

Коллеги – соперники: архитектура и дизайн в России

А.В.Боков, НИИТИАГ, Москва

Архитектура и дизайн питаются из источников принадлежащих двум разным культурам. Один может условно называться «художественным», другой столь же условно «инженерным». Романоязычный, латинский мир видит архитектуру и дизайн явлением художественной культуры. Англо-саксонский, протестантский мир склонен относить архитектуру и дизайн к области инженерного, практического и рационального. Принципиальные, сущностные отличия возникают не между архитектурой и дизайном, но между культурами, в которых они формируются. В англо-саксонском мире присутствуют меняющееся множество дизайнов, то есть проектных практик, среди которых, как равный среди равных архитектурный дизайн. Латинскому миру наше окружение предстаёт целостным и нерасчленённым, а его творцом является архитектор, универсальный профессионал, способный создавать всё – от города до дверной ручки. Прямым следствием реализации этих моделей становится различие в облике Парижа и Нью-Йорка. Эти модели существуют не изолированно, они активно конкурируют и влияют друг на друга. Следы этой конкуренции отчётливо обнаруживаются и в характере сегодняшней Москвы, и в состоянии профессионального сознания российских архитекторов.

Ключевые слова: «англо-саксонская» модель, «континентальная» модель, архитектура, дизайн, художественная культура, проектный бизнес, техническая эстетика, Сенежская студия.

Colleagues are rivals: architecture and design in Russia.

A.V.Bokov, Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Moscow

Architecture and design are fed from sources belonging to two different cultures. One can be conditionally called "artistic", the other is just as conditionally "engineering". The Roman-speaking, Latin world sees architecture and design as a phenomenon of artistic culture. Anglo-Saxon, Protestant world is inclined to attribute architecture and design to the field of engineering, practical and rational. Fundamental, essential differences do not arise between architecture and design, but between the cultures in which they are formed. In the Anglo-Saxon world there are a number of different designs, i.e. project practices, among which as an equal among equals architectural design. To the Latin world, our environment appears holistic and undivided, and its creator is an architect, a universal professional, capable of creating everything from the city to

the door handle. A direct consequence of the implementation of these models is the difference in the appearance of Paris and New York. These models do not exist in isolation, they actively compete and influence each other. Traces of this competition are clearly discernible both in the nature of today's Moscow and in the professional consciousness of Russian architects.

Keywords: "Anglo-Saxon" model, "continental" model, architecture, design, artistic culture, project business, technical aesthetics, Senezhskaya studio.

Разные судьбы

Профессия архитектора в современном, знакомом нам виде сложилась в Европе лет пятьсот назад. Её главным признаком оказывается появление между получением задания и началом строительства особой, «проектной» стадии. Архитектурный проект становится самостоятельным, самоценным явлением практики, сделавшим возможным предьявлять и оценивать ещё не построенное, но принципиально новое, иное, доселе не встречавшееся. В России об этой профессии узнали спустя два века. Главными поставщиками первых архитекторов-профессионалов были романоговорящие страны. Под их влиянием складывались российская архитектурная школа, профессиональная практика и собственно фигура архитектора, осознававшего себя творцом прекрасного, неразрывно связанным с художественной культурой.

Намного позднее, с появлением выходцев из протестантской северной и центральной германоговорящей Европы, рядом с архитектором-художником сформировалась вполне самостоятельная фигура гражданского инженера, носителя собственных, зачастую не близких художнику, знаний, умений и представлений.

Начавшийся вскоре после революции 1917 года процесс упрощения и размывания всяческих различий завершился в 30-х годах созданием единого Союза архитекторов. Внешние различия были основательно упрятаны внутрь профессии, что стало причиной её двойственности и неопределённости, которые ощущаются по сей день. Постоянно обострявшиеся внутривидовые конфликты начали всё чаще решаться с участием власти.

До создания Союза, то есть до середины 30-х годов XX века, предпочтение отдавалось людям, рационально мыслящим, многие из которых, даже будучи одарёнными художниками, предпочитали казаться инженерами. С момента создания Союза и до 1955 года лидирующее положение в профессии зани-

мал архитектор-художник, влиятельный вельможа, непрерываемый авторитет, академик Академии архитектуры и первое лицо на стройке, каким он был и остаётся в романоязычной традиции. В 1955-м году российский архитектор-художник в одночасье уступил лидерство инженеру с архитектурными амбициями, во многом напоминающему архитекторов из германоязычной или англо-саксонской практики.

То, что утвердилось в послевоенной Америке не без влияния сбежавших от Гитлера профессоров Баухауса, то, что стало называться «современной архитектурой» и ассоциироваться с «интернациональным стилем», быстро перекечевало не только в возрождающуюся Европу, но и в отгороженную железным занавесом Россию [4]. Разница заключалась лишь в том, что если англо-саксонское, точнее – американское, влияние, ставшее условием процесса политического и экономического восстановления Европы, принималось и не вызвало особого отторжения, то в СССР нечто сходное оказалось результатом хрущёвского культурного переворота, изменившего облик страны и профессии, но не сопровождавшегося признанием факта внешних заимствований.

