» присутствуют три типа объектов — яркие рекламные вывески, стоянки для машин и собственно здания казино, мотелей и магазинов.

В отличие от Колхаса, авторы отказываются от культурологической точки зрения и обращают внимание на чисто архитектурные особенности сложившегося ландшафта: «Лас-Вегас здесь анализируется исключительно как феномен из области архитектурной коммуникации»¹².

Вероятно, самое известное изображение из книги «Уроки Лас-Вегаса» — это нарисованный в перспективе простой объем здания, над которым висит гигантская вывеска с надписью: «Я — памятник» (*I am a Monument*). (Ил. 5.) Вентури тем самым показывает, что качество монументальности здания в Лас-Вегасе приобретают за счет вывесок, которые привлекают внимание к ним и одновременно создают их идентичность,

11 Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. Learning from Las-Vegas. Revised edition. Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 1977.

12 Ibid. P. 6.

13 Ibid. P. 13.

14 Ibid. P. 50.

в то время как сама архитектура постройки ничем не выразительна, представляет собой безликую простую коробку. Репрезентативную функцию фасада здания, которая в небоскребе Колхаса хоть и не связана с интерьером семантически, все же неотделима от него физически, выполняют вывески. Не будет преувеличением сказать, что отдельно стоящий знак стал для зданий Лас-Вегаса чем-то вроде съемной оболочки — с точки зрения коммуникации именно он выполняет функцию фасада, независимо от его фактического расположения. Знак не просто стал частью архитектуры, он стал важнее архитектуры: «Так это заложено в бюджете собственника. Знак у переднего края — вульгарная экстравагантность, здание — скромная необходимость»¹³.

В разрыве между внешним и внутренним в Лас-Вегасе играют роль не только фасады, оторванные от поверхности здания, но и внутреннее пространство, ставшее предметом визуальных манипуляций:

В игорном зале всегда очень темно, патио всегда ярко освещено. Однако оба являются замкнутым пространством: в первом нет окон, второе открыто только небу. Сочетание темноты и замкнутости в игровом зале обеспечивают уединенность, защищенность, возможность сосредоточиться. Затейливый лабиринт под низким потолком никогда не соединяется с внешним светом или внешним пространством. Это дезориентирует посетителя в пространстве и времени. Человек теряет связь с тем, где он находится и в какой момент времени. Время безгранично, потому что полуденное и полуденное освещение совершенно одинаково. Пространство безгранично, потому что искусственный свет скорее скрывает, чем обозначает его пределы. Свет не используется для определения границ пространства. Темные стены и потолки служат не отражающими, а поглощающими поверхностями. Пространство замкнуто, но беспредельно, потому что его границы темные. <...>

Искусственно освещенные, кондиционируемые пространства комплементарны слепящей и жаркой, вызывающей агорафобию, подходящей по масштабу для автомобиля пустыни. Однако интерьер патио мотеля за казино является буквально оазисом в недружелюбном окружении. Будь он органическим модернистским или неоклассическим барочным, он содержит основные элементы классического оазиса: дворики, воду, зелень, интимный масштаб и замкнутое пространство»¹⁴.

Данное описание рифмуется с характеристикой Нью-Йорка как набора островов — здесь присутствует тот же мотив самодостаточности внутреннего пространства, его отрешенности от внешнего мира и соревновательных отношений между объектами. Патио, расположенные внутри казино и мотелей, являются симптомом обозначенного выше перенесения общественных пространств с территории города на территорию здания, частного владения, то есть превращения их в «якобы» общественные. Они заимствуют формальные признаки публичных мест, но не являются фактически общедоступными.

Как в условиях перенаселенного мегаполиса, так и в условиях малолюдного пригорода отделение экстерьера от интерьера имело некоторые принципиальные преимущества. Однако живое общение людей между собой, отказ от повсеместного использования личного транспорта, осознание города как системы, стремящейся к цельности, поиск человеческого масштаба в проектировании, желание достичь баланса между коммерческим и общественным постепенно, шаг за шагом, выходили на первый план в архитектурной повестке дня.

