

А. В. БОКОВ

ДВЕ В ОДНОЙ

О ПРИРОДЕ И СЛЕДСТВИЯХ ВНУТРИАРХИТЕКТУРНОГО КОНФЛИКТА

Urban Studies and Practices Pilot Issue, 2015, 104-132
<https://doi.org/10.17323/usp002015104-132>

«Трещина»

Сорок лет назад на поверхности монолита, каким казалась и считала себя в то время архитектура, была замечена трещина. «Мавзолеи против компьютеров» — таким рисовался тогда, казалось бы, неожиданно вспыхнувший внутриархитектурный конфликт. Не является ли этот конфликт вымышленным, а если он реален, то какова его природа и возможные следствия, не исчерпал ли он себя и какова его динамика? Приблизительно таков перечень вопросов, которые лишь на первый взгляд носят отвлеченный характер. На самом же деле судьба архитектуры, ее состояние напрямую связаны с судьбой человеческого окружения, от качества которого зависит наша жизнь. Базовая гипотеза сводится к тому, что внутренние конфликты, споры и диалоги являются нормой, условием существования и движения профессии. Возможно, они не всегда ощущаются одинаково остро и отчетливо, но, несомненно, присутствуют во многих науках и практиках от физики до военного дела. Иными словами, тревожным и ненормальным следует, по-видимому, считать отсутствие конфликта, а не его наличие. Другое дело, что конфликты эти могут носить латентный характер или, напротив, обостряться усилиями соперничающих направлений, групп и школ. Поэтому удивление скорее вызывает не сам факт конфликта как такового, а то, что предположение сорокалетней давности, несмотря на огромный массив последовавших событий и фактов, не вылилось в сколь-либо внятные умозаключения. Архитектура по-прежнему далека от осознания происходящих внутри нее процессов.

Самый убедительный ответ на вопрос о том, насколько реальны внутрипрофессиональные конфликты, дает обращение к недавней истории. За последние 150 лет можно насчитать не менее пяти «трещин» разной глубины, имевших различные последствия. Первая из состоявшихся на этом отрезке и заслуживающих упоминания разделила проектирование объектов строительства на сферу влияния архитектора-художника, создателя художественных и гуманитарных ценностей, и гражданского инженера, выступающего на стороне научно-технического про-

Two-in-One: Nature and Result of The Conflict Within Architecture

Автор: Андрей Владимирович Бокков, доктор архитектуры, академик Российской академии архитектуры и строительных наук

Author: Andrey Bokov, PhD, Doctor of Architecture, Fellow of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences

E-mail: andreyvbokov@gmail.com, sar.bokov@gmail.com

Abstract: Modern architecture is not something that had been born from nothing at the turn of 20th century as somebody thinks. The roots of this phenomenon derive from the profane paradigm which constantly stays in a dialogue with the Sacred one and goes through all the history of human settlements.

The remarkable events of architectural history and the current practice are the consequences of the relations (domination or balance) between the Sacred (high, ideal) and the profane (practical, functional) paradigms.

Keywords: modern architecture, sacred paradigm, profane paradigm, urbanism, urban planning, architectural design, industrial design

гресса. Конструкции, инженерные системы, заводы, склады и вокзалы доставались инженеру. Все видимое, заметное, включая фасады тех же заводов и вокзалов, доверялось архитектору. Эта идиллия с появлением Хрустального дворца, Эйфелевой башни, мостов и небоскребов стала все более отчетливо перерастать в соперничество и борьбу за лидерство.

Следующий эпизод приходится на начало XX века и выглядит как конфликт «современной» архитектуры и архитектуры традиционной, или академической. В Америке этот конфликт почти не заметен. В Европе он выглядит бунтом людей, впечатленных техническим прогрессом и либо не обремененных профессиональным образованием, как Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ, либо способных решительно порвать с прошлым, как братья Веснины. Современные постройки на Западе — это или виллы продвинутых интеллектуалов, или акции левых правительств и муниципалитетов. В «солидное» буржуазное общество «современную» архитектуру пускают неохотно. И только в советской России эта архитектура оказывается в роли почти полной хозяйки.

Середина 1930-х годов отмечена еще одним обострением взаимоотношений внутри архитектуры. Этот конфликт хоть и локализован, ограничен пределами СССР, но оттого еще более драматичен. «Современная», функциональная, техницистская архитектура в странах с радикальными режимами оказывается под прямым запретом. Но если в СССР она выглядит пришельцем с Запада, то в Германии ее главным спонсором считался мировой коммунизм. Победителем современной архитектуры на этом этапе становится монументальный ар-деко, разошедшийся от Америки до Китая.

Новый конфликт, новый кризис приходится на послевоенное время. Он охватывает едва ли не весь мир, включая пребывавший за железным занавесом соцлагерь, и напоминает «второй приход современной архитектуры». В СССР и этот кризис переживался острее, чем где бы то ни было, сопровождался жесткой борьбой с «излишествами» и завершился победой строителей над архитекторами.

Влияние строителей, застой в экономике и культуре замедлили движение российской архитектуры в тот момент, когда окружающий мир начинает все явственней ощущать признаки столкновения «мавзолеев» с «компьютерами». Этот конфликт описывается Ч. Дженксом как конфликт модернизма с «постмодернизмом», под именем которого объединилось, по сути, все, что отличается от прямоугольных коробок и фасадов «в клеточку». И хотя «под зонтиком» постмодернизма оказались близкие Дженксу архитектурные капризы, шалости и забавы, реальная и сильная оппозиция «современной» архитектуре складывалась внутри нее самой. Постмодернизм оказывается неким обострением того протеста, который много раньше намечался в художественных поисках и высказываниях создателей региональных архитектур, интерпретаторов наследия и сторонников новой монументальности вроде Л. Кана, П. Рудольфа, Э. Сааринена, И. Утзона и К. Танге. В пользу этих людей и созданных ими «мавзолеев» завершается архитектурный конфликт 1980–1990-х, в котором отечественные архитекторы оказывались не только в роли наблюдателей и сочувствующих. Миру еще предстоит открыть имена героев поздней советской архитектуры — И. Чернявского, Л. Павлова, В. Павлова и многих других.

Последующие годы отмечены снижением уровня внутрипрофессиональной конфликтности и медленным движением к контролируемой мировыми звездами «глобальной» архитектуре. Одновременно с «глобальной» набирает силу локальная, региональная архитектура, горячим поклонником которой становится московский мэр Ю. Лужков.

Внутрипрофессиональные кризисы и конфликты, разделенные дистанциями от полутора до трех десятилетий, могут существенно сгладиться, но исчезнут совсем лишь с исчезновением профессии. Эти конфликты выглядят или представляются заинтересованными сторонами как столкновение старого, отживающего, обреченного с полным сил новым и прогрессивным. На деле же мы наблюдаем

нечто вроде постоянного возврата если не к прежним и известным настроениям, то к чему-то весьма с ними сходному. Эти конфликты непосредственно не связаны и с процессами специализации, хотя внешне могут напоминать столкновение разных компетенций. Специальности и специалисты не сталкиваются в борьбе за выживание, они обречены на согласие, взаимодействие. Каменщики и плотники вправе поспорить, но не могут обойтись друг без друга, что, впрочем, не мешает им конфликтовать с технически менее или более продвинутыми коллегами, находящимися на других уровнях специализации. Природа конфликта «мавзолея» с «компьютером», как сказали бы в СССР полвека назад, носит «идеологический» характер, и в основе ее вовсе не технологические обстоятельства.

Хотя самый болезненный эпизод новейшей истории российской архитектуры, связанный с уже упоминавшейся победой строителя над архитектором, многие склонны толковать как конфликт специалистов, один из которых, архитектор, является по-прежнему создателем проекта, а другой, строитель, выступает в роли зарвавшегося исполнителя, дело обстоит иначе. Архитектор конфликтует не с исполнителем (строителем), а с «проектировщиком», инженером, конструктором, технологом или управляющим проектом. Известный создатель первых панельных домов инженер В. Лагутенко — не родственник каменщика или монтажника, а прямой потомок дореволюционного гражданского инженера. В процессе упомянутого конфликта сами архитекторы, порой незаметно для себя, трансформировались в проектировщиков, т. е. представителей иной, неархитектурной идеологии, иного, инженерного типа мышления. Исполнитель проекта — строитель — возник в итоге специализации и отделения проектирования дома от его постройки, и с ним в равной мере обречен сотрудничать любой, кто создает проект. Поводом же конфликта становятся одновременные претензии на решение одной и той же проектной задачи двух разных персонажей, одного из которых зовут «архитектором», другого — «инженером», один из которых занят «архитектурным» проектированием, другой — проектированием «строительным». В действительности архитектор, в прошлом «главный строитель», и нынешний инженер-строитель имеют равные права на проектирование.

То, что у архитектуры двойственная, «гибридная» природа, известно давно. Это тревожило и Витрувия, призывавшего гармонизировать «пользу и прочность» с красотой, и его потомков, убеждавших себя и окружающих, что все рациональное красиво. Иными словами, нам постоянно приходится слышать, что своего рода идеалом, конечной целью является некий «мавзолей-компьютер», архитектурный гермафродит. На практике интерес вызывают особи совсем иного рода, наделенные характером, волей и явными признаками принадлежности одной из соперничающих сторон. Нормой является доминирование художественного или технического компонента, мавзолейного или компьютерного генома, причем вне зависимости от назначения объекта.

Право на тот или иной подход к проектированию приобретается из разных источников, чем объясняется их сложная сводимость и трудное достижение баланса. Это своего рода «Восток» и «Запад», которым «вместе никогда не сойтись». Следствием двойственности становится терминологическая неопределенность, когда в одном случае «архитектура» ассоциируется с придумыванием фасадов, а в другом связывается с ответственностью за конечный результат на строительной площадке. Столь же неопределенной и трудно дозируемой в одном случае оказывается встроенность в обучение архитектуре технических дисциплин, и, напротив, интеграция дисциплин художественных в обучение инженеров. Важно в первую очередь признание того, что каждый из тех, кто заканчивает строительную или архитектурную школы, склонен решать проектную задачу независимо и по-своему. Называет он себя при этом «архитектором» или не называет — менее существенно.

Принципиально разные источники этих идеологий определились задолго до разделения проектирования и строительного исполнения, состоявшегося уже в новое время, лет четыреста-пятьсот назад.

«Горнее» и «дольнее»

Хотя каждый из конфликтов, обнаруженных в биографии архитектуры, по-своему уникален, все они имеют нечто общее, выглядящее столкновением «сакрального» и «профанного» или, выражаясь более нейтрально, «горнего» и «дольнего».

Корни, истоки высокого, горнего очевидны, как и его связь с «настоящей», «большой» архитектурой, которой посвящены учебники и фундаментальные труды по истории искусств. По этим книгам занимаются в академиях и прочих серьезных учебных заведениях, где воспитывается особый, избирательный взгляд на действительность, взгляд, который часто предпочитает реальности, наполненной живыми людьми, бытовыми подробностями и случайными вещами, — некие метафизические картины. Несмотря на очевидные изъяны, этот подход не просто продолжает существовать, но сохраняет популярность и несомненную результативность. Дольнее менее структурировано, менее организовано и выбирает практически все, что не замечено, проигнорировано горним, все, что высокому и академическому не близко. А это мир массового жилья, мир техники и машин, мир нового искусства с инсталляциями и концепциями и многое другое. Горнее расположено, склонно к загадочному, сложному и таинственному, оно непрактично, выглядит излишним и труднообъяснимым. Дольнее предпочитает полную ясность и отчетливое толкование. Здесь приветствуется остроумие, допускаются незамысловатые шутки, легкое заигрывание и простые эмоции — все то, что свойственно привычному, бытовому и обыденному. Каждая из парадигм охватывает все уровни интеллектуальной практики от базовых целей, ценностей и правовых основ до политики, вопросов управления и проектных решений. Столь высокая степень подготовленности и завершенности могла быть достигнута лишь в силу исключительной укорененности представлений о высоком и низком, горнем и дольном.

Именно эти представления открыли ранее неведомое, породили первую фундаментальную модель мира, которой соответствовали и следовали миры «свой» и «чужой», миры «предков» и «живых», миры «мужской» и «женский». Последующие события, которые Европа переживает в Средние века, приносят другие меры, выстраиваемые, однако, по прежней модели: это миры аристократический и плебейский, миры религиозный и светский, миры городской и деревенский. Новое время открывает множество своих миров в виде промышленных и жилых районов городов, курортов и окраин, дорогого жилья и жилья эконом-класса, квартир в городе и дач за городом и т. д. и т. п. Общей чертой архаических и более поздних средневековых миров и миров Нового времени становится их пространственная, архитектурная выраженность. Это разные части одного и того же дома, это разные дома, это разные части поселения, разные поселения, разные территории, культурные и неосвоенные или осваиваемые по-разному.

