

**Роберт Вентури**  
**ОТРЫВОК ИЗ КНИГИ «СЛОЖНОСТЬ И ПРОТИВОРЕЧИЯ В**  
**АРХИТЕКТУРЕ» •**

**Архитектура, не идущая прямым путем.**

**Небольшой манифест**

**перевод М. Д. Канчели.**

В архитектуре мне нравятся сложность и противоречия. Я не люблю ни произвола или бессвязности малограмотной архитектуры, ни сложности манерно-изысканной живописности и экспрессионизма. Мне нравится сложная и противоречивая архитектура, опирающаяся на все богатство и многозначность современного опыта, включая и опыт, присущий искусству. В наше время сложность и противоречивость были признаны всюду, только не в архитектуре, — от доказательства конечной несовместимости в математике до анализа Т.-С. Элиотом «трудной» поэтики и определения Йозефом Альберсом парадоксальности свойств живописи (2).

Но архитектура неизбежно сложна и противоречива уже одним тем, что включает в себя традиционные элементы, указанные Витрувием: польза, прочность и красота. А в настоящее время требования программы, конструкции, инженерного оборудования и внешней выразительности зданий, даже в отдельных зданиях... разнообразны и противоречивы до такой степени, о которой раньше просто не имели представления. Трудности усугубляют все увеличивающиеся размеры и масштабы, которые обретает архитектура. Я приветствую новые проблемы и использую сомнения. Используя противоречия, равно как и сложности, я стремлюсь к жизненности, равно как и к действенности.

Архитекторы уже не могут позволить себе быть запуганными пуританским языком ортодоксальной современной архитектуры. Гибридные элементы мне нравятся больше, чем «беспримесные», компромиссные больше, чем «цельные», искривленные больше, чем «прямолинейные», неопределенные больше, чем «четкие», своенравные больше, чем безликие, скучные и так называемые «интересные», традиционные больше, чем «придуманные», вмещающие в себя больше, чем исключаящие, чрезмерные больше, чем простые, отживающие так же, как новаторские, противоречивые и двусмысленные больше, чем прямые и ясные. Я за беспорядочную жизненность, а не за очевидное единство. Я признаю непоследовательность и провозглашаю двойственность.

Я скорее за богатство значений, чем за ясность значения; за неявную функцию так же, как и за явную функцию. Я предпочитаю «и то и другое», а не «или то, или другое», черное и белое, а иногда серое, а не черное или белое. Действенная архитектура несет многоплановость значений и комбинаций фокусных точек: ее пространства и ее элементы могут восприниматься и будут работать в нескольких направлениях одновременно. Но, правда, архитектура сложностей и противоречий должна заключаться в ее целостности или в ее причастности к целостности. Она должна скорее воплощать трудное единство обобщения, чем легкое единство исключения. Меньше не есть больше (3).

### **Сложность и противоречия против упрощения и живописности**

Ортодоксальные современные архитекторы были склонны относиться к сложности непоследовательно или признавать ее в недостаточной мере. В своей попытке порвать с традицией и все начать заново они идеализировали примитивное и элементарное в ущерб разнообразному и усложненному. Как участники революционного движения они провозглашали новизну современных функций, игнорируя их сложность. Выступая в роли реформаторов, они пуритански отстаивали разделение и исключение элементов вместо включения и совмещения разнообразных требований... Ле Корбюзье, один из основоположников пуризма, говорил о «великих первичных формах», которые — как он провозглашал — были «четкие... и лишены неопределенности» (4). Современные архитекторы — за редким исключением — избегают неясности. [...]

Рационализация во имя упрощения все еще имеет место, хотя и в более искусной, чем раньше, форме. Она является развитием великолепного парадокса Мис ван дер Роэ: «меньше — это больше». Пол Рудольф четко раскрыл точку зрения Мис ван дер Роэ: «Все проблемы никогда не смогут быть решены... Для двадцатого века действительно характерно, что архитекторы очень строго отбирают те проблемы, которые хотят решать. Мис ван дер Роэ, например, создает прекрасные здания только потому, что игнорирует многие их аспекты. Если бы он решал большее количество проблем, его Здания были бы значительно менее сильными» (5).

Принцип «меньше — это больше» отвергает сложность и оправдывает ограничение в целях усиления выразительности. Он действительно позволяет архитектору «строго отбирать проблемы, которые он хочет решать». Но если архитектор должен иметь свое собственное видение вселенной, то такое видение предполагает, что архитектор определяет: как должны быть решены проблемы, а не только, какие из проблем он будет решать. Исключать важные соображения он может, только рискуя оторвать архитектуру от жизненного опыта и потребностей общества. Если некоторые проблемы

оказываются неразрешенными, он может это показать: в архитектуре включающего, а не исключającego типа найдется место для фрагментарности, для противоречия, импровизации и для напряженности, которую они порождают. Изысканные павильоны Мис ван дер Роэ открыли много ценного для архитектуры, но в избирательности их содержания и языка заключена их ограниченность, так же как и их сила.