Впрочем, мы не возьмемся утверждать, что только лишь гуманизация представлений о градостроительстве стала побудительным мотивом к тому, чтобы произошел следующий шаг, стремление к смягчению «острых углов». Развитие мысли, в том числе и архитектурной, всегда происходит поступательно, и если разрыв между интерьером и экстерьером, пространством и формой, зданием и средой, частным и публичным был обозначен теоретиками как существующий феномен, то следующим витком неизбежно должны были стать попытки найти новый принцип их сращивания. Если большое здание не может иметь ту органическую взаимосвязь с окружением, которую имеют постройки предыдущих столетий, это еще не значит, что они вовсе не могут иметь никакой взаимосвязи. Наконец, можно пойти в наших рассуждениях и третьим путем. Если «оазисы» Лас-Вегаса и «небоскребы» Манхэттена находятся в отношениях конкуренции друг с другом и при этом пользуются одними и теми же методами, то ситуация в какой-то момент становится тупиковой, у всех участников соревнования оказываются равные шансы на победу. Соответственно, рано или поздно должны были появиться и другие способы обойти «соперника». Раз методы дальней коммуникации уже всю эксплуатиrowались, то в арсенале конкурирующих сторон появилась коммуникация на более близком расстоянии.

В 1980-е и 1990-е годы в архитектурный дискурс прочно вошла идея того, что связь между интерьером и экстерьером должна быть так или иначе восстановлена. Наиболее интересные и универсальные в этом отношении рецепты предлагают Кисё Курокава в книге «Философия симбиоза»¹⁵ и Грег Линн в статьях по теории криволинейной архитектуры. В том и другом случае архитекторы говорят о создании не семантической, а фактической связи между внешним и внутренним, об увязывании пространства здания и пространства улицы.

Еще в 1950-е годы Колин Роуи Роберт Слущки в эссе «Прозрачность: буквальная и воспринимаемая»¹⁶ обозначают два метода «растворения» границ постройки. Феномен «буквальной прозрачности» не нуждается в пояснениях и будет восприниматься одинаково в живописи, в архитектуре или любом другом виде деятельности. «Воспринимаемую прозрачность» Роуи и Слущки показывают на примере наложенных плоскостей в живописи кубистов или виллы Ле Корбюзье в Гарше. Идея в том, что благодаря сложному неправильному взаимному расположению поверхностей мы видим и то, что происходит за ближайшим к нам «верхним слоем».

Утверждая, что за сорок последних лет произошло стирание границ между экстерьером и интерьером, мы подразумеваем, на самом деле, два процесса, которые в определенный момент естественным образом слились в один. Деконструктивизм и ставшая как бы его продолжением криволинейная архитектура стремились достичь воспринимаемой прозрачности, неомодернизм, представленный Ричардом Роджерсом, Норманном Фостером, Ренцо Пиано, Николасом Гримшоу и японскими метаболистами, — буквальной, хотя, строго говоря, между одним и другим методом нет противоречия. Мы полагаем, что наиболее целесообразно описывать эти две тенденции как часть единой трансформации в архитектуре — в первую очередь потому, что они были следствием одной и той же общей тенденции в культуре и результат их оказался в известном смысле общим.

Одним из программных текстов поколения неомодернистов стала книга «Философия симбиоза» Кисё Курокавы. Сравнивая европейскую и японскую традиции, Курокава утверждает, что в XXI веке, веке жизни

15 Kurokawa K. The Philosophy of Symbiosis (1991). 2nd ed. London: Academy Editions, 1994.

16 Row C., Slutzky R. Transparency: Literal and Phenomenal // Perspecta, 8, 1963. Pp. 45–54.

(в отличие от XX века машин), европейская традиция дуального восприятия мира заменится другой, иррациональной, когда в выборе не будет необходимости, так как противоположности смогут сосуществовать в состоянии симбиоза:

Век жизни движение будет происходить от дуализма к философии симбиоза. Симбиоз сущностно отличается от гармонии, компромисса, слияния или эклектицизма. Симбиоз становится возможен благодаря проявлению уважения к сакральной зоне между разными культурами, противодействующими факторами, разными элементами, между крайностями в дуалистической оппозиции. <...> Другим условием, необходимым для достижения симбиоза, является присутствие промежуточного пространства. Промежуточные пространства важны, потому что они позволяют противодействующим элементам, дуалистическим парам, существовать по одним правилам, достичь общего понимания¹⁷.