Стены, крыши, границы и пути, зримые признаки миров, создаются архитектурой и являют собой архитектуру мира, упорно сохраняющего признаки двухчастности. Если полагать архитектуру древнейшей человеческой практикой, организующей обитаемое, культурное пространство, формирующей среду, то важнейшим инструментом этой практики мы вправе считать деление и одновременное объединение высокого и низкого. Вопрос в том, насколько это деление-объединение сегодня актуально. Вопрос не праздный, поскольку едва ли не главной целью революций Нового и Новейшего времени становится ликвидация границ и различий между сословиями и классами, между городом и деревней, между мужчиной и женщиной и т. д. и т. п. Несмотря на феноменальное упорство, с которым осуществлялись эти планы, прежде всего в России, по сей день мы без труда обнаруживаем следы присутствия обеих парадигм. Границы между горним и дольным проходят через все социально-экономические уклады, через их следы и рудименты, сохранившиеся до наших дней. Эти границы меняются, мигрируют,

приобретают новые траектории, организуя и реорганизуя мир, который нас окружает, и сознание тех, кто мир создает.

Средневековые мasons и их современники, рядовые горожане, хоть и трудились сходным образом, работая по образцам и по месту, строя, по сути, один и тот же храм или дом, но, по собственному мнению и мнению окружающих, занимались разным делом и принадлежали разным сообществам. Позднее Возрождение и Новое время разделили проектирование и исполнение, породив архитектора в его современном виде и сформировав особое проектное сознание. Итогом этого стала возможность получения всякий раз качественно отличного, соответствующего вызову результата, фиксируемого предварительным изображением — чертежом или трехмерной моделью. Эти решительные изменения не стерли, тем не менее, из памяти профессии представления о высоком и низком. Способность великих универсалов Ф. Брунеллески, Леонардо или Микеланджело решать и художественные, и инженерные задачи вовсе не свидетельствует о неразделенности таких задач в сознании. Каждый из этих людей отчетливо квалифицировал ряд занятий, ощущал границу между высоким и низким и очевидно гордился своей способностью работать по обе ее стороны.

Несовременное и современное

Смысл приводимых далее рассуждений сводится к тому, что термин «современная архитектура», обозначающий в т. ч. события столетней давности, себя исчерпал, как, впрочем, и его производные с приставками пост- и нео-. Прежняя полемичность этого термина больше не ощущается, а универсальность явно препятствует обретению ясности. Эпитет «современный» изначально содержит косвенное признание того, что существует нечто несовременное, возможно, ко времени безразличное, со временем не связанное. Множеству самых разных явлений в архитектуре XX века, ставших давно историей, мы до сих пор не можем придумать иное название и склонны все без разбора, за исключением разве что «домов с колоннами», считать современным.

Лишенный предубеждений наблюдатель не может не замечать родовые, генетические, принципиальные отличия представителей современной архитектуры. «Перезагрузка», переосмысление известного материала, объяснение того, что казалось незамеченным, возможно, восстановит справедливость в отношении и героев, и изгоев, изгнанников современной архитектуры, тех, кто переоценен, недооценен, оценен неточно или не за то. Возможные сомнения в справедливости приводимых здесь и далее утверждений могут быть порождены двумя устоявшимися взглядами на рассматриваемый предмет. Согласно первому, «современная» архитектура является прямым продолжением «линейки» архитектурных стилей, очередной версией, пришедшей на смену безордерным стилям конца XIX — начала XX века: викторианскому, стилю Наполеона III, российскому имперскому стилю, историзму, сецессии и ар-деко, возврата к которым нет и быть не может. Согласно другому толкованию, укорененному не столько в учебниках, сколько в массовом сознании и массовой культуре, современная, «модернистская» архитектура также отождествляется со стилем, но вполне коммерческим, пребывающим в одном горизонте, на одном прилавке с классикой, этникой и прочим товаром, предполагающим разве что известную сдержанность в отношении декора.

Правда, на мой взгляд, заключена в том, что практичная, функциональная, «дольная» архитектура не является итогом трансформации, эволюции, перерождения или радикального изменения одной и той же академической архитектуры из учебников. При ближайшем рассмотрении она оказывается лишь фрагментом, звеном в длинной истории обыденной архитектуры, возникшей не позже первых храмов и монументов, т. е. растет из другого, собственного корня и имеет собственную внестилевую природу. Теория и история этой архитектуры ближе истории культуры и этнографии, и она еще не написана. В эту не написанную историю войдут жилища

строителей пирамид, убежища рабов и инкунабулы древнего Рима, квартиры вдов моряков в Копенгагене и рабочие кварталы викторианского Лондона.

«Горнее» уникально и неповторимо, каждый представитель горного «единственный в своем роде». Обыденным становится все, что принадлежит обширным сообществам сходных, стандартных, тождественных предметов. Обыденное, массовое и типовое возникло задолго до индустриального производства, в облике народного, этнического, кустарного, ремесленного, наделенного, как правило, незначительными индивидуальными отличиями. Индустриальное, промышленное производство, вкуче с расширившимся рынком и рекламой, вывели массовое из пассивного состояния, из состояния нейтрального, рутинного, анонимного и малозаметного, из состояния вторичного и ведомого в активное состояние нового «драйвера» средообразования.

Сами по себе изделия индустриального производства, включая дома, несущие по определению печать обыденного, не приобрели бы той значимости, того веса, какие могли прийти лишь с принесенным Реформацией радикально новым взглядом на окружающий мир. Интеллектуальные, эмоциональные истоки современной архитектуры обнаруживаются в идеологии протестантизма, в культуре и архитектуре протестантских сект и общин, замечательно сочетавших здоровый практицизм с культом упрощения и очищения. Лишенные декора храмы, дома и предметы окружения, принадлежащие тем, кто с Богом общается напрямую, во многом сходны с открытиями «современных» архитекторов, состоявшимися много лет спустя. Но если протестантские корни другой и новой архитектуры отчасти объясняют ее появление и взлет на Западе, то в России сходные события труднее объяснимы, да и происходили они по иному, менее ясному сценарию. Запоздалая и краткая русская реформация утонула, растворилась в потоке войн и революций, и лишь внимательное, непредвзятое исследование поможет когда-нибудь выделить и подтвердить корни явления, именуемого «конструктивизмом». Заводы и фабрики, клубы и дворцы труда, ставшие новыми храмами атеистического антиклерикального государства — «царства божьего на земле», и прочие изобретения русской культурной революции обнаруживают признаки связанности со старообрядчеством, беспоповством и другими специфическими формами русского протеста, явные и неявные сторонники которого, от состоятельных купцов до крестьян и рабочих, приняли самое деятельное участие как в подготовке революции, так и в последующем превращении храмов и монастырей в клубы и склады. Нелишне вспомнить, что новую западную живопись, кубистов и фовистов, привезли из России два купца-старообрядца, два друга-единоверца, которые одновременно увлеченно поддерживали и финансировали революционную «тусовку».

Антиподы «современной» архитектуры скрываются не только под именами «классики» или «ар-деко», их полным-полно внутри «современной» архитектуры, точнее в отведенном ей времени. Под зонтиком «современности» в течение последних ста лет оказываются диаметрально противоположные явления, которые объединяет разве что время существования. Персонифицированная умеренная сецессия в исполнении А. Аалто, Э. Мендельсона и Ф.-Л. Райта, «пролетарская классика» И. Фомина и динамичное ар-деко К. Мельникова без малейших колебаний отнесены к современной архитектуре, невзирая на очевидные их особенности и часто вопреки протестам самих авторов. Современная архитектура приняла в себя Э. Сааринена, П. Рудольфа, Л. Кана и Ле Корбюзье — автора капеллы в Роншане и монастыря Ла Турет, не скрывавших своего интереса ни к историческим прототипам и прообразам, ни к скульптуре и скульптурности. Не меньшей неразборчивостью отмечен и другой популярный зонтичный термин — «русский конструктивизм». М. Гинзбург, утверждавший, что «форма следует за функцией» и лидер АСНОВА Н. Ладовский, предлагавший «архитектуру мерить архитектурой», были бы сильно удивлены, услышав, что принадлежат одной компании. А член АСНОВА К. Мельников никогда не скрывал, что И. Жолтовский ему куда ближе М. Гинзбурга и Ле Корбюзье.

Подлинных создателей, отцов современной, иной, архитектуры не так много. Это упоминавшийся А. Лоос, В. Гропиус периода Баухауса, Л. Мис ван дер Роэ, Г. Ритвельдт, лидеры российского ОСА М. Гинзбург и братья Веснины, наконец, ранний, довоенный Ле Корбюзье. Именно эта команда создала архитектуру вне границ, сегодня ассоциирующуюся с глобализмом, а несколько десятилетий назад принадлежавшую «интернациональному стилю», стилю без стилевых признаков, нейтральному или «нулевому».

Усилиями нескольких поколений современных архитекторов и художников сложилась альтернативная эстетика, прозорливо названная в СССР 1960-х годов технической. Машины, поезда, мосты и металлический каркас были не только интегрированы в культуру, но опоэтизированы и фетишизированы, превращены в символы, арт-объекты и предметы поклонения.

Игнорирование очевидной противоречивости и внутренней двойственности «современной архитектуры» и «конструктивизма» как смысловых конструкций имеет объяснение. Дело в том, что инженерный, технический геном оплодотворил, подчинил себе, захватил сознание едва ли не самых талантливых, сильных и обаятельных художников рубежа прошлого и позапрошлого веков, бескомпромиссно выступивших на стороне техники. И этот выплеск энергии оказал дольнему куда большую поддержку, чем попытки инженеров украсить металлические конструкции классическим декором. Поэтика заговорила языком прагматики, дав миру шедевры вроде виллы Савой Ле Корбюзье, Барселонского павильона Л. Мис ван дер Роэ и проекта башни III Интернационала В. Татлина. На заре своего рождения современная архитектура вовсе не была послушной служанкой и исполнительницей воли инженера, ее создатели, родители и отцы, «инженеры человеческих душ», боролись не столько во славу техники, сколько против неоправданно узкой, академической или салонной версии высокого искусства, к которому испытывали сложную гамму чувств, от ревности до зависти. Не вполне практичные, далеко не всегда следующие конструктивной логике, замечательные открытия этих лет, с одной стороны, несомненно, расчистили путь к последующему ошеломляющему успеху одинаковых панельных и непанельных домов, зато, с другой, разбудили, подтолкнули к собственным открытиям дремавшую высокую архитектуру.

«Дворцы» и «хижины»

У архитектуры и архитекторов есть свои устойчивые комплексы — «комплекс хижины» и «комплекс дворца». Естественное предпочтение простого, легкого, доступного и необременительного формирует не просто особый взгляд на жизнь и окружающий мир, особую систему целей и ценностей, но своего рода культуры, имеющие множество адептов от тихих дауншифтеров до шустрых красных кхмеров. Простое легче постигается, и им легче управлять. Устроители простого дольнего мира убирают из окружения все лишнее, необъяснимое и странное, оставляя чистую геометричную белую форму и черный квадрат. Минимализм, по недоразумению называемый иногда стилем, является лишь признаком, естественной чертой дольнего и профанного. «До основания, а затем», с «0» и с «чистого листа», заново и с самого начала строятся страны, города, дома и дороги. Создатели нового мира не сомневаются в собственной правоте, убеждены в правильности своих взглядов и поступков. Они бескомпромиссны и до конца следуют одной идее и одной схеме.

Их оппоненты, бессознательные и осознающие себя таковыми, не склонны упрощать мир. Они видят его многослойным и сложным, противоречивым и комплексным, многоаспектным и многофункциональным. Их цель — достижение компромисса и ответа на максимальное число вызовов и вопросов. Все это сопровождается и внимательным отношением к вкладу предшественников, и бережным сохранением накоплений и наслоений. И этот путь отличен от дольнего пути как алгебра от арифметики.

«Бедное и простое» оказывается не только неизбежным следствием массового производства и демократизации общества, но особой ценностью, задающей характер поведения, одежды, домашнего и городского окружения, формирующей эстетику брутальной архитектуры, «суровой» живописи и «бедного» театра». Первым признаком бедности и простоты становится отсутствие декора, орнамента и украшений. И если в начале прошлого века орнамент квалифицировался как преступление лишь в пылу полемики, то позднее в СССР «украшательство» рассматривается как государственное преступление почти всерьез. То, чем люди привыкли украшать себя и свои дома, чем отмечаются статус, заслуги и особенности, восходит к тотемам, оберегам, регалиям, жертвоприношениям, реликвиям и накоплениям, обретение которых, равно как изъятие или запрет, — есть «культурные акции». Языческие орнаменты и изображения библейских сцен на стенах домов и храмов вплоть до недавнего времени огромному числу наших соотечественников представлялись не только чем-то естественным и вполне содержательным, но даже более значимым и ценным, чем сами стены. Однако орнамент и изображения перестают быть текстами и посланиями, если теряют связь с местом, аудиторией и широким культурным контекстом. Становясь делом необязательным, отслаиваясь и обособляясь, эти атрибуты деградируют до уровня упаковки, чего-то заведомо произвольного, легко сменяемого, напоминающего маску, сопровождающую игру с превращениями.