Невзирая на цель радикальных изменений, внутри профессии всегда сохранялись признаки присутствия и архитектора, и инженера, бывшие не в последнюю очередь результатом персональных предпочтений и взглядов. Следы раскола обнаруживаются и внутри, казалось бы, единого русского послереволюционного авангарда, одни представители которого, вроде М. Гинзбурга, называли себя конструктивистами и функционалистами, увлекались делами, как им казалось, сугубо практическими, например, массовым жильём, другие, вроде Н. Ладовского, придумывали храмы новой эпохи и мечтали об архитектуре для вечности. В эпоху раннего сталинского ар-деко или послевоенного сталинского же неоклассицизма многие архитекторы, например А. Буров, хранили тайную веру в могущество техники, с великим энтузиазмом производили научные открытия и откликались на технические новации. Столь же противоречивой оказалась и хрущёвская эпоха, эпоха всесильных Госстроя и Госгражданстроя, отмеченная строгим делением всего, что строится, на два сегмента – уникального, индивидуального, неповторимого и массового, стандартного, типового, – каждый со своими правилами, со своими специалистами и результатами.

Сегодня контроль над профессией архитектора от крупного советского чиновника-строителя, еще хранившего смутные воспоминания о прекрасном, перешёл к менеджерам, универсальным управленцам, чуждым романтическим настроениям и пребывающим под полным влиянием крупного застройщика. Тем, кто определяет «повестку дня», требуется покладистый специалист, без особых амбиций, оказывающий платные услуги технического и инженерного характера и не утруждающий себя заботами о высоком. Архитектор как человек миссии становится маргиналом, обрекая на маргинализацию близкие ему институты вроде МАРХИ и РААСН. Ситуация усугубляется тем, что новые институты вроде Стрелки или МАРШ'а ещё не

в состоянии успешно готовить персонал для обслуживания тех, кто платит, то есть не готовы полностью порвать с художественной природой и традицией, с мифом о великой миссии, который питал и питает архитектуру.

Дизайн пришел в Россию много позже архитектуры и не с первой попытки. Опыты с мебелью, одеждой и тканями, плакат, книжная графика и оформление праздников – то, чем занимались во ВХУТЕМАС'е, что совпадало по времени со сходными событиями в Баухаусе, что могло бы считаться подтверждением самого факта существования российского дизайнера – всё это было в последующие годы прочно забыто. Мебель, фонари и киоски в предвоенные годы снова стали изделиями штучными и предметом заботы архитектора.

Второе пришествие в Россию дизайнера состоялось во времена хрущёвской оттепели, но гражданство ему пришлось получать под нейтральным именем «технической эстетики» [1]. Институт Технической эстетики (ВНИИТЭ) и одноимённый журнал были детищем Ю. Соловьева, способного делать то, о чём другие не рисковали мечтать. Будучи, подобно многим, тайным поклонником Америки, познакомивший Россию с Дж. Нельсоном и Р. Лоуи, Ю. Соловьев себя и своих коллег в обиходе именовал дизайнерами. Загримированный под нечто безобидное и вполне советское, дизайн, пребывавший под крылом Комитета по науке и технике (ГКНТ), выгодно отличался от зарегулированной и подавляемой строителем архитектуры большой открытостью и склонностью к сравнительно свободным высказываниям. Для многих архитекторов техническая эстетика, или дизайн, на многие годы становится убежищем, пространством относительной независимости и новых возможностей.

Почти двадцатилетний процесс легализации в России дизайна, включая снятие запрета с самого термина, завершился во время перестройки созданием Союза дизайнеров и появлением множества учебных заведений, готовящих тех, кто гордо и открыто называет себя дизайнером. Появление молодого и привлекательного пришельца с иностранным акцентом вызвало очевидное беспокойство лидера Союза архитекторов А. Полянского, долго препятствовавшего утверждению новой профессии и появлению нового союза. Как ни старался дизайн казаться партнёром и даже младшим братом архитектуры, как ни пытался убедить и себя и других, что претендует лишь на то, до чего у архитектора не доходят руки, ощущение принципиального отличия архитектора, продолжавшего ощущать в себе художника, от дизайнера, стоявшего в опасной близости к инженеру, не исчезало. Более того, архитектор, работавший к этому моменту многие годы в области массового индустриального жилья, ставший по существу дизайнером, мало отличавшийся от тех, кто работал над автомобилями, самолетами и электробритвами, продолжал считать себя потомком Брунеллески и Микеланджело.

Некими основаниями этих ощущений стали события в послевоенной Европе, где вслед за инъекцией американизма стали возникать очаги сопротивления. Самыми активными и яркими противниками техницизма и рациональности

оказались итальянцы. Послевоенный итальянский дизайн оставался частью художественной культуры, частью потока, которому принадлежали историзм, сецессия и ар-деко. Э. Соттас, К. Скарпа, Г. Пеше, А. Росси и другие были увлечены достижениями кубизма и футуризма, открытиями скульпторов и живописцев не меньше, чем техническими новациями.