Я беру под сомнение уместность аналогии между павильонами и домами, особенно между японскими павильонами и жилищной архитектурой последних лет. Павильоны игнорируют настоящую сложность и противоречия, заключенные в программе жилого дома,— пространственные и технические возможности, равно как и потребность в разнообразии зрительных впечатлений. Навязываемая простота приводит к упрощенчеству, Филипп Джонсон (6), например, в жилом доме Уили-хауз сделал попытку, в противоположность своему стеклянному дому, выйти за рамки простоты элегантного павильона. Он отделил и четко выявил «интимные функции» жизни, сосредоточив их в широком замкнутом одноэтажном объеме, тем самым проведя разграничение между ними и общественными функциями, открыто протекающими в расположенном сверху павильоне. Но и в этом случае здание превратилось как бы в диаграмму чрезмерно упрощенной программы жизни — абстрактная теория принципа «или то, или другое». Там, где не достигается простота, получается упрощенность. Явное упрощение означает слабую форму. Меньше — это скука.

Признание сложности в архитектуре не исключает того, что Луис Кан назвал «потребность в простоте». Но эстетическая простота, приносящая разуму чувство удовлетворения, возникает — если она обоснованна и мудра, — из внутренней сложности. Воспринимаемая глазом простота дорического храма достигнута с помощью знаменитых искусных и точных оптических корректив его геометрии и тех противоречий и напряжений, которые присущи его ордеру. Дорический храм смог достичь видимой простоты через истинную сложность. Когда сложность исчезла, как в храмах недавнего прошлого, бессилие заменило простоту.

Сложность не отрицает и обоснованного упрощения, являющегося частью процесса анализа и даже методом достижения самой сложной архитектуры. «Мы упрощаем то или иное явление, когда характеризуем его с определенной точки зрения» (7). Но такого рода упрощение представляет собой лишь метод в аналитическом процессе, направленном на достижение сложного искусства. Его не следует принимать за цель.

Однако сложная и противоречивая архитектура не означает живописности или субъективного экспрессионизма. Ложная сложность недавно возникла в противовес ложной простоте раннего периода современной архитектуры.

Она содействует развитию архитектуры симметричной живописности — которую Минору Ямасаки называет «ясной», — но она представляет собой формализм нового типа, столь же оторванный от действительности, как и прежний культ простоты. Ее запутанные формы не отражают истинно сложных задач, а ее сложный декор, хотя и подчинен методам индустриального изготовления, сухо напоминает формы, первоначально создававшиеся кустарным способом. Ажурные узоры готики и рокайль рококо были не только выразительно обоснованы по отношению к целому, но служили оправданным показом ремесленного мастерства и выражали жизненность, порожденную непосредственностью и индивидуальностью этого метода производства. Такого рода сложность, достигаемая средствами изобилия, — вероятно, невозможная в наше время, — является антитезой «ясной» архитектуры, несмотря на поверхностное сходство между ними. Но если изобилие не характерно для нашего искусства, то напряженность, а не «ясность», казалось бы, должна служить его отличительной особенностью. Лучшие архитекторы XX века обычно отвергали упрощенчество — то есть простоту, достигаемую путем ограничения, — для того чтобы содействовать сложности в рамках целого. Работы Алвара Аалто и Ле Корбюзье (которые часто противостоят его полемическим высказываниям) служат тому примером. Но черты сложности и противоречия в их сооружениях часто не привлекают внимания или понимаются неправильно. [...]

У Аалто сложность является частью программы и структуры целого, а не средством, оправданным только стремлением к большей выразительности. И хотя мы уже больше не спорим относительно примата формы или функции (что за чем следует?), мы не можем игнорировать их взаимозависимость. Стремление к сложной архитектуре с сопутствующими ей противоречиями — это не только реакция на банальность или красоту современной архитектуры. Это позиция, присущая периодам маньеризма: XVI век в Италии или эллинистический период в классическом искусстве; она может быть последовательно прослежена и у таких разных архитекторов, как Микеланджело, Палладио, Борромини, Ванбру, Хауксмур, Соун, Леду, Баттерфилд и некоторые архитекторы «шингл-стиля», Фарнесс, Салливан, Лаченс, а в последнее время Ле Корбюзье, Аалто, Кан и другие (8). Теперь стремление к сложности вновь своевременно как в отношении средств архитектуры, так и программы архитектуры.