Поскольку пара «интерьер-экстерьер» является одной из дуальностей века машин (вспомним Колхаса), то в век жизни симбиоз между ними может быть достигнут с помощью промежуточных пространств, и Курокава дает уже вполне буквальное описание того, что они могли бы собой представлять, через аналогию с традиционной японской архитектурой:

Я был поражен традиционной японской архитектурой и тем, что ее пространства, внешнее и внутреннее, проникают одно в другое. В пригороде, где я провел военные годы, например, мы всегда открывали откатную дверь с первыми утренними лучами, независимо от того, насколько холодно было на улице. <...> На Западе, напротив, у нас есть окно-картинка: окно как рама, а природа — как картина, которую она обрамляет. Этот взгляд на природу как на что-то «там снаружи» очень отличается от того, что мы видим в традиционном японском доме, где дом и сад представляют собой одно целое. В японском доме был еще один важный элемент, связывающий внутреннее с внешним, — веранда энгава. (Ил. 6.) Энгава опоясывает дом со всех сторон по линии карниза. Она отличается от террасы в западной архитектуре тем, что служит внешним коридором. Защищая интерьер от ветра,

дождя, а летом — от солнечных лучей, она также служит для того, чтобы развлекать гостей, приходящих из сада в дом. Пространство, известное как энгава, выполняет множество функций, для которых нет места в классическом плане дома, состоящего из серии комнат и соединяющих их коридоров и холлов.

Но в добавок энгава имеет свое собственное значение в качестве третьего типа пространства, промежуточного пространства между пространствами внешним и внутренним. Из-за того что энгава находится под карнизом, ее можно считать внутренним пространством, но в то же время она открыта и является частью внешнего пространства, сада. <...>

Мои концепции связующих пространств и связующих элементов связаны с вопросом о том, можем ли мы в современной архитектуре вновь создать пространство, которое позволило бы коммуникацию между людьми, не обусловленную дуалистическим разделением на внутреннее и наружное, пространство, свободное от разделения стенами? Я обозначил набор деталей — в их числе пространство под карнизом, энгава, коридоры, решетчатые двери — которые могли бы служить связующими элементами, и я также сделал попытку вновь открыть двусмысленность и многозначность границ и периферийных пространств¹⁸.

Сейчас, спустя почти четверть века с момента первого издания «Философии симбиоза», мы можем с уверенностью утверждать, что ответ на вопрос, поставленный в последнем абзаце, — утвердительный.

Курокава в действительности предлагает два метода, благодаря которым можно прийти к симбиозу между интерьером и экстерьером: проницаемость стен и наличие промежуточных пространств, которые не были бы ни интерьером, ни экстерьером, а точнее, были бы и тем и другим одновременно. Присутствие в городе пронизанного небоскреба не может восприниматься таким же агрессивным, как присутствие в нем монументальной «каменной» глыбы, даже если мы не видим, что происходит внутри, такая конструкция будет производить впечатление «открытости». Если небоскреб Колхаса — это абстрактный

17 Kurokawa K. Op. cit. Pp. 23–24.

18 Ibid. Pp. 151–154.



6. Хирото Норикане. *Энгава-4*. 1990
Акватинта. 22,4 × 33,5 Музей
изобразительных искусств, Сан-Франциско

памятник самому себе, а фасады казино Лас-Вегаса, иногда трансформирующиеся в придорожные щиты, являются не менее абстрактным символом их функции, то прозрачный фасад волей-неволей хотя бы частично оказывается непосредственным отражением происходящего за ним. Таким образом, противоречие между внутренним и внешним сглаживается.

Вместе с тем главной идеологической находкой Курокавы представляются пограничные пространства — совершенно разные архитектурные элементы были объединены им в одну категорию по очень точно обозначенному функциональному признаку. (Ил. 7.) Будь то терраса, портик, платформа под навесом или просто навес, они делают улицу более благоустроенной и «живой» за счет здания, а зданию позволяют увеличивать посещаемость за счет прохожих с улицы.