Из сходного по духу материала, из не без труда извлекаемого наследия русского художественного авангарда и из настроений оттепели 60-х годов почти одновременно с тем, что происходит в Италии, возникает российская версия «другого» дизайна, не техницистского и не вполне прагматичного. Её носителями становятся художники-оформители, многие из которых имели архитектурное образование и трудились в «художественных комбинатах», опекаемых Торговой палатой, Министерством культуры или Союзом художников. Местом осмысления, формирования основ деятельности, участники которой также любили называть себя дизайнерами, стал «Сенеж» – Сенежская студия художественного проектирования, проводившая поначалу свои занятия в доме творчества на Сенеже [2]. Создателем и идеологом студии, руководителем большинства семинаров был Е. Розенблюм, достойный антипод Ю. Соловьева, поддерживаемый журналом Союза художников «Декоративное искусство».

Переключая внимание с рационального и инженерного на художественное и культурное, интуитивно или намеренно стараясь избежать прямого столкновения с технической эстетикой, «Сенеж» обратился к проектированию «средовых объектов», пешеходных улиц и площадей, дворов, парков, музейных экспозиций, оформлению праздников и всему тому, что оставалось на периферии внимания большой архитектуры. Средовые объекты и средовой подход предполагали целостный, многоаспектный взгляд художника на предмет проектирования, внимательное отношение к культурному и пространственному контексту, использование средств и инструментов, которые отождествлялись с понятиями «музеефикации» и «театрализации».

«Сенеж» и далёких от него иностранцев объединяли очевидная неудовлетворённость аскетичной универсальной модернистской формой и предпочтение формы, откликающейся на местные различия, сложной, богатой, часто субъективно окрашенной, которая стала называться «постмодернистской» незадолго до того, как сам термин приобрёл критический, если не негативный оттенок. Присутствие этого оттенка – свидетельство временного, но несомненного доминирования настроений, ассоциируемых с технической эстетикой, и ограниченного влияния художественного проектирования.

Корни и истоки

И архитектура, и дизайн питаются одновременно из двух источников, принадлежащих разным культурам и отмеченных разным типом сознания. Один из этих источников может условно называться «художественным», другой, столь же условно, «инженерным».

Германоязычный, англо-саксонский, протестантский мир строит свое отношение к архитектуре и дизайну на «инженерных» основах. Романоязычный, латинский мир полагает архитектуру и дизайн явлениями художественной культуры. Общая генетика в каждом из этих случаев по сути стирает грань между понимаемыми таким образом архитектурой и дизайном, но происходит это по-разному.

Слово «дизайн» носителями языка понимается вполне определённо – это «проект» и «проектирование». В английском языке и в соответствующей практике присутствует множество видов дизайна, как правило, институированных, образующих ряд равноуважаемых дизайнерских профессий и специализаций – от архитектурного дизайнера (Architectural design), дизайнера городских пространств (Urban design), дизайнера интерьеров (Interior design), ландшафтного дизайнера (Landscape design) до промышленного (Industrial design) и графического (Graphic design) дизайнера. Ключевым словом во всех этих конструкциях является слово «дизайн». Эпитеты, включая слово «архитектурный», вторичны и не предполагают ведущее, более значимое место архитектурного дизайна среди других дизайнов.

Слово дизайнер точнее всего переводится как «проектировщик», которое каждый российский архитектор, и, возможно, дизайнер, склонны воспринимать как нечто оскорбительное. Само слово дизайн намекает на особый вес, особую значимость не столько предмета проектирования, сколько действия, акции, процесса, процедуры, метода работы, организации дела, включая презентации, продвижение, рекламу, PR, GR и т.п.

Различные виды дизайна уравниваются в правах и практически бесконфликтно сотрудничают друг с другом. И хотя число «дизайнов», как и их популярность, постоянно меняются, границы между ними, как правило, не нарушаются ни в практической деятельности, ни в процессе обучения.

Другая модель – художественная, артистическая по природе и внешним признакам. Она воспитана в романоязычных культурах, отмечена качествами принципиальной нерасчленимости, целостности, характерными для «ренессансного сознания». Такая модель предполагает фигуру мастера-универсала, ответственного за конечный результат, руководящего процессом от начала до завершения. Это архитектор-профессионал, имеющий представление обо всех этапах и разделах работы, способный решать задачи всех типов: от организации обширных территорий и генпланов поселений до зданий, где им контролируется и делается всё – «до дверной ручки». На практике вокруг этой фигуры складывается команда многих специалистов разного уровня, защищённых его именем и его репутацией.

Несмотря на принципиальные различия моделей, каждая из них вполне непротиворечива и охватывает всё обитаемое пространство, сообщая ему качественную определённость, качественные отличия. Различия между архитектурой и дизайном, между архитектурным проектированием и архитек-

турным дизайном, таким образом, приобретают сущностный характер и не сводятся к сфере влияния, к различию между большим и малым. Речь может идти о двух культурных парадигмах, о двух мирах, отличных один от другого, как Нью-Йорк от Парижа.