Во-первых, требуют пересмотра средства архитектуры в связи с тем, что увеличился объем нашей архитектуры и сложность стоящих перед ней задач. Упрощенные или лишь внешне сложные формы не годятся. Вместо этого должно быть вновь осознано и использовано разнообразие, заключенное в многозначности визуального восприятия.

Во-вторых, должны быть осознаны возрастающие сложности наших функциональных проблем. Я имею в виду, конечно, те программы, присущие нашему времени, которые сложны в силу своего размаха, как, например, исследовательские лаборатории, больницы и особенно грандиозные проекты в масштабе города или районной планировки. Но даже и жилой дом, простой по объему, сложен по назначению, если в нем отражена многосложность современной жизни. Этот контраст между средствами и целями программ весьма значителен. Средства, привлеченные к программе запуска ракеты на луну, почти безгранично сложны, однако цель проста и содержит мало противоречий; средства, привлеченные к проектированию и строительству зданий, несравненно проще и технически менее сложны, чем средства, необходимые для любого инженерного проекта, назначение их более сложное и часто по природе своей многозначное. [...]

### **Степени противоречий**

#### **Явление «и то и другое» в архитектуре**

В архитектуре степени противоречия в содержании и назначении включают в себя тот парадоксальный контраст, который подразумевается при употреблении связующего «и все же». Они могут быть в большей или меньшей мере неопределенными. Здание Ле Корбюзье «Шодан-хауз» замкнуто и все же раскрыто: куб, четко замкнутый по углам, но с произвольно раскрытыми плоскостями; его вилла Савой проста снаружи, но сложна внутри. [...]

Приверженность принципу «или то, или другое» характеризовала ортодоксальную современную архитектуру: солнцезащитное устройство, как правило, ничем иным не является; опора редко выполняет роль ограждающей конструкции; гладь стены не пронизывается оконными проемами, а полностью разрывается стеклом; функции, входящие в назначение, подчеркнута расчленены и распределены по отдельным крыльям здания или даже по отдельно стоящим павильонам. Даже «текущее пространство» скорее подразумевает, что человек, находясь внутри, как бы пребывает вне здания, а находясь снаружи — внутри, а не то и другое одновременно. Подобная расчлененность и ясность чужды архитектуре сложностей и противоречий, скорее стремящейся включать в себя «и то и другое», чем исключать «то или другое».

Если источником феномена «и то и другое» служит противоречие, то его основой является иерархия, создающая несколько степеней значения элементов различной ценности. Она может включать элементы, которые одновременно полезны и неуклюжи, велики и малы открыты и замкнуты, круглы и квадратны, массивны и пространственны. Архитектура,

содержащая в себе различные степени значения, порождает неопределенность и напряженность.

Большинство примеров окажутся трудными для «прочтения», однако сложная для понимания архитектура обоснована, когда она отражает сложность и противоречивость своего содержания и назначения.

Одновременное восприятие многоступенчатости уровней вызывает в зрителе сомнения и колебания, делая его восприятие более живым. [...]

### **Степени противоречий**

#### **Двойко функционирующий элемент**

Элемент «двойкого функционирования» и «и то и другое» родственны, но между ними имеется и различие: «двойко функционирующий» элемент относится больше к особенностям назначения и структуры, в то время как «и то и другое» — к отношению части и целого. «И то и другое» подчеркивает приоритет двойкого содержания над двойкой функцией. Но, прежде чем говорить о «двойко функционирующем» элементе, я хочу коснуться многофункционального здания. Под этим термином я подразумеваю здание, сложное по программе и форме и все же сильное как целое: сложное единство здания монастыря Ля Туретт Ле Корбюзье и его Дворца Правосудия в Чандигархе, в противоположность многообразию и расчлененности его проекта Дворца Советов в Москве или дома «Армии спасения» в Париже. В последних предусмотрено разделение функций по отдельным крыльям или связанным между собой павильонам. Это типично для ортодоксальной современной архитектуры. Резкое разделение павильонов в проекте Иллинойского технологического института в Чикаго Мис ван дер Роэ может рассматриваться как доведенное до предела развитие этого принципа. Из здания Сигрэм, спроектированного Мис ван дер Роэ и Ф. Джонсоном, исключены все функции, кроме конторских (не считая глубинной части нижнего этажа), и с помощью однотипно выполненных стен маскируется пространство в верхней части здания, предназначенное для механического оборудования. В проекте Всемирного торгового центра в Нью-Йорке М. Ямасаки еще более подчеркнута упрощена форма этого гигантского комплекса. Конторские небоскребы, типичные для 20-х годов, выявляют, а не маскируют верхние технические этажи с помощью архитектурно-орнаментированных форм. Поскольку в нижнюю часть здания Левер-хауз(9) включены пространства, предназначенные для иных функций, чем на всех остальных Этажах, они подчеркнута отделены просветом. [...]