Маски — распространенная принадлежность массового коммерческого продукта, коммерческой недвижимости, часто стремящейся избежать клейма бедного или низкого, того, чем на самом деле этот продукт является. К услугам сегодняшнего российского покупателя «классика» и «модерн», «бельгийские» и «провансальские» деревни, «римские» дома и «итальянские» кварталы. Чистая, простая и бедная форма, рожденная социальным протестом и демократическими преобразованиями, подверглась эрозии.

Массовое индустриальное вслед за массовым доиндустриальным, за фольклорным и этническим, охотно покрывается «татуировками», обзаводится орнаментами и архитектурной бижутерией в полном соответствии с культурным механизмом, делающим шута королем. Новыми храмами становятся торгово-развлекательные центры, казино и диснейленды, сделанные из пластмассы и наполненные волнующими сокровищами, которые исчезают «с наступлением дня». И пока бедное насыщается признаками роскоши, высокое и богатое склоняется к аристократической сдержанности, убедительной монументальности и внутренней дисциплине. Высокая архитектура, давно избавившаяся от ордерной зависимости и свободно владеющая многими архитектурными языками, адаптирует опыт хижин с тем же энтузиазмом, с каким хижины обзаводятся признаками дворцов.

Горнее увереннее и отчетливее присутствует в области видимого, внешнего и репрезентативного, дольнее чаще скрыто от глаз и сосредоточено на внутреннем, функциональном, практичном, на конструкции и инженерном обеспечении. Формирующий итог вектор в одном случае направлен изнутри наружу, в другом — снаружи вовнутрь. При этом форма, порожденная внутренними силами, подчиняющаяся им, «современными» архитекторами полагается «честной», а форма, им не следующая, — декоративной, ложной и лишенной необходимой рациональной мотивации. В горней парадигме форма становится лидером и поводырем, наделяется собственной волей. Эта форма способна быть самоценной, совершенной и сложной, опережать, предугадывать и вызывать появление самых разных процессов, функций и конструкций. Горнее, в отличие от дольного, склонно быть красивым и выразительным.

Девальвация «красивого», деэстетизация является прямым продолжением и следствием десакрализации и торжества этики, торжества идеалов честности, справедливости и простоты. При этом дольнее, профанное воспитывает свою собственную эстетику, нейтральную, безразличную к абстрактной красоте и лояльную к некрасивому. Этой эстетике отводится сопровождающая, несамосто-

тельная роль, напоминающая ту, в которой оказывается этика внутри горней парадигмы.

Высокое и низкое существуют всегда, как бы ни выглядели официальные доктрины или неофициальные версии. Бараки оказываются обязательным сопровождением сталинских высоток, а облицованные мрамором дворцы съездов и обкомы успешно дополняются демократичными панельными «хрущевками». Своеобразного успеха в примирении горнего и дольного добилась довоенная Америка. Американская техника и выдающиеся инженерные сооружения, которые вызывали зависть левых европейцев и считались предвестниками архитектуры будущего, самими американцами подобным образом не оценивались, Л. Салливан увлеченно украшал небоскребы орнаментом, а банки, вокзалы, библиотеки, правительственные здания и суды, строившиеся до 40-х годов XX века, напоминали Парфеноны и соборы Святого Петра.

Как бы ни складывались судьбы горнего и дольного, их присутствие во многом предопределено унаследованным из далекого прошлого делением всего массива окружающих нас объектов на два сообщества. Одно из них объединяет театры, музеи, мемориалы, конгресс-центры и т. д. и т. п., восходящие к храмам и дворцам. В другое входят заводы, склады, транспортные и инженерные сооружения, которым по причине происхождения и родства не суждено попасть в «высокое» общество. Граница между этими сообществами, несмотря на демонстративные попытки ее нарушения авторами центра Помпиду, напоминающего нефтеперегонный завод, или создателями атомного реактора в Израиле, похожего на древнюю усыпальницу, вполне устойчива. Пространством соперничества чаще всего становится промежуточная, «серая» зона, в которой доминирует массовое жилье и, прежде всего, многоквартирный жилой дом. Именно в этой зоне уже более ста лет происходят события, которые можно квалифицировать как войну «хижин» и «дворцов». И это не столько столкновение дорогого и дешевого жилья, сколько двух подходов к решению одной и той же задачи, один из которых предлагает довоенные Левиттауны и Магнитогорск, а другой — послевоенные кварталы Минска или Смоленска и «версали для бедных» Р. Бофила. В ситуации относительно свободного выбора парадигмы, вроде той, что сложилась в наши дни, чиновники, инвесторы и архитекторы, все те, кому предстоит выбирать, как правило, обнаруживают свои предпочтения вполне определенно. Наблюдаемое впоследствии движение в гибридную «серую зону» происходит стихийно, «в силу обстоятельств».

Высокое и низкое, принадлежащее культуре и относимое к технике, поэтичное и практичное, региональное и глобальное ведут непрерывающийся обмен в самых разных формах — от мирного диалога до жесткого конфликта. Итогом этого обмена становятся самые разные состояния: от равновесия, сбалансированности до бескомпромиссного доминирования одной из версий. Мы видим параллельное действие прямо противоположных сил — архитектуру, «зараженную» дизайном, и архитектуру, сохраняющую иммунитет; видим превращения, инверсии и гибриды. Принадлежавшее бытовому и банальному становится антиквариатом и музейным экспонатом, наделяется высокой ценой и особой значимостью, чему предшествует или сопутствует десакрализация святынь, обесценивание реликвий и разрушение прежних храмов. То, что замерло, остановилось на пути от высокого к низкому или от низкого к высокому, пополняет сообщество гибридных структур — «не дворцов и не хижин» или одновременно «и хижин, и дворцов».

Процесс естественного движения парадигм носит признаки цикличности, сходные с теми, что наблюдаются в экономике, политике, культуре и сопровождаются изменением оценок, реакций общественного сознания, настроения элит, медийного сообщества и т. п. Если то, что недавно казалось хламом и мусором, чем-то недостойным внимания, становится памятником, а к прежним ценностям, на которые затрачивались неимоверные усилия, интерес неожиданно пропадает, значит, мы имеем дело с самонастраивающейся системой, теоретически безразличной к содержанию того или иного цикла. В прошлом столетии это безразличие

было успешно преодолено и сменилось назначением одной или другой парадигмы на место основы государственной культурной и архитектурной политики. В СССР, Германии и Италии, а затем только в СССР конкуренция высокого и низкого прекратилась под действием прямых запретов, а архитектура приобрела удивительную способность меняться чуть ли не на следующий день после выхода декрета с приговором взглядам предшественников. Прямым следствием вмешательств становятся постоянно перекраиваемые города, состоящие из несовместимых следов разных эпох.

Спокойные или не определившиеся режимы предпочитают менее драматичные, мягкие трансформации и эволюционные изменения, которые сопровождаются усилиями прессы, архитектурных школ, профессиональных и непрофессиональных групп влияния. Под действием многих обстоятельств смена парадигм в разных частях происходит далеко не синхронно. Более ранний или более поздний приход лидирующих настроений — нечто индивидуальное. В Америку современная архитектура пришла с сильным опозданием, уже после войны, но зато здесь раньше, чем где бы то ни было, возник призрак постмодернизма.

Диалог «дворцов и хижин», горнего и дольного протекает и в границах одной личности, в пределах одной жизни, одной биографии, одной карьеры. Настроения меняются и с возрастом, и под влиянием извне. В конце 1930-х годов убежденные конструктивисты дружно овладели классическим языком, а великие И. Жолтовский и А. Шусев дважды меняли «веру». Для исполнителей и эпигонов такой переход — вполне заурядная процедура; для лидера и мастера смена мировоззрения — дело не менее болезненное, чем смена пола. Тем не менее одни и те же персонажи способны быть протагонистами противоположных настроений. Довоенный Ле Корбюзье, автор Лучезарного города и белых вилл, и послевоенный Ле Корбюзье — создатель скульптурной капеллы Роншан и brutальных построек Чандигарха — два разных, но одинаково популярных героя. Сходным успехом могут похвастаться А. Шусев и Ф. Джонсон, наделенные отменным профессиональным долголетием и успевшие поработать в двух-трех разных парадигмах, манерах и эпохах.

Временное и вечное, движимое и недвижимое

У горнего и дольного принципиально разное отношение к пространству и времени. Если в горней парадигме мир предстает неизменным, стабильным и статичным, то оппоненты видят его в движении. Массовая и популярная, дольная архитектура избавляется от признаков монументальности, приобретает «четвертое измерение» и уподобляется машине не метафорически, а почти буквально. Требование учета того, что именуется «жизненным циклом», присутствие обязательных «правил эксплуатации», предписание необходимых ремонтов и прогноз утилизации становятся для домов нормой. Все то, что еще недавно касалось мебели, инженерного и иного оборудования, распространилось на стену, крышу и фундамент. Из вечных и бессмертных героев они трансформируются в нечто непостоянное, легко сносимое, собираемое и разбираемое. Их судьба повторяет судьбу современной скульптуры, превращающейся в мобиль, инсталляцию, во что-то неопределенное и отказывающееся от претензий на незыблемость и вечность.

Представление о собственном доме как о чем-то временном и непостоянном утвердилось с появлением массового индустриального жилья и с иным образом жизни. В СССР, считавшем социализм переходным периодом, скромное, пребывающее в госсобственности жилье первых пятилеток или начала 1960-х считалось временным, прежде всего, по мотивам идеологическим. Американский односемейный дом на деревянном каркасе попал в ту же категорию по причинам скорее практическим и сущностным. Современное жилье быстро смиряется с новыми родственниками в лице купе, кают, автомобилей и гостиниц и превращается в товар и продукт, готовый менять облик и упаковку, подобно тому как это происходит в автопроме и ширпотребе.

Ближайшее и непосредственное, «реальное» окружение — обыденное и повседневное — все в большей степени заполняется временным, изменяемым как циклически, т. е. по сезонам и времени суток, так и линейно и безвозвратно. А существующая в этой атмосфере архитектура не склонна сопротивляться надписям, изображениям, рекламе и легко уступает им первенство и место.

Идея рукотворного мира, сплошь состоящего из материала, имеющего срок годности, оформилась в 1960–1970-х усилиями, работами и мыслями японских метаболистов, англичан из Аркигрэма, российской группы НЭР и их последователей. В это время рождаются представления о временной шкале, на которой обнаруживаются те, кому уготовано сто и более лет жизни, т. е. кому жить суждено несколько десятилетий, и те, срок жизни которых исчисляется годами, месяцами или днями, но главное заключено в том, что всем, размещенным на этой шкале, отказано в бессмертии.

Гарантия бессмертия порождает безразличие к новшеству и прогрессу — главным увлечениям техники и экономики, которые охотно заимствуются и новой архитектурой, и продвинутым современным искусством. Новшества, инновации, новеллы и обновления становятся топливом для дольнего, его фетишем и наркотиком. Горнее, напротив, стремится время не замечать. Серьезным и безапелляционным судьей временному и вечному становится рынок. Цена временного, будь то холодильник, пылесос, машина или квартира в панельном доме, неуклонно падает. Капитализация вечного растет, как растет цена антиквариата, и касается это не только «топовой» недвижимости, но и домов с многовековой историей в забытой деревне в горах или у моря.

Чем сильнее сжимается область вечного, чем заметнее становятся изменения, тем активнее противодействие. Формами этого противодействия оказываются и охрана памятников, и особое чувство, в основе которого — очевидное недоверие к временному и новому, и растущая оценка всего устойчивого и временем проверенного. Памятники истории, культуры и природы становятся очагами и оплотами сопротивления нашествию массового, популярного и практичного. Усилиями борцов за бессмертие популяция памятников пополняется новыми участниками — монументами, что посвящены людям или событиям, и старыми домами, что приходят из все более близкого прошлого и открываются под позднейшими наслоениями слухов, предубеждений или банального мусора. И хотя на роль памятников претендуют все новые дома и улицы, их число не столь велико в сравнении с сентиментальной значимостью, эмоциональной ролью и культурным весом. Оставаясь даже скромными вкраплениями, точками на картах обширных территорий, памятники и монументы, неотделимые от своих мест, составляют пространственный и смысловой каркас — основу полноценного обитаемого человеческого мира, вне которого он, этот мир, заведомо ущербен.

Базовым признаком принадлежности архитектуре является связь с землей и местом. У большинства других представителей предметного мира этот признак отсутствует. Не знавшие архитектуры кочевники создали богатое и насыщенное окружение, основой которого было вечное, но движимое сборно-разборное жилище — юрта, иглу, шатер и палатка — своего рода коллективная одежда, предназначенная для нескольких человек. Остановившиеся в своем развитии почти на тысячу лет перемещаемые и кочующие дома возвращаются самой логикой массового индустриального производства и современного образа жизни, но уже в дольней парадигме.