Эти миры, модели или парадигмы существуют не изолированно, они сталкиваются, сотрудничают, конкурируют друг с другом, активно друг в друга проникают. Результатами взаимопроникновения становятся вполне «европейские» фрагменты Манхэттена и «проамериканский» парижский Дефанс. Проникновениями, вторжениями можно считать и появление странных, внесистемных, американцев с явно артистическими наклонностями вроде Ф.Л. Райта, Л. Кана или Ф. Гери. Несмотря на несомненную известность, они и им подобные оставались возмутителями спокойствия, не имевшими успешных и ярких последователей, не создававшими школ и оказавшимися более популярными за границей, чем на родине, где эталонами скорее являются фигуры великих дизайнеров вроде Б. Фуллера и Ф. Джонсона. Зеркальным примером, примером американского влияния становится фигура раннего Ле Корбюзье, в начале карьеры яростно отстаивавшего идею «машин для жилья», однако впоследствии оказавшегося создателем выдающихся домов-скульптур, домов-монументов, самым известным из которых стала капелла Роншан.

Судьбы городов и практик их создания, принадлежащих романоязычному или германоязычному (англо-саксонскому) мирам, несмотря на культурное сотрудничество и интенсивный взаимообмен, свидетельствуют об их несомненной устойчивости, о наличии культурного иммунитета. Ландшафты и города, принадлежащие этим мирам, невзирая на культурные аномалии, агрессии и атаки, обнаруживают способность сохранять принципиальную гомогенность, верность базовым, родовым, наследственным принципам и признакам. Страны, регионы, принадлежащие той или иной культурной традиции, воспитавшие, возрастившие эти традиции, располагают неким внутренним устройством, механизмом, обеспечивающим доминирование собственных, врождённых черт и ограниченное присутствие черт заимствованных.

Россия, получившая архитектуру и дизайн сравнительно недавно и из разных источников, не имевшая достаточно времени и возможностей для их натурализации и адаптации, таким механизмом, похоже, не обладает, от чего пребывает в состоянии периодических колебаний и постоянного выбора.

Сущностные отличия

Итак, несмотря на внешнее сходство, несмотря на устойчивые предубеждения в отношении границ между архитектурой и дизайном, их различия носят принципиальный, сущностный характер.

В каждую из парадигм или моделей встроены разные системы оценок, разные представления о том, что хорошо, что плохо, разные методы работы, наконец, разные представления о городе, принципах его организации и развития, разные

результаты «на выходе». Эти отличия порождены не только фактом происхождения из разных культурных ареалов, но и принадлежностью, прямой связанностью с разными сферами деятельности, с разными основаниями и базами. Дизайн неотделим от хозяйственной, практической сферы, он ближе технике, экономике и бизнесу, которым служит и которым подчинён. Архитектура склонна считать себя принадлежащей художественной культуре, сообществу «пространственных» искусств, среди которых чувствует себя главой и прародительницей. Все рациональное для архитектуры важно, но вторично, что неизменно порождает в её адрес подозрения и недоверие со стороны бизнеса.

Если архитектура опирается на мировоззрение, то дизайн мировоззренчески более нейтрален, изменчив и подвижен. Если дизайн – это услуга, причём услуга малого бизнеса, оказываемая бизнесу, как правило, более крупному, то архитектура в первую очередь миссия – социальная и культурная. И лишь затем – услуга и продукт. В уставах международного и национальных союзов архитекторов записано, что архитектор ответственен перед обществом, должен заботиться об общественном, публичном благе, что обязывает его к этически выверенному поведению. Это означает, что архитектор задумывается о последствиях принимаемых решений, несёт моральную и иную ответственность за результаты и тщательно избегает причинения возможного вреда окружению и людям. Следуя этим принципам, архитектор обязан отказаться от исполнения воли заказчика, если, по его мнению и по мнению коллег, возможный результат будет противоречить интересам общества и нарушать его права.

Но то, что откажется делать архитектор, сделает за него дизайнер, условием успеха для которого является «клиенто-ориентированность», а целью – исполнение задания. Коммерческий, экономический эффект в этой системе ценностей важнее социального и культурного.

Архитектура – увлечение элит, предмет роскоши, то не обязательное или излишнее, в чём человечество не может себе отказать, то, что оказывается востребованным в аристократической или имперской среде. Дизайн – порождение массовой культуры, массового производства и демократического, открытого социума. Архитектура стремится к уникальности и неповторимости, дизайн расположен к стандартному, универсальному, практичному и простому.

Рождение архитектуры связано не столько с созданием убежищ и укрытий, сколько с возведением храмов, с гигантскими усилиями, которые на протяжении тысячелетий упорно направлялись на то, что, казалось бы, лишено прямого практического смысла, вроде создания пирамид или грандиозных городских ансамблей, следовавших неким отвлечённым, но важным для архитекторов и архитектуры представлениям о гармонии и порядке.

Принципиальное отличие архитектора от дизайнера определено встроенностью в сознание первого некоего априорного представления, видения, идеальной картины мира, того, что дизайнеру может казаться ненужным обременением.