Многофункциональное здание в его крайнем выражении становится Понте Веккьо, или Шенонсо (10), или футуристическими проектами Сант'Элиа. Каждое из них внутри целого помимо сложных функций содержит контрастирующие направления движения. Проект Ле Корбюзье для Алжира,

представляющий жилой дом и автомагистраль одновременно .. Все они обладают заключенной внутри целого сложной и противоречивой иерархией масштаба и движения, массы и пространства. Эти сооружения являются зданиями и мостами одновременно. А в более крупном масштабе: плотина — это также и мост; «Петля» (11) в Чикаго является границей, так же как и транспортной системой, а улица Кана «хочет быть зданием».

Имеются соображения, оправдывающие существование многофункциональных помещений, так же как и многофункциональных зданий. Помещение может служить многим функциям одновременно или в разное время. Кан предпочитает галерею, потому что она направленная и ненаправленная, комната и коридор одновременно. И он признает изменяющуюся сложность отдельных функций, дифференцируя помещения обычным путем с помощью изменения градации их размеров, качества, называя их служебными и главными пространствами, и с помощью других определений скорее общего порядка, чем частного. В конечном итоге эти пространства, как, например, в его проекте общественного центра Трентона, повторяют в более усложненной форме конфигурацию анфилад, характерную для эпохи до XVIII века. Идея коридоров и комнат, предназначенных для од-ной-единственной функции, возникла в XVIII столетии. Но разве не является предельным выражением этой идеи характерное для современной архитектуры разграничение и специализация функций внутри здания с помощью встроенной мебели? Кан, по существу, ставит под вопрос такую жесткую специализацию и ограниченный функционализм. В этом смысле «форма вызывает функцию». [...]

«Двойко функционирующий» элемент не часто применялся в современной архитектуре. Вместо него современная архитектура широко поощряла разделение и специализацию — в материалах и конструкциях, так же как в программах и пространственных решениях. «Природа материала» исключила многофункциональность материала или, наоборот, одну и ту же форму и поверхность для различных материалов. [...]

Помимо специализации форм применительно к материалам и конструкциям современная архитектура разграничивает и расчленяет элементы.

Современная архитектура никогда не бывает неясной. Внедряя каркас и навесные стены, она отделила несущую конструкцию от ограждающей. [...]

«Двойко функционирующие» элементы Ле Корбюзье и Кана — редкое явление в нашей архитектуре. Солнцезащитные устройства жилого дома в Марселе являются в то же время конструкцией и балконами (что это — часть стены, простенки или колонны?). [...]

Конструкция безбалочного перекрытия состоит из железобетонной плиты постоянной толщины, но с меняющимся армированием, с неравномерно

размещенными колоннами без балок и капителей. Чтобы обеспечить постоянную толщину плиты, количество арматурных стержней меняется соответственно действующим нагрузкам. Этим обеспечивается, особенно в многоквартирных домах, единый профиль потолка в нижележащих помещениях, необходимый для установки перегородок. Конструктивно плоские плиты — решение не наилучшее: их сечение не минимальное. Во имя требований архитектурного пространства допущен компромисс по отношению к требованиям конструкции. Здесь форма следует за функцией противоречивым образом; наполнение следует за конструктивной функцией; профиль следует за пространственной функцией.

В некоторых каменных сооружениях времен маньеризма и барокко простенки, пилястры и разгрузочные арки почти в одинаковой мере участвуют в создании фасада, и получающаяся в результате этого конструкция — как, например, в Палаццо Вальмарана 12 — представляет собой одновременно несущую стену и каркас. [...]

«Двойко функционирующий» элемент может быть деталью. Здания эпохи маньеризма и барокко изобиловали архитектурными профилями, которые превращаются в подоконные доски; окнами, которые превращаются в ниши; орнаментами карнизов, обрамляющими окна; угловыми полосами каменной кладки, которые в то же время являются пилястрами и архитравами, образующими арки. У Микеланджело пилястры по бокам ниш у входа в библиотеку Лауренциана выглядят одновременно и кронштейнами. [...]