Предвидения, предчувствия и призывы, нарушившие незыблемость и устойчивость, спокойствие и монументальность зданий, обнаруживаются за несколько десятилетий до начала их массового индустриального производства. Словно в ожидании перемен, архитектура с начала XX столетия демонстрирует готовность к движению, следы движения, интерес к состоянию отрыва, прыжка, полета вперед, вверх, по диагонали или оборота вокруг оси. Одновременно с домами из равновесия выходят неподвижные ранее памятники и монументы, испытывавшие

влияние современной им скульптуры и захваченные идеей недвижимое сделать движущимся. Живопись футуристов и архитектура ар-деко вдохновляются кораблями, самолетами, поездами и автомобилями — особого рода обитаемыми устройствами, которые лишены непосредственной связи с землей и каких-либо прямых обязательств в отношении конкретных мест. Именно отсутствие связи с землей и местом порождает сходство дома с вещью, с предметом, производимым на заводе, и становится главным признаком «предметоподобия» архитектуры. Дом-вещь, дом-предмет избавлен от известных, привычных атрибутов дома, тех, что определяют его положение и отношения с соседями, т. е. «лица» и «спины», главного и дворового фасадов, «верха» и «низа». Дом-предмет старается быть «круглым», одинаковым и обозреваемым со всех сторон напоподобие стола или автомобиля. Отрыв дома от земли, попытка «вывесить» его на тонких, почти невидимых опорах, равно как и способность стоять только на лишенной рельефа, искусственно подготовленной горизонтальной поверхности призваны подтвердить физическую независимость «дома-вещи» от участка. «Предметоподобные» дома заимствуют у движимого, того что существует независимо от земли, того, что полностью производится на заводе, целый ряд свойств и особенностей. Это касается как типовых или повторно применяемых домов, столь популярных в России и выпускавшихся огромными тиражами, так и единичных изделий, напоминающих концепт-кары известных автопроизводителей. В отличие от автомобилей дом-предмет нуждается в особом ряде процедуре, в «инициации», именуемой «привязкой». Суть привязки в том, чтобы громоздкий и неповоротливый брикет разместить на теоретически единственном в своем роде участке, на месте, характер и неповторимость которого, как правило, игнорируются и приносятся в жертву интересам дома и его изготовителей.

Отличия движимого, принадлежащего дольней парадигме, от недвижимого, принадлежащего горнему, задаются почти на генетическом уровне, в момент «зачатия». Движимое во многом универсально, нейтрально и способно оказаться где угодно. Недвижимое еще до рождения обеспечено землей, участком, что предполагает уникальный результат и индивидуальный подход, работу на месте и по месту. Сколь бы неожиданными ни оказывались настроения заказчика и архитектора, недвижимое будет следовать «воле места», самым естественным образом воспроизводить родовые признаки Дома, делая сооружение «домоподобным», т. е. связанным с землей, с ее поверхностью и границами. След дома, пятно застройки, основание, цоколь, подземные уровни и даже силуэт или очертания кровли — все это возникает и формируется в процессе работы с местом, участком и землей. Место заведомо старше и ценней всего того, что может на нем возникнуть. Это конечный, несомненный, естественный и подлинный ресурс, в сравнении с которым и, тем более, в отсутствие которого, квартиры «на этажах» много не стоят. Самостоятельная цена и ценность объекта, если речь идет не о памятниках и шедеврах, неразрывно с землей связанных, несопоставима с ценой и ценностью мест, в первую очередь мест особых. Цена недвижимости — это цена места, которое вечно. Дольнему эти резоны не близки.

Тренд и контекст

«Фак контекст» — лозунг, который приводит В. Паперный в своей книге, — это лозунг хижин. «Гений места», «дух места» обитает во дворцах. Хижины стремятся к полной свободе от внешних обязательств, действуют исключительно в собственных интересах и существуют сами по себе. Судя по большинству книг, журналов и интернет-публикаций, нынешний мир состоит из отдельных домов. Мы почти не встречаем ни генпланов, ни ситуационных планов объектов, ни внятных описаний их окружения. Поклонникам типовых стандартных решений отличия участков вообще представляются ненужным и нежелательным обременением. Не менее враждебно настроены к контексту создатели тех зданий и сооружений, что

работают на «вау-эффект». Инициаторы башни Газпрома уверены, что место ей повсюду, а лучше в центре. Носителям «комплекса хижин», тем, кому ближе профанный шик, и тем, кто искренне полагает очищающую бедность великим благом, мир видится свободным от ограничений, нейтральным и изначально пустым. Эта пустота заполняется некими «единицами» или группами дискретных «единиц», в роли которых на равных выступают дома и открытые пространства, живущие и складывающиеся сами по себе. Эклектика и «фьюжн» — естественные особенности и признаки такого мира.

Главным интегратором, собирателем дольного становится время, на каждом отрезке которого обнаруживаются некие направления, тенденции или «тренды». Тренды существуют параллельно или сменяют друг друга, живут дольше или короче и отличаются разной мощностью, разным влиянием или силой, разной степенью агрессивности. Всякий тренд стремится к глобальному и продолжительному влиянию, но далеко не каждому тренду гарантирован успех.

Тренд всегда актуален, он питается и пропитан актуальностью, утрата актуальности означает для него гибель. Поддержание актуальности обеспечивается всеми доступными средствами, главным из которых является медийное присутствие. Подвижный, гибкий, меняющийся, постоянно обновляемый, динамичный мир трендов не знает пространственных границ. Глобализм, транснационализм и интернационализм — естественные и органичные признаки того, что порождается техникой, массовым товарным производством и тем художественным сознанием, которое испытывает острейшую тягу к «новому». Нетрудно заметить, что эти настроения делают «новое» не только реакцией на вызовы времени, не только решением реальных проблем, но и чем-то внепрактичным. Новое само провоцирует изменения, и если бы в нем не было нужды, в интересах «дольного» его следовало бы придумать.

Постоянные изменения и обновления набора окружающих нас предметов практически исключали и исключают достижение видимого, зримого единства, бывшего на протяжении столетий главной целью архитекторов и главной ценностью высокой архитектуры. Доиндустриальная эпоха не знала неограниченного импорта и экспорта архитектуры и вообще внеконтекстуальной архитектуры как таковой. Все, что строилось, в той или иной мере было привязано к месту и зависимо от места. Прямым следствием этой зависимости становится строго упорядоченное землепользование, незыблемость границ землевладений, бережное, подчеркнуто внимательное, заботливое отношение к земле, ее ухоженность и обустроенность. Крытые и открытые участки города в этом случае существуют не сами по себе, а тесно подогнаны, взаимоувязаны и взаимозависимы, причем открытые пространства, площади, улицы, сады, дворы и парки становятся предметом большей заботы и архитектора, и власти, чем окружающие дома. Четко и понятно организованные открытые пространства диктуют систему ограничений для зданий. Интересы целого здесь выше интересов каждого, обязанного следовать регламентам, стандартам и предписаниям. Совокупность такого рода ограничений, по сути, тождественна контексту, данному и конкретному. Эта совокупность инерционна, в идеале неизменна, безразлична ко времени и очень чувствительна к пространству. Именно пространство, текучее и непрерывное, отличное от дискретной формы, становится главным героем «горнего» и естественно преобразуется, расширяется до уровня всепоглощающего «культурного ландшафта». Дольнее безразлично к окружению, горнее обнаруживает повышенное внимание и обостренную чувствительность к тому, что вокруг. Дольнее готово бросить вызов предшествующему и сложившемуся. Горнее одержимо идеями сохранения, гармонии, мягкого, незаметного присутствия, ухода под землю или за старые стены. Предпринимаемые в этой парадигме радикальные шаги имеют главной целью собирательство и интеграцию разрозненного в интересах целого. Культурный ландшафт не имеет дыр и белых пятен, в нем нет пустых мест и участков без назначения, но есть то, что наполняет содержанием понятие «кон-

текст», что является собой характерное, специфичное и особенное, что в конечном счете принято отождествлять с идентичностью.

Контекст отчетливо распадается на два уровня — узкий, местный, локальный, в пределах которого преобладают конкретные сведения об участке и его ближайшем окружении, и широкий, объединяющий типические черты и особенности целого региона. Внутри как локального, так и регионального контекстов обнаруживается достаточно определенный физический компонент — видимые, фиксируемые локальные и региональные параметры — и менее определенный содержательный, который принято ассоциировать с «духом места»; наполненный самым разнообразным социально-культурным материалом от архетипических представлений общего характера до памяти о конкретных событиях, традициях, нормах и привычках. Следование контексту не сводится к сохранению памятников или исторической среды, что само по себе есть норма и не подлежит обсуждению. Идеалом, целью контекстуализма, может считаться не столько создание домов, сколько воссоздание или организация процесса воспроизводства высоких качеств городской ткани, достижение ее непрерывности, преемственности и предсказуемости. Подчинение контекстуальным ограничениям носит как добровольный, так и обязательный характер. Добровольное следование контексту справедливо считается признаком высокой профессиональной культуры, предполагающей предпроектный анализ и исследование места. Ограничения, требующие обязательного исполнения, разного рода регламенты и режимы — непремный атрибут всех организованных и охраняемых территорий, регионов и пространств, стремящихся активно защититься, уберечь себя от любых утрат. Предписания такого рода, опирающиеся на серьезную исследовательскую базу, покрывающие едва ли не всю территорию Евросоюза, существенно ограничивают произвол архитекторов, девелоперов и властей. Материал и цвет стен, уклон кровель, процент остекления и размер окон, не говоря о высоте, площади и кубатуре — вполне стандартные предписания, вводимые любым европейским регионом или городом, дорожающим своими ресурсами и своей репутацией. Американские порядки более либеральны и касаются, прежде всего, технико-экономических ограничений. И хотя достижение целостности, гармонии и единства их целью, как правило, не является, грубые и откровенно циничные действия не поддерживаются ввиду осознания опасности падения капитализации города и возможных сомнений в способности властей контролировать действия девелоперов и заботиться об общем благе.

Новый город старается жить и развиваться в тренде. Чем старше любой город, европейский или американский, тем ближе ему контекстуальный подход. Контекст не есть нечто незыблемое, постоянное, тем более — заведомо высокое и ценное. Депрессивные, неорганизованные, разрушающиеся и неопределенные ландшафты оказываются предметом забот чаще, чем места благополучные. Следование контексту в этом случае предполагает своего рода лечение, восстановление, раскрытие и развитие позитивного и устранение дурного и уродливого. И если заняться выяснением того, откуда берутся стоящие немалых денег «дома-пришельцы», дома невнятного происхождения, следы поведут в сторону трендов и в область профанного. Тренд не предполагает постоянного контроля, не замечает или прямо отвергает предшествующий порядок.

Если контекст чаще всего анонимен или имеет множество авторов, у тренда, как правило, обнаруживаются родители, лидеры, адепты и последователи. Тренд порождает очагов, в виде неких групп, школ или звезд, действующих одновременно, немного, и удержаться в этой роли длительное время удается единицам. Успех Ле Корбюзье в обозримом будущем едва ли удастся повторить. Архитектурные тренды хоть и более устойчивы, чем настроения в фэшн-дизайне, но живут не более нескольких лет. Однако главной неожиданностью становится генезис, происхождение тренда.

Все глобальные или интернациональные тренды и бренды, включая биг-мак, имеют сугубо местное происхождение. Архитектура локальных лидеров, ставших

звездами, полузвездами, тем более притцкеровскими лауреатами, переходит из одной парадигмы в другую. Открытия, сделанные «по месту», родившиеся в конкретных бюро, ателье и школах, утрачивают связи с местом и с поводом, их породившим, оказываются перемешанными и вброшенными в мировое пространство. Настроения, решения, рецепты и приемы, завоевывающие популярность, захватывающие или делящие лидерство, имеют региональные корни и региональные источники. Достаточно вспомнить о вдохновлявшем Ле Корбюзье средиземноморском самострое, об успехе бразильцев и японцев в 1960-е, голландцев и швейцарцев в «нулевые». Популярность эта не всегда понятна, труднообъяснима и плохо предсказуема. Единственное, что объединяет вдохновителей любого тренда, — это присутствие в «мировых медиа» и высочайший авторитет на родине. Российским архитекторам подобное в ближайшие годы не грозит.

Ощущение тренда, пребывание в тренде — вполне естественное состояние, нормальная потребность начинающего архитектора и формирующейся культуры. Зрелость обязывает быть самим собой во избежание приобретения синдрома «хронической провинциальности». Избавиться от этого помогает не столько выход из тренда, сколько погружение в контекст и обращение к собственной культуре.