Архитектор одержим идеей достижения всеобщего порядка и гармонии, идеей формирования целостностей, которые принято называть ансамблями, в которых ведущая роль отводится связям, в частности, связующим разные объёмы промежуточным пространством улиц и площадей. Дизайну ближе открытые, свободные сообщества зачастую разных по характеру компонентов, сообщества, которые Ф. Маки назвал «групповой формой». Относительно независимые участники групповой формы связаны лишь местом и временем, но не неким влияющим на них посредником. Следствием такой ориентации становится проблема «открытых пространств», которые превращают промежуточные пустоты и разрывы не в связи, но в самостоятельных участников группы, не сильно связанных с другими её участниками.

Архитектор движется от целого к частям и фрагментам, от генплана к дому и т.д., дизайнер входит в процесс на любом этапе, в любой точке, готов рассматривать любой компонент или фрагмент независимо от контекста и окружения, искусственно его выделяя и ограничивая. Дизайнер сосредоточен на работе с деталью и материалом, архитектора в первую очередь интересуют пространство и форма.

Архитектор работает с планами и разрезами, перемещаясь изнутри наружу и обратно. Для дизайнера фасад и интерьер представляют собой вполне независимые, не связанные темы. Нечто видимое, оболочка, маска, упаковка, то, что предъявляет, манифестирует потенциальный конкретный продукт, но отнюдь не внутреннее устройство, становится главной заботой дизайнера. Он действует по схеме – «вопрос–ответ» и не нуждается в заранее заготовленных, тщательно хранимых и оберегаемых представлениях, ему чужды предвзятость и принципы, ограничивающие область решений и поисков. В дизайне ценится креативность, способность нарушить культурные нормы и ограничения, выйти за рамки, удивить, спровоцировать «вау-эффект», действовать легко и непринуждённо, «по-приколу».

Характерным отражением этих свойств является популярный нынче термин «дизайн-проект», не имеющий аналогов и адекватного перевода. Слово «дизайн» в этой конструкции не понимается как «проект», но обозначает нечто отличное от проекта архитектурного, причём отличное по сути. Это отличие адептами термина явно не отрефлексировано, оно интуитивно, но не кажется от того менее очевидным. Этой интуицией угадывается кажущийся бесспорно ценным и позитивным дух новизны и свободы, якобы не свойственный архитектуре.

Архитектура ценна и примечательна своей «укоренённостью», она чётко локализована, пребывает в контексте и зависима от этого контекста. Архитектура стремится побороть время и живёт мечтой о вечности. Дизайн зависит от времени, принадлежит времени, он смертен и ориентирован на соответствие трендам, самые мощные из которых приобретают глобальный характер, способствуя активному движению, импорту и экспорту соответствующего им, откликающегося на них продукта.

У всякого глобального тренда, воздействующего, влияющего на дизайн, локальные корни, локальные источники. Простейший пример: шарф, завязанный наподобие петли, который принято так носить последние годы, по слухам заимствован у солдат Иностранного легиона, защищавшихся таким образом от африканского ветра с песком и пылью. Архитектура устроена прямо противоположным образом – глобальное, общее, смутно угадываемое, едва различимое в качестве контуров будущего, становится значимым и ценным, лишь приобретая внешнее и конкретное локальное воплощение.

Архитектура и дизайн по-разному относятся к наследию, истории и духу места. Для архитектуры этот дух становится важнейшим условием появления пространственной, физической формы, вне зависимости от того, как выглядит хранимая архитектором картина мира. Обе идеи – идея сноса храма Христа Спасителя для строительства на этом месте Дворца Советов и идея воссоздания храма – имеют культурную природу, тогда как идея создания бассейна с использованием плиты из-под непостроенного дворца явно иного происхождения. Внекультурным, внеконтекстуальным, дизайнерским, инженерным является решение по парку Зарядье, поражающее публику никак не меньше возникшего когда-то по другую сторону от Кремля громадного бассейна.

Всё, что принадлежит архитектуре, включая объекты скромных размеров, вроде мебели, интерьеров и малых форм, как правило, наделяется чертами мироподобия, градоподобия, особого рода монументальностью и значительностью. Продукты дизайна «предметоподобны» вне зависимости от размера: огромные многоквартирные дома принципиально не отличаются от упаковок с товаром.

Дизайн возник в интересах успешной реализации бытового, профанного, бытового и массового. Став индустриальным, промышленным, утратив связь с народным, ремесленным, кустарным и традиционным, массовое обратилось к дизайну в надежде обрести форму, стать оформленным. Вслед за одеждой, посудой, мебелью и автомобилем продуктом промышленного производства становится массовое жильё, «машина для жилья». И хотя создатели этих одинаковых, типовых машин часто склонны называть себя архитекторами, их работа – работа дизайнеров, то есть тех, кто не склонен считать жилой дом семейной крепостью, а школу – храмом.

Нынешний дизайнер берётся за любую работу и готов предложить свою версию музея или театра, которые оказываются «храмами наоборот». Эти сооружения выглядят как нечто эфемерное, временное, незаконченное и неопределённое, но при этом распознаваемое как современное, модное, неотличимое от того, что вчера стало информационным поводом.