Традиционные элементы в архитектуре представляют лишь этап Эволюционного развития, и в своем новом применении они сохраняют кое-что от своего прежнего содержания. То, что может быть названо рудиментарным элементом, схоже с «двойко функционирующим» элементом. Он отличается от излишних элементов, потому что включает в себе двойное содержание. Это результат более или менее неопределенного сочетания старого значения, вызванного ассоциациями, с новым значением, созданным измененными или новыми функциями конструктивного или программного характера, и новыми взаимосвязями. Рудиментарный элемент делает содержание менее ясным, но способствует его обогащению. Он служит основой особого вида развития и роста города, которым является реконструкция, придающая старым зданиям новое назначение, как программное, так и символическое (например, дворцы, которые становятся музеями или зданиями посольств), и старой сетке улиц — новое назначение и новый масштаб движения. [...]

Стилистический элемент, как и «двойко функционирующий» элемент, — редкое явление в архитектуре последних лет. Если «двойко функционирующий» элемент вызывает неприязнь из-за присущей ему



неясности, то стилистический элемент оскорбляет культ минимума, свойственный ортодоксальной современной архитектуре. Но стилистический элемент оправдан как действенное, хотя и вышедшее из моды средство выражения. Элемент может представляться чисто стилистическим с одной точки зрения, но если он действителен на другом уровне, то он обогащает содержание, подчеркивая его.

### **Внутреннее и наружное**

Контраст между внутренним и наружным может стать главным проявлением противоречий в архитектуре. Тем не менее одним из самых непреложных принципов ортодоксальной архитектуры XX века был принцип неразрывности между ними: внутреннее содержание должно быть отражено во внешнем виде зданий. Но в этом не заключено ничего действительно нового — новыми являются только наши средства. Например, интерьеры церквей эпохи Ренессанса получают продолжение в их экстерьере; арсенал архитектурных средств интерьера — пилястры, карнизы — по масштабу, а иногда и по материалу почти идентичны арсеналу архитектурных средств экстерьера. В результате получается искусное видоизменение, но слабый контраст и отсутствие каких-либо неожиданностей.

Быть может, наиболее смелым вкладом ортодоксальной современной архитектуры было так называемое текучее пространство, к которому прибегали, чтобы достигнуть неразрывности внутреннего и наружного... Текучее пространство породило архитектуру взаимосвязанных горизонтальных и вертикальных плоскостей. Визуальная независимость этих непрерывных плоскостей подчеркивалась соединительными плоскостями остекления: окна в виде отверстий, проделанных в стенах, исчезли, их заменили разрывы стен... Такая лишенная углов архитектура подразумевает предельную непрерывность пространства. Акцентирование ею единства внутреннего и наружного пространства стало возможным благодаря техническому оборудованию, которое впервые сделало внутреннее пространство независимым в термическом отношении от внешней среды. Однако старая традиция замкнутого внутреннего пространства, которую я собираюсь здесь анализировать, признавалась некоторыми современными мастерами, даже если это и не очень подчеркивалось историками. Хотя Райт в «домах прерий» действительно «разрушил коробку», закругленные углы и сплошные стены административного Здания фирмы Джонсона аналогичны закруглениям и непрямым углам интерьеров, созданных Борромини, а также его последователями в XVIII столетии, — и преследуют они ту же цель: усилить ощущение горизонтальной огражденности и подчеркнуть изолированность и единство внутреннего пространства непрерывностью четырех стен. Но Райт, в противоположность Борромини, не пробил свои

непрерывные стены окнами. Это ослабило бы смелый контраст горизонтальной огражденности и вертикальной раскрытости. К тому же это было бы для него слишком традиционно и конструктивно нечетко. Основное назначение интерьеров зданий скорее заключается в том, чтобы ограничивать пространство, а не направлять его, и отделять внутреннее пространство от наружного. Кан сказал: «Здание — это вещь, служащая убежищем». Функция дома — защищать и обеспечивать интимность, психологическую, так же как и физическую, — древняя функция. Здание фирмы Джонсона поддерживает традицию, идущую еще дальше: подчеркнуто разграничивает внутреннее и наружное пространства. Помимо замыкания внутреннего пространства с помощью стен Райт дифференцировал внутреннее освещение — идея, получившая богатое развитие от архитектуры Византии, готики и барокко к архитектуре Ле Корбюзье и Кана. Внутреннее действительно отлично от внешнего. Но существуют и другие действенные средства разделения или согласования внутреннего и внешнего пространства, которые чужды нашей архитектуре последних лет. Элиэль Сааринен (13) сказал, что точно так же как здание является «организацией пространства в пространстве, такой же организацией является и человеческое поселение. То же и город» (14). Мне думается, что этот ряд мог бы начаться с трактовки комнаты как пространства в пространстве. И я охотно применил бы данное Саариненом определение взаимоотношения не только к пространственному взаимоотношению здания и участка, но и к взаимоотношению внутренних пространств, находящихся внутри внутренних пространств. Я имею в виду, к примеру, балдахин над алтарем, находящимся внутри святилища. Другое классическое здание современной архитектуры — опять-таки по общему признанию не типичное — может служить иллюстрацией моего определения: вилла Савой (15) с ее проемами и стенами, которые в значительно большей степени являются отверстиями, чем разрывами, жестко ограничивает текучее пространство только в вертикальном направлении. Но помимо ограждения здесь имеет место еще и пространственный фактор, отличающий ее от здания фирмы Джонсона. Ее строгий, почти квадратный экстерьер окружает сложную внутреннюю конфигурацию, которую можно различить сквозь проемы и сверху. В этом смысле полный напряжения образ виллы Савой изнутри и снаружи представляет контрапунктическое сочетание строгого объема, частично разорванного, и сложного интерьера, частично раскрытого наружу. Ее внутренняя организация включает многообразие функций жилого дома; ей присущ жилой масштаб и доля таинственности, свойственная чувству интимности. Ее внешняя организация выражает цельность идеи жилого дома