Архитектурные и градостроительные практики, встречающиеся в нынешнем мире, можно условно поделить на «трендовые», «контекстуальные» и «гибридные». Европейцы в большинстве своем склонны следовать контексту, что на протяжении многих лет обеспечивает городам растущую привлекательность, успешную капитализацию и устойчивое развитие. В Америке, Китае и Эмиратах в силу разных обстоятельств более спокойно относятся к контексту и наследию. Здесь расположены к тренду и охотно доверяют судьбу городов тому, что приносит и предлагает время, тем более что многие из этих предложений рождаются в Америке и быстро адаптируются и Китаем, и Эмиратами.

Российская практика не принадлежит ни к тому, ни к другому типу. Не признавая себя Европой, мы не склонны сходным образом относиться к своему окружению, а консервативные ценности и характер экономики не сближают нас с теми, кто строит Шеньджен и Дубаи. Но главная опасность в том, что наш собственный путь, и законодательно, и на практике, до конца не выстроен. Судьба российского города уникальна. В течение прошлого столетия были последовательно приняты четыре так и не завершённые попытки полностью изменить его природу и разрушить складывавшийся контекст. Нынешний российский город, лишенный механизмов преемственности и уважительного отношения к трудам предшественников, страдающий от «недофинансирования» и одновременно не ценящий свой реальный потенциал, представляет собой удивительное и конфликтное смешение следов всех времен, включая агрессивное наследие последних десятилетий. Но если задаться вопросом, какой путь нам ближе — Шеньджена, Дубаи, Гонконга или европейских городов, с которыми мы вольно или невольно на протяжении последних столетий соотносим собственные города, ответ очевиден.

Крайняя запутанность и невнятность российского городского контекста, его ускользающий, трудноуловимый характер усложняют задачу достижения целостности, но не делают ее невыполнимой. Более того, восстановление городской ткани, «сшивание» кусков и фрагментов, преодоление пространственных и культурных конфликтов — прямая обязанность российских адептов горного, их долг и святая обязанность. И Запад здесь не поможет. Связанный множеством запретов и ограничений, энергичный и амбициозный западный архитектор часто склонен контекст недолюбливать или относиться к нему с подозрением, что подтверждают опрошенные В. Паперным персонажи. Вместе с тем для стран пребывания недоброжатели контекста особой опасности не представляют. На их родине надежда на отмену или ослабление ограничений, как правило, тщетна, да к тому же объемы строящегося в так называемых развитых странах довольно стабильны. Все, что нужно, в основном построено и требует лишь качественного улучшения. Поэтому взоры архитектурных крестоносцев обращены на новые земли обетованные — Ки-

тай, Эмираты и, не в последнюю очередь, на Россию. Справедливости ради следует признать, что помимо чужих борцов с контекстом у нас достаточно своих собственных, и продолжение агрессии совместными усилиями носителей трендов, наших и иностранных, вполне ожидаемо.

Мода и стиль

Горнее и долнее говорят на своих особых языках, которые можно обозначить известными, но условными и широкими понятиями «стиль» и «мода», наполнив их необходимым содержанием. Содержание это, впрочем, не должно противоречить тому, что интуитивно угадывается сегодня в этих понятиях большинством. Традиционная, академическая история архитектуры, повествующая о высоком, — это история стилей, периодизация и классификация которых пока столь же безуспешна, сколь безуспешны попытки навести порядок во всемирной истории. Если на Китай и его соседей, на всю Центральную Америку, на Египет, Ассирию с Вавилоном, на Древнюю Грецию и Рим приходится по одному стилю, то в Европе за последние 500–600 лет обнаруживается с десяток больших стилей и множество малых. При этом ренессанс и барокко принадлежат в первую очередь Италии, классицизм и ампи́р сугубо французского происхождения, а рококо — явление германо-австрийское. При непредвзятом рассмотрении оказывается, что эти стили не столько сменяли друг друга, как пишут в учебниках, сколько являли собой относительно самостоятельные, концентрированные и вполне завершённые системы представлений о мире, сформированные в конкретных регионах.

Стили создаются не в процессе поточного производства с заданной программой; стиль как штучное изделие, рождаемое в муках и трудах определенной, имеющей четкую локализацию культурой, ее зримый и узнаваемый облик. Стили воспроизводятся и заимствуются, соревнуются и соперничают, переживают молодость, зрелость и увядание, каждый проходит через свою архаику, классику и барокко. Попеременное доминирование в общеевропейском пространстве одного из локальных стилей породило представление об их линейном движении, о соотношенности со временем или эпохой в большей степени, чем с местом рождения. Справедливость торжествует только тогда, когда речь в первую очередь заходит о французском или английском стилях, и лишь затем о стиле XV или XVI веков. Стиль охватывает весь предметный мир, рукотворный и природный. Стиль инерционен, долго складывается и бесследно не исчезает. Будучи отражением, аналогом картины мира, картины рая, стиль продолжает существовать, даже когда та или иная версия рая утрачивает актуальность.

Архитектурный стиль живет по своим правилам, наделяется читаемыми и узнаваемыми признаками, которые можно поделить на «первичные» и «вторичные». К первичным относится то, что фиксируется на разрезах, планах и взглядом «с птичьего полета». К вторичным признакам принадлежит нечто лежащее на поверхности, видимое с первого взгляда — фасад, стена, ее фрагменты, детали и декор. Появление и распад, зарождение и деградация стиля сопровождаются известной разделенностью первичных и вторичных признаков, демонстрацией орнаментом и декором независимости от тела здания, от основы и базы. Формулируя свои предпочтения, А. Лоодс попросту снимает весь декор с фасада благополучно-симметричного и вполне буржуазного австрийского дома, а новообращенные поклонники классики и ар-деко, напротив, наряжают каннелюрами и сандриками аскетичные интерьеры Центросоюза и клуба ЗИЛ.

Стиль — признак идентичности, атрибут зрелых, сильных, упорядоченных и устойчивых сообществ. Поэтому слабые и неуверенные в себе имитируют или заимствуют стили, а молодые и амбициозные стремятся во что бы то ни стало создать собственный стиль. Стили зарождаются на региональном уровне и чаще всего консервируются в этом состоянии. Успешные пробиваются на общенациональный уровень, меняясь, эволюционируя и обогащаясь за счет заимствований.

Самые успешные трансформируются и интегрируются в стили империй, каждая из которых полагала своей миссией распространение собственной картины мира: мы без труда угадываем английское, французское, русское или испанское присутствие в самых разных точках земного шара. С ослаблением и распадом империй уходят и стиль Наполеона III, и «русско-византийский» стиль, а на их останках вновь проступают следы национальных и региональных стилей, до того растворявшиеся в имперском котле. Накануне Первой мировой войны, тем более после ее окончания, Финляндия и Польша, Чехия и Венгрия старательно изобретают собственную национальную архитектуру. К ним присоединяются советские республики, каждая из которых в 1930–1950-е годы обзаводится своим собственным национальным стилем, правда, в системе общего для всех социалистического реализма.

Картины мира и сопутствующие им стили соотносятся не только «по вертикали» от региона к империи, но и «по горизонтали», ревниво подчеркивая особенности и не избегая заимствований. Ярмарками, смотринами стилей становятся популярные в течение почти ста лет (до конца XX века) всемирные выставки. Создание стилей, работа в стилях, имитация стилей, появление искусственных, «исторических» и «экзотических» стилей вроде неоготики, неопалладианства, мавританского, египетского и т. д. становится сопровождением «театра жизни», заменяющего, дублирующего, как убеждает Ю. Лотман, собственно жизнь с ее прагматизмом и обыденностью. Почти неразличимая грань отделяет декорации высокого и романтического театра от украшений низкого, профанного и бедного «площадного» действия, предельным, «нулевым» состоянием которых становится отсутствие украшений и отказ от декораций.

У дольней архитектуры, архитектуры хижин, нет и быть не может стиля. Только от полной безысходности могли возникнуть смысловые конструкции вроде «современного» стиля или «интернационального» стиля. К профанному, бытовому, обыденному, имеющему техническую генетику, понятие «стиля» приложено разве что метафорически, как некий комплимент, который мы адресуем понравившемуся лицу или вещи. Машины не делаются «в стиле» и не формируют стилей. «Хайтек» или «минимализм», которые принято считать или самостоятельными стилями, или вариациями «современного стиля», — есть на самом деле некие признаки, атрибуты, сущностные, имманентные черты технологичного продукта, вдобавок художественно завершенного и осмысленного.

Дольний предметный мир, включающий автомобили, одежду, посуду, интерьер обычной квартиры или офиса, стандартный дом и т. д. и т. п., регулируется не стилем, а модой. Мода не есть малый стиль, у нее иная природа. Активное вытеснение стильного модным породило ощущение конца истории стилей, которое, впрочем, не лишено оснований в связи с резко ограниченным спросом на «высокое». Мода — нечто производное от массового индустриального производства и мировой торговли, «дитя» мира техники, адаптированное миром культуры.

Стиль проходит через долгий инкубационный период и навсегда сохраняет память о месте происхождения. Мода с трудом вспоминает о месте своего рождения, ее происхождение обычно туманно, но время появления ее на свет фиксируется довольно четко. Мода быстро меняется и уходит или появляется вполне неожиданно. Если стиль ассоциируется с картиной мира, то мода напоминает моментальную фотографию. Если стиль создается усилиями элит и по их заказу, то мода эгалитарна. Мода — сопровождение обыденной жизни, одежда «на каждый день», которой, однако, не чуждо стремление «к высокому». Это публицистика и журналистика, которая мечтает о славе, достигающей большой литературе и академической науке. Мода избирательна и фрагментарна, сфера ее интересов быстро меняется. Модное всегда солирует, набор модных деталей, частей, приемов и аксессуаров не стремится к упорядоченности и гармонизации. Эклектика, винтаж, поэтика непреднамеренного, случайного и безграничного порождены модой. Мода — явление менее сложное, чем стиль, одноразовое и однослойное. Мода охотно воспитывается и поддерживается медиа, минуя сложные процеду-

ры осмысления, и распространяется в разных режимах, от прямого клонирования и воспроизведения образцов до импровизации на заданную тему.

Сила, энергия, мощь моды — производные от ее новизны, а собственно новизна есть или очевидное несходство со вчерашним, или то, что вообще отсутствовало. мода циклична, что лишний раз подчеркивает ее соотношенность со временем, т. е. она способна возвращаться. Правда, в ином, обновленном облики. Актуализированные «образы» 1960-х и 1980-х вполне востребованы в наши дни.

Дискретные, труднопредсказуемые, кажущиеся несистемными «брызги» и всплески моды, тем не менее, сливаются в общий поток, в мейнстрим, само название которого подчеркивает прямую связь со временем. Мейнстрим — своего рода ось, хребет тренда, вокруг которого складывается, отбирается и концентрируется все то, что принято считать глобальным, интернациональным и современным.

Архитектура и дизайн

Тезис о двух архитектурах не был бы убедителен без очевидных признаков существования двух типов архитектурных школ и двух типов архитекторов. Принципиальные, родовые отличия северного, германского, протестантского мира, охватывающего Америку, Британию, Германию, от мира южного, романского, центрами которого были и остаются Париж, Мадрид и Рим, вполне определенным образом сказались на судьбе профессии. Несмотря на интенсивный взаимобмен и обилие гибридных образований, общепризнанными и очевидными являются следующие констатации: северные, англо-германские школы принадлежат дольней парадигме, ориентированы на технику и прагматику; южные, латинские, романские тяготеют к горнему и сакральному, а в их основе лежит скорее художественное, артистическое мировосприятие. Россия выглядит особым образом, демонстрируя одновременное присутствие двух типов школ и двух групп профессионалов. До революции таковыми являлись архитекторы-художники, заканчивавшие Академию художеств, и гражданские инженеры, выпускники технических училищ и школ. На фоне общего терминологического хаоса, наступившего после Революции, состояние проектного дела усложнилось и непримиримостью позиций в борьбе за архитектуру, и упорными, но тщетными попытками соединить «алгебру с гармонией». Как показали последующие события, неопределенность отношений между архитектором и инженером, между теми, кто проектировал парадные магистрали, набережные, Дворцы съездов, оперные театры и обкомы, и теми, кто чертил бараки и пятиэтажки, продолжила сохраняться и сохраняется по сей день. Сходная картина складывалась и в работе над вещами меньшего размера: торговыми автоматами, домашней и профессиональной бытовой техникой, машинами, поездами, самолетами и объектами «благоустройства» города и дома — осветительной арматурой, мебелью и интерьером. И если создатели дворцов и те, кто был занят благоустройством, уверенно называли себя архитекторами или архитекторами-художниками, то их коллеги, более тесно связанные с производством, но быстро забывшие о своих предшественниках — гражданских инженерах, — испытывали очевидные трудности с самоидентификацией. Предпринятые в СССР в 1960-х годах попытки назвать эту область деятельности «технической эстетикой», несмотря на известную оправданность термина, успеха не имели. Развязка наступила несколько позже и сопровождалась уступкой мощному внешнему влиянию. Сходство происходившего в советской технической эстетике с тем, что практиковалось в англоговорящем «северном» сообществе, привело в конечном счете к заимствованию термина «дизайн». Слово «дизайн», как и слово «архитектура», одновременно означающее проектирование, т. е. деятельность и проектное решение, в английском оригинале распространяется на все виды проектируемых объектов от зданий до предметов промышленного производства, ландшафта, интерьера и т. п. Эта широта, емкость понятия «дизайн» в английском вполне соответствует тому единству подходов к проектированию всех компонентов предметного мира, который сложился в пре-

делах дольней парадигмы, практической и прагматической. В англоговорящих сообществах отсутствует привычная для нас противопоставленность, разведенность архитектуры и дизайна. Сходным единством долгое время было отмечено отношение к проектированию и в романском мире, опиравшееся, правда, на иные представления. Многие архитекторы, а также создатели мебели или одежды склонны считать себя «артистами» и художниками, причем не менее уважаемыми, чем живописцы, скульпторы или авторы инсталляций. Усилиями людей подобного склада, к которым, например, принадлежит Ф. Старк, сохраняется пространство «художественного проектирования», или «арт-дизайна». Однако, несмотря на их усилия, романоговорящие не избежали влияния «севера». Слово «дизайн» здесь, как и в России, постепенно вошло в обиход, обозначив определенную часть отделенной от архитектуры проектной практики и ее результат.