Эталонным и наиболее ранним в рассматриваемый нами период примером промежуточного пространства является вынесенная наружу конструктивная арматурная сетка и «встроенный» в нее крытый эскалатор в центре Жоржа Помпиду в Париже (Ричард Роджерс, Ренцо Пиано, 1971–1977) (ил. 8), которые формально являются частью



7. Кисё Курокава. Городской музей
искусств. 1987–1988. Нагоя

здания, но не отделены от площади Бобур, так что невозможно сказать, внутри здания вы находитесь или снаружи. Пространство площади действительно почти незаметно перетекает в пространство выставочного центра. Сейчас мы видим, что в архитектурных проектах тип «промежуточного» пространства используется довольно часто — это и входная зона Национального центра искусств в Токио самого Курокавы (2007), и знаменитый двор Британского музея, перекрытый куполом Норманом Фостером (1994–2000), и даже весь открытый первый этаж небоскреба «Леденхолл» в Лондоне Ричарда Роджерса (2004–2014). (Ил. 9.) Компромисс между частным и общественным не предполагает в чистом виде уступку первому последнему. Вроде бы освобождая место для общего пространства, в «Леденхолл» Роджерс одновременно добивается и противоположного эффекта: то, что было улицей, становится частью здания, его граница теперь не определяется границей его стен, а выходит далеко за нее, вероятнее всего, гораздо дальше, чем если бы первые этажи были отделены стеной.

С тем, что Роу обозначал как «воспринимаемую прозрачность», мы сталкиваемся в постройках деконструктивистов. Как в таком случае



8. Ричард Роджерс, Ренцо Пиано
Центр Жоржа Помпиду. 1971–1977. Париж

осуществляется взаимосвязь между внешним и внутренним, подробно пишет теоретик криволинейных форм Грег Линн. Хотя он и строит свои рассуждения на оппонировании деконструктивизму в чистом виде, криволинейная архитектура, достигшая своего высшего расцвета в конце 1990-х и начале 2000-х годов, с точки зрения Линна, была по отношению к нему развивающим, а не отрицающим трендом. Линн утверждает, что плавная линия криволинейной архитектуры стала способом смягчения того конфликта, который обозначался постмодернистами и нашел свое буквальное формальное отражение в резких, ломаных формах деконструктивизма.

Грег Линн оппонирует и классическим традициям понимания архитектурного объекта как статичного гармоничного тела в пространстве, где связи, как внутренние, так и внешние, ограничены и неизменны¹⁹. Линн представляет здание как сложный организм, реагирующий на события во внешнем мире и открытый к созданию новых связей как внутри, так и вовне: «Интенсивность описывает динамичную интeриоризацию и объединение внешних влияний в пластичную систему. В отличие от цельного организма — к которому нельзя ничего прибавить



9. Ричард Роджерс. Небоскреб *Леденхолл*
2004–2014. Лондон

или отнять — интенсивные организации постоянно стремятся включить в свои внутренние границы внешние факторы, расширяя сферу своего влияния за счет все новых подобных связей»²⁰.

С одной стороны, криволинейные формы дают возможность лучше связывать между собой части здания. Рем Колхас в Кунстхалле в Роттердаме (1992) избегает четкого членения на этажи благодаря диагональным поверхностям, однако спираль здания Музея Гуггенхайма (Фрэнк Ллойд Райт, 1959) в Нью-Йорке попросту исключает из восприятия понятие этажа. То же и с вертикальными складками — изгиб позволяет сделать перемещение из одного функционального пространства в другое незаметным за счет постепенности, отсутствия единственной точки перехода. С другой стороны, кривая линия фасада, складчатость дают возможность зданию лучше приспосабливаться к ландшафту, будь он природный или городской. Та часть ландшафта, которая в процессе

19 Lynn G. Multiplicitous and In-organic Bodies (1992) // Lynn G. Folds, Bodies and Blobs. Collected Essays. Brussels and London: La Lettreevolee, 1998. P. 40.