в легко понятном масштабе, соответствующем зеленой поляне, на которой он возвышается, а возможно, и городу, частью которого она когда-то станет.

Здание может включать вещи внутри вещей, так же как пространства внутри пространств. И его внутренняя конфигурация может контрастировать с его внешней оболочкой и иным образом, чем это имеет место в вилле Савой. [...]

Иногда противоречие возникает не между внутренней и внешней, а между верхней и нижней частями здания. Купола и барабаны барочных церквей выступают за парапеты их прямоугольных оснований. [...]

Противоречие между внутренним и наружным может возникать в наружной оболочке, стоящей отдельно и образующей дополнительное пространство между интерьером и внешним очертанием постройки. Такие воздушные прослойки между внутренним пространством и наружным могут быть более или менее различны по форме, положению, рисунку и размеру. [...]

Последовательность серии вещей в вещах или ограждении внутри ограждений, характерная для египетских храмов, выносится наружу в виде мотива дверей с многоступенчатым обрамлением в Карнакском храме. Ряды стен в Эдфу представляют собой отделенные друг от друга ограждения. Наружные ограждения усиливают замкнутые внутренние пространства, придавая им вид защищенных и таинственных. [...]

Пространства, оставшиеся между основными пространствами, с разной степенью их раскрытости, могут возникать и в масштабе города и служат отличительной особенностью форумов и других комплексов римской планировки городов позднего периода. Такие остаточные пространства не чужды и нашим городам. Я имею в виду свободные пространства под нашими автострадами и буферные пространства вдоль них. Вместо признания и использования этих специфических пространств мы превращаем их в площадки автостоянок или в жалкие клочки газона — ничейные земли между масштабом города в целом и масштабом его частей. [...]

Остаточное пространство иногда бывает неудобным. В качестве конструктивного кармана оно редко может быть экономичным. Оно всегда является остатком, тяготеющим к чему-то более важному, находящемуся вне его. Специфические свойства, контраст и напряженность, присущие таким пространствам, возможно, служат основанием для утверждения Кана, что «здание должно иметь плохие пространства, так же как и хорошие пространства».

Чрезмерная закрытость, как и перенасыщенная сложность, редки в нашей архитектуре. За исключением некоторых выдающихся работ Ле Корбюзье и Кана современная архитектура склонна игнорировать такие сложные пространственные идеи. «Техническое ядро» Мис ван дер Роэ или раннего Джонсона не имеет к этому отношения, потому что оно становится скорее

пассивным акцентом среди доминирующего свободного пространства, чем активной аналогией другому периметру. Противоречивое внутреннее пространство не согласуется с требованием современной архитектуры в отношении единства и непрерывности всех пространств. Последовательность слоев в глубину, особенно при их контрапунктном сочетании, также не удовлетворяет ее требованиям экономичности и ясности соотношения форм и материалов. А перенасыщенная сложность внутри жестких границ (если это не прозрачный каркас) противоречит современной доктрине, гласящей, что здание вырастает изнутри наружу.

Что же служит оправданием составного ограждения и отличия внутреннего от наружного? Когда Райт произнес свой афоризм: «органичная форма вырабатывает свою структуру в соответствии со сложившимися условиями, как растение вырастает из почвы, причем оба одинаково распускаются изнутри», то он сказал это, основываясь на обширном опыте. [...]

Но биологическая аналогия Райта самоограничена, потому что в развитии растения возникают определенные отклонения под влиянием тех или иных сил, действующих в окружающей его среде, равно как и под воздействием генетического закона его роста. Но можно рассматривать форму как отчет о развитии в определенной среде. Прямоугольная по своей сути организация конструкции и пространства в многоквартирном доме Аалто в Бремене под влиянием внутренней потребности в свете и в пространстве разворачивается, раскрывается на южную сторону, подобно цветку, тянущемуся к солнцу.