Как и в романских языках, в русском слово «дизайн» закрепилось за тем, что по своей природе близко прагматичной версии, т. е. дизайном стали называть проектирование продуктов промышленного производства за исключением разве что панельного дома. Термин «дизайн» обрел в российской действительности полную самостоятельность и настолько утратил изначальный базовый смысл, что вошел в состав едва ли не самых нелепых конструкций современного языка вроде «дизайн-проект» или «дизайн архитектурной среды». Вне сферы влияния дизайна в России оказались те, кто по своему происхождению был ближе всего к создателям храма — театральные художники и художники музейной экспозиции. Между ними и дизайнерами сегодня располагаются разного рода декораторы и стилисты. Иными словами, область предметного проектирования, работа с малыми, подвижными объектами в сегодняшней России оказалась лучше и честнее организованной, чем работа с домами или недвижимой частью рукотворного мира.

Если наши сограждане, занятые проектированием и привязками типовых домов, по-прежнему склонны называться архитекторами и не видят больших отличий между проектированием пятиэтажек и оперных театров, то среди тех, для кого объектом внимания становится город, лет 10–20 назад стали обнаруживаться лица, готовые отказаться от высокого имени «градостроитель». «Отступники» чаще всего именуют себя урбанистами и относятся к городу как к большой машине, нуждающейся в наладке, или мощному компьютеру, требующему соответствующего программного обеспечения.

К этому времени сходное разделение уже состоялось в архитектурной науке, итогом чего явилась, с одной стороны, наука «высокая», занятая теорией и историей, а с другой — наука «низкая», прикладная, занимающаяся типологией, нормативами, стандартами и т. п. К последнему блоку примыкают предпроектные исследования с участием явившихся на свет самых неожиданных специалистов вроде маркетологов и риэлторов, системных аналитиков, экологов, транспортников и т. д. и т. п.

Если признать, что «над архитектурой», в области территориального планирования, планирования города; «под архитектурой», в области предметного мира и подвижных объектов, и рядом, в науке, парадигматическое разделение уже состоялось и всеми, по сути, признано, у архитектуры, занятой зданиями, выбора не остается. Это означает, что параллельно с архитектурным проектированием, обращенным к горному, возникает то, что проще всего, вслед за англоговорящими коллегами, назвать «архитектурным дизайном» — дизайном зданий и сооружений или просто дизайном.

Дизайн агрессивен и склонен к постоянному расширению и изменению сферы влияния. Захватывая все новые области, создавая все более современные типы объектов, он без сожаления расстается со старым грузом вроде кинотеатров или телефонных будок. Архитектура на этом фоне ведет себя довольно пассивно, ее основными и неизменными предметами по-прежнему являются Город и Дом, подобно картине, остающейся единственным предметом забот живописца. И вслед за живописцем, для которого все открытия происходят внутри холста, архитектор

способен постоянно открывать нечто неожиданное в прежних и неизменных пределах вечных целостностей, какими являются для него Город и Дом.

Архитектура и искусство не знают прогресса, но стремятся к совершенству, не поддающемуся ни измерениям, ни четкой идентификации. Лишь интуиция подсказывает нам, что неолитические дома и наскальная живопись не менее замечательны, чем их потомки. Прогресс волнует инженера и дизайнера, их удел — вечная, постоянная гонка, напоминающая спортивные состязания, в итоге которых определяются чемпионы и аутсайдеры. Самый модный, новый, самый «продвинутой», появившийся на свет самым последним, оказывается первым и лучшим.

Что бы ни делал архитектор, в глубинах или на поверхности его сознания более или менее отчетливо присутствуют некий метапроект, сверхцель или сверхзадача, заведомо опережающие, вбирающие и поглощающие конкретные задачи и решения. Сверхцель и сверхзадача становятся основой проектного синтеза, устойчивым стержнем работы и гарантией целостности результата. Природа архитектуры метафизична, следствием чего становится незащищенность по отношению к вымыслу, предрасположенность к утопиям, готовность следовать отвлеченным моделям и схемам. Здоровый прагматизм и трезвый расчет, часто вопреки декларациям, не стали, в частности, признаками советской архитектуры, всегда зараженной большой мечтой. В самые сложные периоды российской истории многие реальные задачи решались не архитекторами, а анонимными строителями «нахаловок» — одноэтажных и многоэтажных барачков, надстроек и пристроек из подсобного материала.

Архитектор остается таковым, пока ощущает себя принадлежащим фундаментальным, глубинным пластам культуры, через которые проходят самые устойчивые связи между прошлым и будущим. Если прагматичный подход дизайнера легко постижим, мотивы его действий просты и понятны, то сущность архитектуры менее ясна. Между тем именно природная, естественная метафизика архитектуры служит видимой и ощущаемой причиной единства рукотворного мира, золотым запасом культуры, ее «подушкой безопасности».

Работа дизайнера организована по принципу «вопрос-ответ», причем вопрос формируется заказчиком, и от качества вопроса зависит качество ответа. Ответ архитектора предшествует вопросу, опережает вопрос, даже если архитектор это не вполне осознает, даже если его задача скромна и практична. Ле Корбюзье, в котором временами просыпался интерес к «высокому», утверждал, что, проектируя фонтан или туалет, он видит их на фоне нового города с миллионом жителей. И ему следует верить. Это опережающее, предваряющее видение не следует путать с выводами и результатами предпроектных исследований, с изучением условий задачи, обстоятельств и ограничений или с «концептуальностью», оно «другое» и досталось от тех архитекторов и «праархитекторов», которые строили храмы, дворцы и города.

Архитектор, даже самый скромный или начинающий карьеру, ощущает себя человеком миссии, предназначенным для «высокого» и готовым ради этого на любые испытания. Потраченное время и обещанные деньги для него — нечто вторичное. Феноменальная, почти фанатичная преданность делу и бескорыстие — норма, воспитываемая еще в студенчестве. Итог миссии — создание произведения. Дом для архитектора всегда «больше, чем дом», это средство сделать мир раем, порой не советуясь с его обитателями.

Дизайнер — создатель продукта, и его участие имеет четкую цену, включаемую в цену товара. Дизайн призван быть аргументом в пользу товара. Степень ответственности дизайнера строго ограничена, четко оговорена, что вполне согласуется и с его представлениями, и с реальностью.

Именно сверхзадача сообщает архитектуре редкую устойчивость, своего рода иммунитет в отношении вызовов, порождаемых рынком и массовым производством, которого нет у дизайна. Отсутствие в СССР рынка и конкуренции, практически лишившее дизайн основ существования и базовых стимулов, не повлияло на

востребованность архитектуры, оставшейся в фокусе внимания власти и общества. Архитектура — любимое дитя и игрушка власти, тем более власти неограниченной, вроде той, что была у Сталина, Гитлера и Муссолини. Дизайн — любимец бизнеса и продвинутых предпринимателей. Если абсолютные монархи и великие диктаторы были главными архитекторами своих стран, то в роли главных дизайнеров выступают успешные предприниматели-инженеры вроде Г. Форда. В архитекторе «при власти» ценится способность изложить доступными только ему средствами и языком послание верхов, за что он награждался правом на имя и соавторство. В дизайнера ценится «клиентоориентированность», способность выполнить любой каприз, при этом часто оставаясь в тени больших имен, брендов компаний, известных марок и фирменных знаков. В уставах союзов, палат, орденов и камер, объединяющих архитекторов в самых разных странах, четко зафиксированы приоритеты профессии, в соответствии с которыми интересы общества выше интересов отдельных лиц, заказчиков и бизнеса. А поскольку принято считать, что интересы общества наилучшим образом обеспечиваются властью, архитектору комфортнее быть при власти. Дизайнеру привычнее быть при бизнесе.

Архитектурный и дизайнерский типы сознания предполагают разное отношение к делу, разные подходы и разные методики. Архитектура опирается на сложные, завершенные и целостные модели, принимающие чаще всего облик «идеального города», возникшего практически одновременно с профессией. Дизайн организован проще и сосредоточен на конкретном, «одноразовом» и фрагментарном. Именно фрагментарность, охотное признание границ приложения усилий и их результата — принципиальное отличие дизайна от архитектуры.

Массовая культура, а вслед за ней дизайн, учатся и многое заимствуют у элитарной культуры и архитектуры, включая стремление к формальному господству над всем человеческим окружением («тотальный дизайн»). Классика, точнее псевдоклассика, сегодня прочно утвердилась в коммерческом, профанном сегменте, и, напротив, массовое и популярное анализируется и адаптируется высоким сознанием и усилиями интеллектуалов вроде Р. Вентури.

Дизайн произрастает в т. ч. из самостроя и самоделок доиндустриального времени, из массовой культуры последующих времен, из продуктов малого, семейного бизнеса, из частных открытий, делающихся порой на бытовом уровне, «для себя», из увлечений и озарений конкретных людей. Дизайнером в известной степени может быть всякий, и этот всякий, занимаясь архитектурой или домом, неизбежно делает это с дизайнерских позиций.

Великие создатели современной архитектуры, включая Миса ван дер Роэ и Ле Корбюзье, были самоучками, не кончавшими школ, но создававшими школы. Вслед за ними в архитектурный дизайн, в дизайн потянулись люди из самых разных областей. Курсы, студии, факультативы, летние школы, дообучение, переобучение — самые распространенные пути в эту профессию. Не обремененный опытом, наивный, чистый, незамутненный взгляд, принадлежащий молодым и амбициозным; быстрая, неожиданная и точная реакция приобретают особое значение и практически отождествляются с наивысшей для дизайнера ценностью — «креативностью».

Архитектура — занятие мудрых и зрелых, рассудительных и неторопливых. Она требует серьезных знаний, непростых умений и полного погружения. Архитектура инерционна, зависима от огромного груза ранее содеянного и от бремени ответственности перед будущим. Архитектор — плод академического обучения, многоуровневого, комплексного и длящегося всю жизнь.

Любой представитель семьи дизайнеров, занятых в т. ч. зданиями и сооружениями, в процессе учебы и работы обречен на специализацию. Его успех напрямую связан с точным выбором предмета занятий и кругом заказчиков. Его преимущества — в doskonaльном знании конкретной темы — массового жилья, школы или больницы, их технологии, нормативной базы, отечественного и мирового опыта, условий строительства, эксплуатации и т. д. Расчеты и ссылки на ограничения сопровождают каждый его шаг и являются важнейшими аргументами в пользу ре-

шения. Архитектор, напротив, стремится сберечь способность к выполнению самой разной работы. Он — представитель уникальной профессии, которая упорно сохраняет синкретичный, собирательный, интегрирующий характер и всеми силами старается противостоять дроблению.

Техническое, инженерное совершенство продукта и услуги — прямое следствие специализации исполнителей. Мало того, что дизайнер сосредоточен на оболочке, упаковке и фасаде, он склонен работать с определенным видом изделий и с близким ему набором средств, материалов и технологий. Дизайнер — один из многих, причем далеко не главный участник большой команды, в которой каждый отвечает лишь за свою работу и имеет смутное представление о работе других. Кузов, двигатель и ходовая часть автомобиля живут относительно независимой жизнью, как фасады, инженерия и конструкции домов индустриального изготовления. Вклад дизайнера, работающего над формой, лицом, упаковкой или оболочкой, — не художественная доминанта, не художественный смысл, а художественный компонент. Этот род организации труда порождает особую фигуру — управляющего, чаще называемого менеджером, который, не являясь специалистом, инженером или дизайнером, не будучи инициатором создания продукта или автором его идеи, занят координацией и организацией процесса и трудится по найму, теоретически на тех же условиях, что и остальные члены команды. Эта схема, как правило, успешно работающая в окружающем мире, где менеджер является высоким профессионалом в своей области и уважает мнение других профессионалов, в России выглядит менее убедительно. Первое желание российского управленца сводится к подавлению и подчинению профессионала. Главными приемами повышения управляемости становится, во-первых, укрупнение в виде слияния и объединения разных по природе структур, во-вторых, разделение сложной задачи на множество простых. Вслед за превращением целого в сумму слагаемых, блоков, фрагментов, процедур и операций, работой менеджера становится движение по «дорожной карте», в процессе которого о цели движения не всегда вспоминают. Процесс становится важнее результата. Дизайн оказывается частью этого процесса, причем не обязательно востребованной. Ему нет места в условиях дефицита или отсутствия конкуренции. О дизайне вспоминают в связи с падением прибыли и продаж и необходимостью озаботиться темами сроков эксплуатации, цены обслуживания, комфорта и совершенства формы.