20 Lynn G. The Folded, the Pliant and the Supple (1993) // Lynn G. Folds, Bodies and Blobs... P. 114.



10. Дэниэль Либескинд. Еврейский музей
1992–1999. Берлин

приспособления окажется между складками, неизбежно будет восприниматься как часть пространства здания или станет тем, что Кисё Курокава называл пограничным пространством. В любом случае, кривая линия фасадов предполагает при прочих равных более сложное и насыщенное взаимодействие между зданием и средой, чем прямая, но более органичное, чем ломаная.

Вместе с тем такая архитектура предполагает сущностно иной подход к тому, что называется композицией здания — то есть законам, по которым оно формируется. В классической традиции композиция обыкновенно складывалась по принципу «сверху вниз», то есть целое всегда доминировало над своей составной частью, здание — над своим элементом, а город — над зданием. Грег Линн предлагает иначе взглянуть на саму концепцию тела, заменив ее на противоположную — «снизу вверх», то есть предположить, что целое складывается из частей, а не части подчиняются целому. Таким образом, целое, то есть тело, становится



11. Фрэнк Гери. Музей Соломона Гуггенхайма
1993–1997. Бильбао

зависимым от отдельных элементов и их связей между собой. Экстерьер как статичная форма больше не существует, стена перестает быть неизблемым разделителем между внешним и внутренним, вместо этого возникает подвижная, пластичная граница, определяемая сложным набором воздействий как извне, так и снаружи²¹.

На нескольких ярких примерах легко обнаружить, что здания неправильных форм имеют способность нестандартного и иногда очень интенсивного взаимодействия с пейзажем, будь он природный или городской. Достаточно сравнить урбанистическую составляющую двух важнейших построек 1990-х годов — Еврейского музея в Берлине Дэниэля Либескинда (1992–1999) (ил. 10) и Музея Гуггенхайма в Бильбао Фрэнка Гери (1993–1997). (Ил. 11.)

21 Ibid. P. 116.

Первое, имея в плане зигзагообразную форму, врезается в средовой контекст, создавая острый контраст на всех уровнях. Диагональные линии плана ломают принцип правильной квартальной планировки, формируя внутри участка, где находится музей, некоторое количество неожиданных свободных пространств, большая часть которых, впрочем, никак не используется. Покрытые металлом фасады резко отличаются и от экстерьера прилегающего старого здания, и от зелени соседнего сквера. Здесь заложена возможность неклассического взаимодействия с городом, она используется для того, чтобы ломать стереотипы, создавать эмоциональный эффект внедрения в город чужеродного тела.

В Музее Гуггенхайма в Бильбао Гери использует потенциал «необычности» формы как бы с противоположной целью — не создать контраст, а, наоборот, как можно более плотно вплести здание в городской контекст. Здание, с одной стороны, точно вписано в участок, его дизайн подчинен расположению самой реки, домов и дорог вокруг, перепаду высот между разными сторонами образуемого им квартала. Вместе с тем само оно как бы заново формирует территорию бывшего порта, и не только как новый визуальный ориентир — оно полностью трансформирует пространство и все порождаемые им чувственные переживания. Музей расположен одновременно на двух уровнях — берега реки и верхнего города — и выстраивает с каждым из них систему взаимодействий, таким образом соединяя их в себе. Титановые фасады, подражающие форме корабля, только отчасти закрывают собой внутренние помещения, в то время как часть из них оказывается всего лишь уличным навесом, то есть пограничным пространством. Несколько «пятачков» у входов, лестницы, террасы, пруд обогащают городскую ткань, превращая процесс попадания внутрь в самостоятельное приключение. Все эти элементы оказались не просто частью, а эпицентром городской жизни, хотя и не перестали быть частью музея. Интенсивные внешние связи нисколько не нивелируют яркость визуального образа, служа его программным оправданием, исполняя обещание, таящееся в привлекающем внимание силуэте.

Пространства, образуемые зданиями неправильной формы, отличаются от пространств под навесами или прямоугольных внутренних дворов тем, что степень открытости и закрытости, то есть принадлежности к внешнему или внутреннему, публичному или частному, может здесь варьироваться гораздо тоньше, хотя и иррационально. Степень этой принадлежности невозможно измерить. Между тем эта неопре-

деленность и возможность манипулирования степенью вовлеченности пространства в здание или в город, способность таких пространств порождать взаимодействие между средой и объектом являются, несомненно, эффективным методом разрешения конфликта между частным и общественным.