Судьбы произведения архитектуры и продукта дизайна складываются по-разному и с участием разных лиц. Архитектор – традиционный партнёр власти или амбициозного и просвещённого заказчика, дизайнер – любимец бизнеса и коммерсанта. Идеальный архитектор, вызывающий доверие и способный нести ответственность – это мастер. Идеальный

дизайнер – звезда, даже ограниченное участие которого работает на коммерческий успех.

Важнейшим, принципиальным и судьбоносным для архитектуры является первый этап работы, этап выбора решения. Великая архитектура связана с великими конкурсами, публичным соперничеством, итогом которого становятся открытия и прозрения. Мы можем судить об успехе или неудаче архитектуры, рассматривая проект. Профессионалы и широкая общественность привыкли давать оценку непостроенному.

Для успеха дизайна принципиально важен заключительный этап, этап реализации, реакция рынка, предсказать которую трудно даже самым искушённым маркетологам. Именно на этом этапе судьба дизайна оказывается прочно связанной с процедурой продвижения, с рекламой и с особой, медийной формой существования продукта. Правильное позиционирование, присутствие в сети становится важнее функциональности, удобства, цены, качества и иных материальных достоинств. Именно силой и энергией современных медиа, глобальным информационным потоком дизайнерские открытия и сами дизайнеры предаются забвению или выносятся на поверхность.

Что есть, что будет

В течение последних ста лет Россия, в отличие от стран, сохранивших преемственность и отстаивающих свою идентичность, пребывает в состоянии радикальных культурных революций и контрреволюций. С момента прихода в 1917 году новой власти страна трижды меняла культурную политику, культурную модель. В начале дореволюционную «проархитектурную-прохудожественную» модель сменили на «проинженерную-продизайнерскую», в середине тридцатых «проинженерная» модель была снова заменена «прохудожественной», которая в середине пятидесятых уступила место «проинженерной». Следы замены одной парадигмы или модели на другую вполне отчетливо читаются в облике большинства российских городов, что и составляет их принципиальное отличие от других городов мира. Москва, а за ней остальные российские города, попеременно желали быть то Парижем, то Нью-Йорком, то Берлином. В итоге российский город превращается в конгломерат фрагментов и осколков, которые с большим трудом перемалываются временем и самой жизнью.

В начале 90-х годов прошлого века государство отказалось от жёсткого надзора за культурой, архитектурой и градостроительством. Неустойчивый и расшатанный культурный механизм, казалось, получил возможность оздоровиться, восстановить силы и обрести способность к самодвижению и саморегулированию, что в условиях демократизации и рыночной экономики было бы естественным. Ситуацией, однако, воспользоваться не удалось. Образовавшаяся пустота была занята новыми «стейкхолдерами», среди которых особую популярность приобрёл самый сильный региональный лидер – Ю. Лужков, энтузиаст создания «московского

стиля», стихийный адепт несколько консервативной версии «проархитектурно-прохудожественной» модели. С уходом Ю. Лужкова дела пошли в точном соответствии с советскими клише. Сменивший его С. Собянин не без влияния олигархов-застройщиков выбрал продизайнерскую модель. Характерно, что культурные предпочтения обоих столичных мэров практически никак не коррелируются, если не противоречат их политическим настроениям. Реформатор Ю. Лужков любил архитектуру консервативного толка, а политический консерватор С. Собянин расположен к дизайну, способному сделать Москву «как бы» европейским городом.

Возможно единственным российским городом, которому удалось остаться верным генетике и избежать заметных разрушений и деформаций ткани даже в советские времена, оказалась северная столица. Питер почти сумел сохранить нормальное дыхание и кровообращение и выстоял перед агрессией газпромовской башни. «Продизайнеры» уступили «проархитекторам» и довольствуются теперь Москвой, а также теми, кто склонен опыту Москвы безоговорочно доверять. Питер сознательно оказался не в тренде, отчасти напомнив тем Москву, решительно отказавшуюся как в екатерининское время, так и после пожара 1812 года, от перепланирования на регулярных основаниях, оставшуюся единственным городом империи со средневековой структурой. Сегодня Питер – едва ли не единственный город страны, сохранивший и отстаивающий градостроительные правила, пространственную дисциплину, город располагающий консолидированным профессиональным сообществом и организованным, влиятельным сообществом горожан, то есть двумя группами граждан, способными вести диалог с бизнесом и властью.

В отличие от архитекторов, тесно связанных с градостроительством, воспитывающих в себе ощущение города и среды, нынешние дизайнеры редко посягают на город, на крупные территориальные образования. За право определять судьбу города борются сегодня братья дизайнеров «по крови» – урбанисты, опирающиеся на сходную систему представлений и методов. И главные из этих методов сводятся к упрощению сложного и разделению целого, к конкретным процедурам и отдельным шагам, к коррекции и оптимизации вместо очевидно необходимых изменений и реформ.