Идеальный архитектор — тот, который знает все и может спроектировать дом «до дверной ручки». Дизайнер обычно сосредоточен на дверной ручке и о доме не помышляет. Архитектор рожден быть главным в процессе, отвечать за все от начала до конца, и хранит это в своей генетической памяти. Архитектор — лидер, руководитель, капитан команды и одновременно генератор, носитель базовых идей. Он — родственник генеральных конструкторов самолетов и ракет, главных режиссеров театров и создателей научных школ. Дизайнеру достаточно одной генерирующей идеи, одной доминирующей черты, одного ярко выраженного, ведущего признака для того, чтобы состояться и ответить на вопрос. Простое, захватывающее воображение толкование, наподобие рекламного слогана, обычно именуемое «концепцией», — принципиальная черта дизайнера. Концептуальность для дизайнера — своего рода знак качества.

Архитектура несет груз ответственности за решение множества задач, и итог работы напрямую зависит от числа вопросов, на которые найдены точные, адекватные ответы. Архитектура предрасположена к достижению компромисса, к примирению несовпадающих требований и различных интересов. Ее идеал — гармония и сбалансированность.

Реакция на условия и требования, в сочетании с некой «сверхзадачей», делает процесс поиска похожим на движение по сужающемуся коридору. Для архитектора правильное решение бывает единственным. Архитектор неохотно признает саму возможность альтернативных решений, и, раз поверив в некую собственную или коллективную правду, например, в государственную доктрину, с трудом от-

казывается от убеждений. Реакции и методики дизайна прямо противоположны и напоминают игру с угадыванием. Нормой работы такого рода является выбор из множества сложно отличимых вариантов решения, которые выкладываются перед заказчиком как товар на рынке.

Архитектура одержима стремлением к правильной пространственной организации, к контролируемому порядку, к «ордеру», которому вовсе не обязательно обзаводиться колоннами и капителями. Создаваемые архитектором руины и «деконструкции», выдуманные им хаос и разрушение являют собой имитации и при творство, подтверждающие правило. Архитектуре естественней говорить «высоким слогом», в крайнем случае — быть нейтральной, сдержанной и выверенной, наподобие самой геометрии — прародительницы и воспитательницы архитектурного языка.

Архитектуре необходимо остроумие, но не свойственные и не доступны интонации, которыми владеет дизайн, склоняющийся не столько к сложным или зашифрованным посланиям, но к шутке, шалости, интриге, забаве, розыгрышу и игре.

Архитектура с самого рождения отличается нежной привязанностью к рисунку и рисованию. Нерисующий архитектор — некий нонсенс. Рисование встроено в процесс его обучения и в процесс проектирования. Архитектурный скетч имеет мало общего с рисованием пейзажей или изготовлением презентаций. Это рисунок-процесс, рисунок незавершенный и незавершаемый, рисунок для себя, не предназначенный для демонстрации, но содержащий нечто особо ценное — свернутое, концентрированное представление об объекте, его геном и зародыш. Рисунок — специфическая форма проектного сознания, делающая мысли пространственно предьявляемыми. Рисование — след и признак художественной природы архитектуры, ее принадлежности кругу занятий, целью которых становится создание уникального образа и особого рода переживаний.

У дизайна инженерные корни, и рисование здесь играет вспомогательную роль, поясняющую и комментирующую, роль «второго плана». Схема, чертеж, в сочетании с развернутым вербальным предьявлением, — очевидная альтернатива для «нерисующих» дизайнеров. Образцы, паттерны, знаки, пришедшие из массовой культуры, становятся важнейшими «точками опоры» дизайна. И если архитектор упорно мечтает о художественных открытиях, определяющих судьбу всего проекта, дизайнера и его заказчика вполне устраивают частичные улучшения и конкретные добавления, прививаемые сложившемуся изделию.

Ответить на вопрос о том, сколько в стране или в мире архитекторов и сколько дизайнеров, можно лишь после того, как будет понятна структура проектного рынка и то, какая его часть приходится на долю тех и других. В поисках ответа можно опираться на косвенные данные, здравый смысл и трезвую оценку происходящего. Для начала следует признать, что многое из того, что строится в мире и в России, строится без проектной документации или с применением эрзац-документов — типовых, сделанных кустарно, механически, по образцам, скачанным из Интернета. Это в той или иной степени узаконенный местными властями самострой, точнее, плод самодеятельности заказчика и строителя, искренне не понимающих, для чего нужен проект. Этой же категории «стихийного» дизайна принадлежит, в частности, едва ли не половина строящегося в нашей стране жилья, так называемая «малоэтажка». Сюда же следует отнести малые и средние, капитальные и временные, коммерческие и производственные объекты, возводимые на городских пустырях, на дорогах, за пределами городов и повсюду, где только возможно. И наконец, это огромные массивы реконструируемой и ремонтируемой «хозспособом» недвижимости, включая, в частности, объекты благоустройства и инженерной инфраструктуры. С этой областью самодеятельного, непрофессионального проектирования граничит область инженерного проектирования, в которой архитекторы и дизайнеры отсутствуют или заменены инженером на «законных» основаниях. В этой категории пребывают не только объекты технической инфраструктуры и промпредприятия, но и жилые и общественные здания,

например, возводимые по вполне официальным анонимным типовым и повторно применяемым проектам без серьезной адаптации. В сравнении с проектным рынком европейских стран, где без проекта, выполненного ответственным профессионалом, архитектором, дизайнером или землеустроителем, нельзя что-либо построить или изменить, российский рынок предельно заужен. Однако подлинная драма российского проектного рынка заключена в отсутствии реальной конкуренции, в первую очередь той, что предполагает объективную и взвешенную оценку качества решений. Если нет интереса к сильным и лучшим, на их место приходят слабые и худшие. При этом в России отсутствуют два основных инструмента, гарантирующие минимальный качественный уровень решений. Это обязательная квалификация исполнителей и строгая система зонирования и регламентов. Последствия очевидны — огромный массив строящегося обходится без профессионально выполненного проекта.

Привычно и спокойно архитектор и дизайнер чувствуют себя в том узком сегменте рынка, который формируется цивилизованными властями и ответственными предпринимателями. По самым оптимистичным оценкам, в этот сегмент российского рынка попадают немногие. Тем не менее в резко ограниченном поле, на котором работают российские архитекторы и дизайнеры, силы распределяются приблизительно так же, как и на обширных европейских проектных пространствах. Дизайнеров, как признающих, так и не признающих свою принадлежность к дизайну, становится заметно больше, чем архитекторов. Архитектура остается занятием элитарным и профессией немногих, в первую очередь тех, кто не может этим не заниматься. Дизайн — занятие, доступное если не каждому, то многим. Архитектура была и остается занятием исключительным, своего рода роскошью, без которой, однако, мир не полон.

Дом и город

В каждой парадигме складываются свои представления о доме и о городе. Типовая квартира в типовом доме, стандартный коттедж на стандартном участке, дома-вещи, дома-продукты, дома-машины для жилья, дома-склады, упаковки, блоки ячеек, одинаковые со всех сторон и безразличные к окружению, лишенные собственного лица, — версии и потомки «хижин», родственники общежитий, рабочих бараков и военных казарм. На другом полюсе, в высокой, горней парадигме возникает дом-крепость, дом индивидуальный, с собственным лицом и характером, явно и недвусмысленно заявляющий о своем присутствии, о предпочтениях и взглядах обитателей. Дома-крепости, дома-дворцы создаются хозяевами, дома-хижины независимо от цены безадресны и чаще представляют собой полуфабрикаты, допускающие или предполагающие последующую адаптацию.

Нынешние «хижины» — не более чем объекты недвижимости, лишенные эмоциональной окрашенности и культурной идентичности, строительный фаст-фуд, произведенный технологами, инженерами и дизайнерами. Сколь бы временным и часто сменяемым ни становилось место проживания, уважение к Дому, жажда обретения постоянного, полноценного, собственного дома, семейного очага будут питать другую версию жилища. Эта другая, фундаментальная версия, вбирающая и огромный предшествующий опыт многих поколений, и естественные настроения большинства ныне живущих, более сложна и отлична от «машин» не меньше, чем передаваемые по наследству тщательно хранимые семейные реликвии от товара из сувенирной лавки.

Воспитание внутри конкурирующих парадигм, под влиянием которых формируется облик дома, можно определить как «мироподобное» и «предметоподобное». Дом, напоминающий небольшой город, с «воротами» в роли главного входа, «внутренней улицей» в роли прохода или коридора, центральной комнатой, кажущейся «площадью», наконец, с отдельными комнатами или квартирами, по-разному обнаруживающими себя на фасаде, мироподобен, изоморфен чему-то

большему и вполне самодостаточен. Дом-емкость, дом-машина, дом-ячейка или сообщество ячеек неопределенных очертаний всегда оказывается частью чего-то большего и столь же неопределенного. Такой дом решительно порывает с масштабом, пропорциями, тектоникой, всем тем, что отличает высокую архитектуру, и упорно превращается в арт-объект, дизайн-объект, в большую вещь. Справедливо напомнить, что в горней парадигме предметный мир, включая одежду, интерьеры, мебель, суда и экипажи, всегда покорно следовал за большой архитектурой. Виртуозно выполненные макеты фасадов ренессансных соборов и церквей мало отличались от современных им шкафов и «кабинетов».

Жилище — едва ли не самый консервативный представитель «типологической линейки», типологического ряда строящихся зданий и сооружений. Мы с успехом обживаем дома, сделанные много лет тому назад, и обоснованно восхищаемся мудростью традиционного жилища от северной русской избы до марокканского риада. Разрушение этой культуры было по праву расценено большевиками как одно из главных условий формирования «нового» человека. Реальным итогом семидесятилетних усилий стали одинаковые квартиры и система ЖКХ, поставившие этого нового человека в полную зависимость от государства. В наши дни зависимость от государства сменилась зависимостью от бизнеса, захватившего как строительный комплекс, так и управляющие эксплуатирующие организации. Сложившийся сегодня в России «рынок продавца» мало изменил характер массового жилья, однако очевидно воспрепятствовал возрождению культуры собственного дома и частной жизни, которая не имеет прямой связи с ценой квадратных метров. Дело вовсе не в забвении или отказе от тех несомненных достижений и открытий в области массового жилья, которыми мы обязаны героям архитектуры начала XX века. Массовое стандартное жилье было и будет востребовано теми, кто начинает жизнь и строит карьеру, теми, кто предпочитает дом гостинице и путешествия жизни на одном месте. Речь о восстановлении прерванной в 1917 году линии развития российского семейного дома — своего рода основы общенационального здоровья. К категории частного семейного дома можно отнести едва ли не половину того жилья, что строится в современной России. Эти объемы огромны и вполне отражают настроения и выбор тех, кого не устраивает больше панельная версия. Главной же проблемой становится отсутствие у профессионалов, власти и общества внятных, стабильных оснований и устойчивых представлений, способных породить нечто сопоставимое по своим достоинствам и законченности с революционным жильем и нынешними зарубежными аналогами.

Сходным образом выглядит состояние современного, в т. ч. российского, города, также ставшего местом встречи и предметом соперничества двух парадигм. В перечень немногих достижений современного градостроительства можно включить разве что малоэтажные микрорайоны первого поколения, возникшие в СССР, Скандинавии или Великобритании. Куда менее успешными оказались последующие опыты по созданию новых городов, спальных районов, массивов многоэтажного социального жилья на Западе и на Востоке, ставших средоточием гораздо более серьезных и труднее разрешаемых проблем, чем увядающие деревни и малые города. Именно градостроительные итоги XX века куда менее привлекательны, чем итоги предшествующего XIX столетия, кажущегося сегодня временем самых крупных открытий и достижений, включая метро и независимые от улиц железнодорожные магистрали, связывающие город и с регионами, и с вполне комфортабельными пригородными поселками. Наиболее продуктивные и привлекательные, выдержавшие проверку временем градостроительные акции XX века вроде восстановления разрушенных войной российских городов или создания района Тель-Авива, именуемого Белым городом, выполнены по рецептам высокого градостроительства XIX столетия. Двадцатому веку оставалось лишь добавить внеуличную сеть автомагистралей, позволивших застроить пригород и сформировать огромные урбанизированные территории, именуемые агломерациями.