Но, вообще говоря, для Райта наружное и внутреннее пространство его зданий, неизменно стоящих изолированно, было непрерывным, а поскольку он был урбанофобом, то пригородное окружение его зданий, даже специфически местное, было не столь пространственно лимитирующим, каким был бы городской фон. (Однако текучий план здания Роби-хауз согласован с застройкой вдоль задних сторон его углового участка.) Но Райт, я думаю, отказывался признавать окружение, которое не согласовывалось с непосредственным выражением интерьера. Музей Гуггенхайма — это аномалия на Пятой авеню. Но здание фирмы Джонсона, возможно, отрицает безликое городское окружение тем, что доминирует над ним и исключает его.

Контраст и даже конфликт между внешними и внутренними силами существует также и вне архитектуры. Кепеш (16) сказал: «Каждое явление — физический предмет, органическая форма, чувство, мысль, наша коллективная жизнь — обязано своей формой и характером борьбе между противоположными тенденциями; физическая конфигурация является продуктом борьбы между врожденным внутренним складом и внешней

средой» (17). Это взаимодействие всегда было наиболее живым в гуще городской среды. [...]

Вогнутый фасад барочной церкви удовлетворяет пространственным требованиям, явно различным внутри и снаружи. Вогнутый фасад, не согласующийся с основным внутренним функциональным пространством церкви, подчеркивает контрастирующую с ней внешнюю потребность в паузе в пространстве улицы. Внешнее пространство перед зданием более важно. За фасадом церковь была спроектирована изнутри наружу, но впереди она была спроектирована снаружи вовнутрь. Пространства, возникшие в результате этого противоречия, между основным ядром и формой, обращенной к улице, решены как карманы. [...]

В барочных церквях внутреннее пространство отлично от внешнего, но и передняя часть здания отлична от задней. Американская архитектура, и в особенности современная архитектура с ее отрицательным отношением к «ложным фасадам», делала упор на отдельно стоящее независимое здание даже внутри города: здание, представляющее собой скорее изолированный павильон, чем здание, усиливающее линию улицы, — стало нормой. [...]

Проектирование снаружи вовнутрь, так же как и изнутри наружу, создает необходимую напряженность, которая помогает делать архитектуру.

Поскольку внутреннее отлично от наружного, стена — линия перехода — становится явлением архитектуры. Архитектура возникает при столкновении внутренних и внешних сил — функциональных и пространственных. Эти внутренние силы и силы окружения могут быть и общего порядка и частного, и неотъемлемо присущие и случайные. Архитектура — как преграда между внутренним и наружным — становится пространственным свидетельством разрешения этой проблемы и ее драмы. И, выявляя различия между внутренним и наружным, архитектура вновь расчищает путь градостроительному подходу к решению задач.

### **Обязательства по отношению к трудному целому**

Архитектура сложностей и компромиссов не пренебрегает целым. По сути дела, я упомянул о специальном обязательстве по отношению к целому, потому что достичь целого трудно. И я подчеркнул скорее задачу единства, чем задачу упрощения в искусстве, правда которого заключена в его целостности... Трудное целое в архитектуре сложностей и противоречий включает множественность и разнообразие элементов, находящихся в неустойчивых или слабо воспринимаемых взаимоотношениях.

Что касается расположения частей, то такая архитектура, к примеру, поощряет сложные и контрапунктные ритмы, а не простые и одиночные. «Трудное целое» может также включать разнообразие направлений. Что же касается числа частей, составляющих целое, то оба крайних случая — одна-

единственная часть и множество частей — воспринимаются как целое наиболее легко: единственная часть сама является целым; предельное множество частей воспринимается как единство благодаря тенденции всех частей изменять масштаб и быть воспринятыми как единый рисунок или текстура. Следующим простейшим целым является триада: три — это наиболее распространенное число композиционных частей, создающих в архитектуре монументальное единство.

Но архитектура сложности и противоречий охватывает также и «трудные» числа частей — двойственность и средние степени множественности. Если программа или конструкция предписывают комбинацию из двух элементов в рамках здания любого масштаба, то это архитектура, которая использует двучленность и в большей или меньшей степени претворяет эту двучленность в целое. Наша архитектура последнего времени избегала двучленности. Свободная композиция целого, применявшаяся в «двухдерном плане», которым пользовались некоторые архитекторы непосредственно после второй мировой войны, была лишь частичным исключением из этого правила. Но наша тенденция исказить программу и разрушать композицию для того, чтобы маскировать двучленность, опровергается традицией двучленности, в той или иной мере претворенной в строительстве и планировке любого масштаба — от готических порталов и окон Ренессанса до маньеристских фасадов XVI столетия и комплекса павильонов Гринвичского госпиталя Рена (18).