Российский урбанист моложе, чем российский дизайнер, ещё более зависим от западного урбаниста, ещё менее самостоятелен и ещё хуже разбирается в происходящем. Прямое заимствование актов, вроде Градкодекса, вдохновлённого американскими аналогами, или замощение тротуаров на немецкий манер, кажется надёжной гарантией успеха. Едва ли властям Рима или Парижа придёт в голову управлять городом, опираясь на фрагменты американского законодательства и имея лишь приблизительное представление об американской практике. Поддержка и стимулирование застройщика американскими методами без использования американских же инструментов физического регулирования, без учёта состояния и природы российского города – прямой путь

к хаосу, обескураживающими приметам которого становятся стареющий жилой фонд и возникающие где придётся гигантские новые «дома-пришельцы». Уподоблять российский город, хрупкий, вечно недофинансируемый, с неразвитой инфраструктурой нынешнему, американскому или азиатскому мегаполису можно лишь по наивности, не ощущая реальности, игнорируя уникальные и ценные качества среды.

Российской архитектуре понадобилось двести лет, чтобы обрести самостоятельность, выйти из-под прямого влияния западных родителей и предъявить окружающему миру ценнейшее явление художественной культуры, которое именуется «русским авангардом», во многом не сходное с авангардом западным. Российский дизайн, в том числе дизайн архитектурный, куда более молод, зависим и слаб, а его адепты и представители не в состоянии соперничать с теми же американцами, во многом создавшими и этот дизайн, и правила игры в нём.

Дизайн – дитя развитого рынка, развитой индустрии и агрессивных медиа, создаётся ими и зависим от них. В условиях спящей экономики дизайн лишается источников питания. Архитектура – дитя культуры, и там, где у дизайнера шансы на выживание не велики, то есть в условиях слабой экономики, архитектурные открытия вполне возможны. Мексика и Бразилия, Индия и Португалия дают немало тому примеров.

Выбор в пользу архитектуры или дизайна, художественного или инженерного подхода каждый представитель власти, девелопер или профессионал делает самостоятельно, исходя из некоей внутренней расположенности. Такой выбор предполагает по меньшей мере возможность идентификации или ответа на вопросы о том, какой подход ближе, кого готовят в том или ином учебном заведении, какова направленность работы в той или иной мастерской. Отсутствие идентификации практически исключает внятный и качественный результат. Архитектурные школы готовят художников, романтиков и людей миссии, которым жизнь предлагает роли дизайнеров-исполнителей. И, напротив, школа дизайна учит уважать начальника или заказчика, а жизнь предлагает брать на себя ответственность за судьбу города, если ты главный архитектор.

Американский или немецкий архитектор воспитан и ведёт себя как дизайнер с чётко установленными полномочиями. Архитектура, как свободный художественный жест в его глазах, – экзотика или удел сумасшедших, вроде Ф. Гери или Э. Мосса. Испанский или итальянский архитектор – артист, чародей, принадлежащий интеллектуальной элите, старающийся максимально расширить свое влияние, крайне озабоченный художественным качеством работы и склонный передать всё, что не есть архитектура, инженерам и геометрам (землеустроителям).

В России подобная типология выражена менее отчётливо, хотя признаки поляризации профессионального сообщества налицо, и особенно заметны в Москве. С одной стороны,

поддерживаемые властью и медиа, Стрелка, МАРШ, «Вышка», Москомархитектура и приближенные к ней компании, придерживающиеся «продизайнерских» настроений, с другой – «проархитектурные», сжимающиеся, структуры вроде Академии архитектуры и строительных наук, МАРХИ, Союза архитекторов и остатки разгромленных за последние годы исследовательских и проектных институтов постсоветских времен.

Стороны, плохо осознающие самих себя, ещё меньше склонны понимать и слышать другого. Каждый претендует на знание истины, и у каждого истина своя. Назревающий и всё более трудно скрываемый конфликт многим представляется не столько сущностным, сколько конфликтом нового и старого. Участие властей и очевидное непонимание происходящего только усиливает драматизм ситуации. Налицо возможность повторения сценария советских времен, бессмысленного и губительного, с насильственным утверждением одной модели и низвержением другой.

Учитывая разную природу, генетику моделей, есть основания считать нормой не столько конвергенцию, то есть срастание, «гибридизацию» или «химизацию», сколько на мирное сосуществование и свободную конкуренцию, примеров чему в мире великое множество. Сосуществование моделей в самых разных пропорциях есть некое правило, способствующая движению культуры. Принципиальны соотношения, в которых эти модели присутствуют, их адекватность, их тождество культурному складу, архетипу, на который они проецируются или накладываются.

В нынешней России сферы влияния этих моделей могли бы быть приблизительно такими, как и до революции, во времена архитекторов-художников и гражданских инженеров. Вполне успешно разные модели сосуществуют в современном Китае, где каждой отводится своё место в соответствии с известным принципом «одна страна – две системы». Гиперсовременный дизайн от западных звёзд первого ряда вполне уживается с новой местной архитектурой, совсем не похожей ни на коммерческие стилизации, ни на американский продукт. Можно не сомневаться, что интенсивный процесс локализации современной архитектуры в Китае займёт немногим больше времени, чем локализация производства стратегических бомбардировщиков. И это будет не чужая, а вполне самостоятельная и качественная архитектура, занимающая достойное место в мире.