Если сопоставить российский город столетней давности с городом наших дней, то непредвзятому, независимому наблюдателю с «чистой головой» должно показаться, что это не просто разные города, но города, принадлежащие разным народам, носителям разных культур. Несходство старых и новых городов, равно как и старых и новых частей одного города, — явление распространенное. Но если контраст между старым и новым Дели, между туземной и европейской частями Феса и Марракеша вполне объяснимы, то различия Москвы в пределах Камер-Коллежского вала и Москвы вдоль МКАД могут показаться особым случаем коллективной шизофрении. Между тем это состояние является нормой, подтвержденной и действующими правилами и самой практикой. В каждой из частей, исторической и современной, имеющей твердые границы, — свои законы, присутствуют своя власть и свои специалисты. В исторической части властвуют органы охраны, подчиняющиеся Министерству культуры, здесь действуют режимы и регламенты, запрещающие всякое новое строительство. Работать в этих зонах могут лишь квалифицированные Министерством культуры реставраторы. В новых районах, за пределами исторического города, власть принадлежит строителям. Внятные регламенты, судя по результатам их деятельности, здесь отсутствуют, как отсутствуют какие-либо ограничения в отношении лиц, допускаемых к работе на этих территориях. Исторический город для туристов и экскурсантов, современный для жителей — приблизительно так выглядит нынешний компромисс. Идея полной сегрегации, разведенности и противопоставленности памятников и «не памятников», рожденная модернистским сознанием адептов «современной» архитектуры, возникшая в дольней парадигме, парадоксальным образом совпала с настроениями и интересами охранителей. Озабоченность судьбой отдельного памятника воспрепятствовала осознанию реальной ценности типа среды, сформировавшейся в историческом городе. Историческая среда не расценивается как нечто благоприятное и воспроизводимое, а строящийся современный город не сделал ни малейшей попытки обрести черты города исторического, т. е. вернуться в естественное состояние, вновь войти в тот процесс, что был насильственно прерван в 1956 году хрущевским постановлением «об излишествах». Охранители и их антиподы по-прежнему озабочены судьбой отдельного дома, старого или нового, но не судьбой города, не связью между домами, не связанностью старой и новой ткани и целостностью городского контекста.

Интеллектуальные причины удивительного хаоса, в который периодически погружаются в т. ч. российские города, обнаруживаются в конце XIX столетия. Состояние европейского города и деятельность архитекторов-планировщиков подвергаются агрессивной критике со стороны людей далеких от архитектуры или не обремененных академическим воспитанием. Усилиями Э. Говарда, А. Сориани-Мата, Ле Корбюзье, Н. Милютина и других возникают «дольные» концепции города-сада, линейного города, города небоскребов, бескрайнего города одноэтажных домов и города — трудового лагеря.

Следующая волна «альтернативного градостроительства» накатила столетие спустя, в конце XX века, и принесла с собой как новых «знахарей и гадалок», рекомендуемых быстродействующие средства вроде «открытых пространств» и велодорожек, так и людей более осведомленных, именующихся урбанистами, градоуправителями, градооведами и т. д. Несмотря на очевидное несходство новаций 1920–1960-х годов и новейших урбанистических настроений, у них общий враг и оппонент — традиционное градостроительство. Зоной столкновений горного и дольного были и остаются генплан и его заменители.

Генеральный план и сопутствующие документы вроде правил землепользования и застройки (ПЗЗ) теоретически не терпят неопределенности и недосказанности, поскольку работают с физической реальностью. Эти инструменты созданы архитектором-градостроителем, планировщиком, и используются при осуществлении необходимых структурных изменений. Инструменты управления городом, предпочитающие регулирование и оптимизацию и уместные в практике благополучных городов, работают с цифрами и словами.

Специальность генпланов — большие проекты и программы, решительные преобразования и гигантские сооружения вроде московского Дворца Советов, президентских проектов Парижа, самых высоких небоскребов, самых протяженных дорог и мостов. «Малые дела» — точечные акции, простые действия, прямые шаги и «движение снизу вверх» имеют особую, другую, «дольнюю» природу. Благоустройство улиц и скверов, информация о пробках на дорогах и аренда велосипедов — примеры популярных акций, не нуждающихся в генплане. Масштабные, долгосрочные планы — это в первую очередь дело власти, обязанной быть выдержанной и терпеливой. Стремление к скорейшему результату и немедленной прибыли — отличие бизнеса, всячески старающегося заразить власть своими настроениями и перетащить на свою сторону. Между большим и длительным с одной стороны, малым и немедленным с другой — не количественная разница. От советского состояния, когда государства и власти в городе было слишком много, а бизнеса не было вовсе, мы перешли к состоянию противоположному, когда судьба города во многом оказалась подчинена интересам бизнеса. Прямым следствием этого становится хроническое отставание инфраструктуры, требующей долгосрочных действий, больших денег и постоянной заботы.

Разные подходы, один из которых строится на внимании к домам, а другой сосредоточен на связях между домами, порождают разные морфологии, разные типы городской ткани. В одном случае мы сталкиваемся с непрерывностью и подогнанностью зданий, земельных участков и коммуникаций, в другом — с решительной независимостью компонентов, неясностью ролей и связей друг с другом. Именно нескоординированность составляющих привела к возникновению в России своего рода официального самостроя, хаотической застройки, парадоксальным образом сочетающейся с жесточайшими нормативными ограничениями. Разрушение системы привычных и понятных пространственных ориентиров, смещение главного и второстепенного сделали неизбежным обращение к искусственным инструментам ориентации и поиска вроде навигационных систем.

Это состояние сложилось не стихийно, но стало итогом упорной и успешной борьбы адептов альтернативного градостроительства и новой архитектуры с ансамблем. Именно ансамбль, предполагающий строгую согласованность и иерархию открытых и закрытых пространств, представлялся очевидным анахронизмом и чуть ли не атрибутом тирании. Взгляды такого рода, возможно, сложились в процессе формирования личности отцов современной архитектуры, начинавших свою карьеру с проектирования вилл и отдельных зданий, самоценность и самостоятельность которых они интуитивно стремились сохранить внутри изобретаемых ими городов. Концепции города для Ле Корбюзье, А. Аалто и Ф.-Л. Райта были чем-то вроде весомого аргумента в пользу тех домов, которые они построили или собирались строить. Много лет назад историк и теоретик градостроительства, защитник архитектурного ансамбля А. Бунин на лекциях в Московском архитектурном институте мягко утверждал, что Ле Корбюзье — слабый градостроитель и доверять ему не следует. Тем не менее студенты упорно А. Бунину не верили. Вокруг строились «черемушки» и царили иные настроения. Нам, слушавшим его студентам, понадобилось не менее полувека — много больше, чем европейцам, чтобы убедиться в том, что прав был А. Бунин, а созданные по модернистским рецептам спальные районы и «моногорода» — средоточие самых болезненных социальных и технических проблем. Невинность ансамбля и абсурдность обвинений в его адрес не должны вызывать сомнений, равно как и беспочвенность обвинения в политической окрашенности принципов «свободной планировки», ставшей антитезой ансамбля. Если ансамбль объединил архитектуру и градостроительство, гарантируя непрерывность и связанность дома и города, то свободная планировка установила жесткую грань между отдельным домом и сообществом, группой домов, возложив ответственность за дома и планировочные решения на разных специалистов и разные документы. Ансамбль стремится к упорядоченности и порядку, причем порядку видимому. Ансамбль стремится к завершенности, законченности на

каждом этапе формирования, которое может продолжаться до бесконечности, даже если ансамбль объявляется памятником. По сути, ансамбль есть предельное состояние, высшая форма контекстуальности. Вопреки популярному мнению, что в роли ансамбля может выступать лишь семейство крупных общественных зданий, таковым, по сути, является любое, большое и малое, открытое публичное пространство, организованное домами, т. е. улица, площадь, бульвар, сквер, которые, объединяясь, разворачиваясь от центра, в идеале охватывают все пространство города.

Ансамбль и упорядоченность не тождественны симметрии, регулярности или размещению домов под прямыми углами и прокладке дорог по прямым линиям. Эти признаки в равной мере могут быть отнесены и к свободной планировке, главные черты которой — пространственная незавершенность, открытость, разомкнутость и независимость компонентов. Очевидным следствием этого стало возникновение и обострение проблемы «открытых пространств», остающихся между домами пустот и разрывов, которым трудно придумать и имя, и оправдание. Решение этой проблемы, порожденной дольными представлениями, следует, по-видимому, связать с обращением к иной, горней парадигме.

Важнейшее, принципиальное и главное отличие освоенного, организованного культурного ландшафта заключено в наполненности значениями и смыслами. Пространственную ткань города, совокупность его клеток и каркаса сопровождает ткань смыслов — смысловой каркас и смысловое районирование. Центр и окраины, главная площадь и главная улица, городские ворота, городской сад, водоем и фонтан, храм, рынок, кладбище, вокзал — непеременные атрибуты мира, без которых он оказывается непонятным и неполноценным. Переименование улиц, снос стен, памятников, кладбищ и храмов, ликвидация границ, блокада улиц — акты по своей сути далеко не технические. Более того, изменение или забвение смыслов часто представляется действиями более радикальными, чем физическое устранение их носителей. И напротив, привнесение смыслов, раскрытие смыслов существующих, скрытых или забытых вполне способно возродить, вернуть жизнь, доверие и уважение деградирующим городским пространствам, определить поведение, ощущения и переживания.

Дольный взгляд смыслов почти не различает и к смыслам равнодушен. Основной практический подход, практической альтернативы является функция и ее ипостаси, целенаправленное действие, сценарий или процесс. Этим процессам и действиям показаны сходство и унификация, они закрепляются, фиксируются некими устойчивыми функциональными единицами, моделями и образцами вроде одинаковых типовых квартир, домов и районов. Существующие в этой парадигме немногие значения, как правило, носят искусственный, заимствованный характер и мало связаны с контекстом, а их бытию, как правило, сопутствует появление альтернативных, неофициальных параллельных смыслов и значений, создаваемых народом и принадлежащих городскому фольклору.

Город, возникающий в системе высоких академических представлений, питаемый традицией и уважением к естеству, многофункционален в целом и складывается из многофункциональных клеток и частей. Части изоморфны целому, а в роли главных частей такого города выступают градоподобные, относительно завершенные, во многом самостоятельные, наделенные своим, неповторимым характером районы.

Разнообразие — неотъемлемая черта города, состоящего из непохожих, но внутренне однородных районов, отличающихся взаимосвязанными характеристиками — плотностью и морфологией. Этот город «холмоподобен». Его центр высок и плотно застроен, к краям застройка редет, а ее высота снижается. Антиподом такого города становится моногород, монофункциональный, делящийся на однофункциональные зоны, которые в свою очередь делятся на все более простые элементы. Эти города, возникающие с середины прошлого столетия, принципиально однообразны, не меняются от центра к периферии и не расположены к морфологическим различиям.

Каждая из парадигм реализует свою стратегию формирования города. И если одни настаивают на преемственности и реконструкции существующей ткани, ее развитии и перерождении, на сохранении наследия, то другие предпочитают новый город на старом или на новом месте. Город, строящий планы на будущее, опираясь на прошлое, и город, возникающий мгновенно из небытия, — разные города, парадоксальным образом существующие в одно время и на одной земле. Реконструкция, ревитализация имеют в своей основе сохранение — ценой поддержания и адаптации — существующей ткани города к меняющимся условиям. «Новый» город носит временный характер, не способен стареть и реконструироваться. В теории его положено снести, ликвидировать и заменить еще более новым. Поскольку нечто подобное часто бессмысленно или невозможно, стагнация новых городов и районов почти неминуема, что придает особую ценность любым продуктивным попыткам их переосмысления и переустройства. Стратегия нового строительства и стратегия реконструкции, тем не менее, из конкурентов вполне способны превращаться в партнеров, сотрудничающих в пределах одного города или агломерации и делящих ответственность за сложившиеся центральные районы и развивающиеся пригороды с окраинами.

Список литературы

- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. М.: Стройиздат, 1979.
- Хан-Магомедов С.О. Константин Мельников. М.: Стройиздат, 1990.
- Anderson S. Nikolaus Pevsner, The Sources of Modern Architecture and Design. London: Thames & Hudson, 1968.
- Arnheim R. The dynamics of architectural form: Based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper Union. Univ of California Press, 1977.
- Banham R. The New Brutalism. Architectural Press, 1966.
- Cohen J.L., Hylton K. Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow, 1928–1936. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. pp. 160–163.
- Jencks C. Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture, 1987.
- Kenneth F. Modern Architecture: a Critical History. London: Thames & Hudson, 1992.
- Koetter F. On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas. Harvard University, Department of Architecture, 1978.
- Tzonis A., Lefaivre L. Classical architecture: The poetics of order. Cambridge: MIT Press, 1986.