Рем Колхас и Роберт Вентури констатировали разрыв между внешним и внутренним в здании и на семантическом уровне, и на уровне пространственных взаимодействий. Попытки новой интеграции между интерьером и экстерьером относились только ко второму из названных аспектов, так как именно он казался архитекторам болезненным. Кисё Курокава и Грег Линн, по-разному выстраивая свои рассуждения и предлагая разные методы, по сути, обозначили одну и ту же тенденцию — более тесной непосредственной связи между городом и зданием как за счет сложной организации пространств вокруг последнего, так и посредством размывания границ внешнего и внутреннего. Автономный фасад, который Вентури считал симптомом отделения экстерьера от интерьера, стал инструментом их последующего воссоединения.

Таким образом, архитекторы нашли возможность для создания столь необходимого в современном мире баланса между частным и общественным в городе. Насколько широко она будет использоваться, во многом зависит от глобальных экономических и политических процессов, а также от доброй воли людей, управляющих городами. Поскольку мы верим, что интегрированность и открытость являются необходимыми условиями гармоничного существования современных мегаполисов, в качестве эпилога мы вспомним цитату из Ричарда Роджерса: «За последние пятьдесят лет наш девелопмент дошел до той точки, что, если он будет продолжать развиваться бесконтрольно, он разрушит человечество как вид. Только при более добросовестном подходе, с помощью образования, исследования и, превыше всего, размышления, мы сможем избежать катаклизма»²².

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Eisenman P. Towards an Understanding of Form in Architecture // Architectural Design 33, 1963. Pp. 457–458.

22 Rogers R. Architecture: A Modern View. London: Thames and Hudson, 1991. P. 7.

2. Eisenman P. Post-Functionalism// *Oppositions* 6, 1976. Pp. i–iii.
3. Eisenman P. Eisenman Inside Out. Selected Writings, 1963–1988. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
4. Gehl J. Life Between Buildings: Using Public Space. Translated by Jo Koch. New York: Van Nostrand Reinhold, 1987.
5. Gehl J. Cities for People. Washington: Island Press, 2010.
6. Heys M., ed. *Oppositions Reader*. Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973–1984. New York: Princeton Architectural Press, 1998.
7. Heys M., ed. *Architectural Theory Since 1968*. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1998.
8. Johnson Ph., Wigley M. *Deconstructivist Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1988.
9. Koolhaas R. *Delirious New York*. New York: Monacelli Press, 1994.
10. Koolhaas R., Mau B., O. M. A. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1995.
11. Kurokawa K. *Intercultural Architecture. The Philosophy of Symbiosis*. London: Academy Editions, 1991.
12. Lynn G. *Greg Lynn Form*. New York: Rizzoli, 2008.
13. Lynn G. *Folds, Bodies and Blobs: Collected Essays*. Brussels and London: La Lettreevolee, 1998.
14. Mallgrave H. F., Goodman D. *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the Present*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
15. Moussette M. “Do we need a canopy for rain?”: Interior-exterior relationships in the Kunsthall // *Architectural Research Quarterly*, volume 7, Issue 3–4, 2003. Pp. 280–294.
16. Nesbitt K., ed. *Theorizing a New Agenda for Architecture: Anthology of Architectural Theory, 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
17. Powell K. *Unfolding Folding + Flowing Architecture* // *Architectural Design* 102, 1993. Pp. 6–7.
18. Rogers R. *Architecture: A Modern View*. London: Thames and Hudson, 1991.
19. Rossi A. *The Architecture of the City*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 1982.
20. Rowe C., Slutzky R. *Transparency*. Basel: Birkhauser, 1997.
21. Sykes K. *Constructing a New Agenda: Architectural Theory, 1993–2009*. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

22. Venturi R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
23. Venturi R., Scott Brown D., Izenour D. *Learning from Las Vegas (1972)*. Revised ed. Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 1977.
24. Wigley M. *Architecture of the Deconstruction: Derrida’s Haunt*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 1993.