### Примечания

1 «Сложность и противоречия в архитектуре» — книга Р. Вентури, изданная Музеем современного искусства в Нью-Йорке (R. V e n t u r i, Complexity and contradiction in architecture, published by the Museum of Modern Art, New York, 1966). Приводимые отрывки (стр. 22—27, 30, 31, 38—44, 71—73, 76, 82, 84—86, 88—90 оригинала) даны в пер. М. Д. Канчели. Они достаточно полно характеризуют концепцию книги.

2 Т. С. Элиот (1888—1965) — английский поэт, лауреат Нобелевской премии. Йозеф Альберс родился в 1888 г. в Германии, живописец, был одним из ведущих преподавателей Баухауза (1925—1933). В 1933 г. эмигрировал в США.

3 Намек на афоризм Мис ван дер Роэ «Меньше — это больше».

4 Le Corbusier, Towards a New Architecture, London, 1927, p. 31.

6 «Perspecta-7», «The Yale Architectural Journal», New Haven, 1961, p. 51.

6 Филипп Джонсон — американский архитектор (р. в 1906 г. в Кливленде, США). Ученик и последователь Мис ван дер Роэ, примкнувший после разрыва с учителем к «неоклассицизму шестидесятых». Вентури говорит о доме Уили в Нью-Канаане, США (1953) и собственном доме Джонсона,

построенном там же (1949). Первый представляет собой стеклянный павильон, поставленный на одноэтажный объем с массивными стенами из натурального камня; второй — стеклянный параллелепипед с нерасчлененным внутренним пространством.

7 К. Burke, *Permanence and change*, Los Altos, 1954, p. 51.

8 Микеланджело Буонарроти (1475—1564); Андрей Палладио (1508—1580); Франческо Борромини (1599—1667) — один из крупнейших мастеров итальянского барокко; Джон Ванбру (1664—1726) и Николас Хауксмур (1661—1736)—ученики и последователи К. Рена, крупнейшего мастера английского классицизма; Джон Соун (1753—1837) —представитель английского классицизма; Клод Никола Леду (1736—1806)—крупнейший мастер французского классицизма конца XVIII столетия; Уильям Баттерфилд (1839—1897) — английский архитектор, работавший в эклектической «неоготике»; «шингл-стиль» —направление в эклектической архитектуре США последней четверти XIX в., связанное со строительством индивидуальных домов. Шингл — вид деревянной дранки — использовался для их высоких кровель, а иногда и для отделки фасадов; Фрэнк Фарнесс (1839—1912) — американский архитектор эклектического направления; Луис Салливан (1856—1924) —американский архитектор, лидер так называемой «чикагской школы»; Эдвин Лаченс (1869—1944)—английский архитектор, эклектик, строивший как помпезные неоклассицистические, так и «романтические» сооружения.

9 Левер-хауз — конторское здание фирмы «Левер» в Нью-Йорке, построенное по проекту архитектора Г. Баншафта в 1952 г.

10 Понте Веккьо — мост через реку Арно в центре Флоренции (перестроен в 1345 г.), застроенный торговыми рядами. Шенонсо—замок во Франции (ок. 1520), построенный на искусственном основании посреди реки. Оба примера — соединение функции сооружения и функции моста.

11 «Петля» («Loop») в Чикаго — улица, охватывающая деловой центр и определяющая его границу.

12 Палаццо Вальмарана в Виченце построено А. Палладио в 1566 г.

13 Элиэл Сааринен (1873—1950)—основоположник архитектурной школы «национального романтизма» начала XX в. в Финляндии. В 1923 г. пере, ехал в США. 9&В РобертВентури

14\_ Е. Saarinen, *Search for form*, New York, 1948, p. 254. ЮВилла Савой близ Парижа построена Ле Корбюзье в 1929 г.

16 Дьердь Кепеш — живописец и дизайнер, род. в 1906 г. в Венгрии, с 1937 г. живет в США; автор ряда теоретических работ, посвященных проблемам восприятия.

17 G. K e r e s, *The new landscape*, Chicago, 1956.

18 Гринвичский госпиталь в Лондоне (1696—1728) начат К. Реном, заложившим основу его композиции; закончен Дж. Ванбру и другими. Две симметричные группы его корпусов обрамляют торжественную перспективу на дворец Куинс-хауз (1618—1635), сооруженный И. Джонсом.

<http://archialexeev.ru/%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82-%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C-%D0%B8-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5/>