Гарантией успешной адаптации Китаем западных заимствований является сохранение здорового и надёжно действующего культурного организма, культурных кодов, архетипов и конструкций, отработавшихся в течение пяти тысяч лет. Этот организм доказал способность производить ценой проб и ошибок самый тщательный отбор заимствуемого, приносимого извне материала, его трансформации, изменения и использования.

Российская архитектура как проекция культуры, как её часть, – молода и хрупка, подвержена испытаниям

и травмам, выпавшим на её долю в последнее столетие и существенно расшатавшим едва устоявшиеся основания [3]. Русский авангард, ставший главным вкладом России в современную архитектуру, был итогом двухсотлетнего процесса естественного развития, непрерывных заимствований и весомых накоплений. Культурная революция и последующие события привели к разрушению или деформации принципиальных, базовых основ, нарушили способность к самодвижению. Культурой стали руководить и управлять, ей предписывалось то следовать заимствованиям, то полностью от них отказаться. Лишившись способности к самодвижению, российская архитектура стала приобретать оттенок вторичности и провинциальности, параллельно вызывая в мире все меньший к себе интерес. Утрата «защитной реакции», «иммунитета», проблемы с самоидентификацией делают заимствования всё более рискованными. Внешние заимствования, прививки и новшества в отсутствие культурного ствола или стержня, к которому они должны крепиться, из обязательного и необходимого материала движения и роста способны сделаться средством разрушения и причиной распада.

Когда отсутствуют критерии и ясные представления об окружающем мире, необходимо сосредоточиться на состоянии собственной культуры, ведь не будучи самими собой, не пытаясь выстроить собственное видение будущего, мы не займём достойное место в современном мире.

Литература

1. Соловьев, Ю.Б. Моя жизнь в дизайне: дизайн – это элегантность, эффективность и комфорт / Ю. Б. Соловьев. – М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 251 с.

2. Розенблюм, Е.А. Художник в дизайне: опыт работы Центр. учеб.-эксперим. студии худож. проектирования на Сенеже / Е.А. Розенблюм. – М.: Искусство, 1974. – 174 с.

3. Нащокина, М.В. Архитектурное многостилье в русской архитектуре конца XIX – начала XX века как национальный феномен / М.В. Нащокина; Материалы научных конференций: «Вторые Хан-Магомедовские чтения», 29–30 января 2014 г. и «Третьи Хан-Магомедовские чтения», 27 января 2016 г. // Сборник докладов научных конференций «Хан-Магомедовские чтения»: Вып. 2 / Отв. ред. и сост. И. А. Бондаренко. – М.: Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ. – СПб: Коло, 2017. – С. 150–154.

4. Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America / ed. Joan Ockman. Cambridge: MIT Press, 2012.

Literatura

1. Solov'ev Yu.B. Moya zhizn' v dizajne: dizajn – eto elegantnost', effektivnost' i komfort / Yu. B. Solovev. – М.: Soyuz dizajnerov Rossii, 2004. – 251 s.

2. Rozenblyum E.A. Hudozhnik v dizajne: Opyt raboty Tsentra. ucheb.-eksperim. studii hudozh. proektirovaniya na Senezhe / E.A. Rozenblyum. – М.: Iskustvo, 1974. – 174 s.

3. Nashhokina M.V. Arhitekturnoe mnogostil'e v russkoj arhitekture kontsa XIX – nachala XX veka kak natsional'nyj fenomen / M.V. Nashhokina; Materialy nauchnyh konferentsij: «Vtorye Han-Magomedovskie chteniya», 29–30 yanvarya 2014 g. i «Tret'i Han-Magomedovskie chteniya», 27 yanvarya 2016 g // Sbornik dokladov nauchnyh konferentsij «Han-Magomedovskie chteniya»: Vyp. 2 / Otv. red. i sost. I. A. Bondarenko. – М.: Filial FGBU «TSNIIP Minstroya Rossii» NIITIAG. – SPb: Kolo, 2017. – S. 150–154.

Боков Андрей Владимирович, 1943 г.р. (Москва). Доктор архитектуры, академик РААСН. Главный научный сотрудник, заведующий отделом современных проблем средоформирования и градорегулирования филиала ЦНИИП Минстроя России Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (1024, Москва, ул. Душинская, 9. НИИТИАГ). Сфера научных интересов: пространственное развитие, состояние профессии «архитектор». Автор около 50 публикаций, в том числе 2 книг. Тел.: +7 (926) 640-66-57. E-mail: sar.bokov@gmail.com.

Bokov Andrey Vladimirovich, born in 1943 (Moscow). Doctor of Architecture, Academician of RAACS. Chief research officer, head of the Department of Contemporary Problems of Formation of Environment and Urban Planning Regulation at the Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (1024, Moscow, Dushinskaya st., 9. NIITIAG), branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction, Housing and Utilities of the Russian Federation. Sphere of scientific interests: spatial development, the status of the profession "architect". The author of about 50 publications, including 2 books. Tel.: +7 (926) 640-66-57. E-mail: sar.bokov@gmail.com.