

КОМПОЗИЦИОННЫЙ МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ. ПРИОРИТЕТ ТЕЛЕСНОГО ОПЫТА В ПРОЦЕССЕ ФОРМАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОТОТИПА. «ДОМ-ГОРОД» КАК ИСХОДНАЯ ФОРМУЛА АРХИТЕКТУРНОГО ОБЪЕКТА

© 2013 С.А.Малахов

Самарский государственный архитектурно-строительный университет

Статья поступила в редакцию 21.02.2013

В статье рассматривается Композиционный Метод проектирования, осмысливаемый автором как элемент бинарной формулы профессионального метода архитектора, вторым элементом которой является Контекстуальный Метод. Композиционный Метод основан на представлении о приоритете формы над функцией, телесного опыта над интеллектуальным, природного, иррационального начала – над искусственным, рациональным. Структура метода основывается на ряде принципов, предлагаемых в данной статье, ключевыми из которых следует считать принципы приоритета формы, телесного опыта и интерпретации культурных прототипов, включая важнейшую смысловую объектную оппозицию «Дом-Город».

Ключевые слова: Композиционный Метод, телесный опыт, «сознающая рука», интерпретация культурного прототипа, «архофункция», бинарная формула архитектурного объекта «Дом-Город».

Композиционный Метод проектирования (КМ) является методом формального, чувственного, телесного и одновременно – культурно обусловленного построения архитектурного (средового) объекта при условии, что он находится в бинарной оппозиции к другому методу, основанному на аналитическом подходе, анализе факторов контекста, и именно в силу этой особенности называемому Контекстуальным Методом (КНМ). Композиционный Метод – это своеобразный деятельностный приоритет, позволяющий развивать авторский профессиональный метод как взгляд на объект под определенным углом зрения и на основе ранее приобретенного культурного и композиционного опыта. Названия обоих методов, как и общая бинарная модель профессионального метода в целом, – являются предложением автора, развивающим его многолетние исследования в области решения проблемы взаимосвязи двух дисциплин: архитектурного проектирования и архитектурной композиции. Как всем известно, суть этой проблемы осмысливалась и обсуждалась в дискурсе осознаваемого и вызывающего озабоченность разрыва между двумя типами опыта: формально-композиционного и проектного, обусловленного необходимостью следовать проектной программе и разному роду общепринятых представлений об адекватных проектных ответах. Обучение Композиционному Методу проектирования преследует две задачи. Первая – это общекультурная подготовка, изучение исторического опыта традиционной культуры и культуры авангарда: языков, правил, логики, намерений, реальных свершений, общепризнанных ценностей. Вторая задача связана со специальной проектно-художественной подготовкой – «Пропедевтикой

Композиционного Метода», включающей в себя изучение принципов этого метода и связанных с ними соответствующих процедур деятельности.

Главная цель, которую преследует эта подготовка, – раскрепощение руки, обретающей в условно свободном состоянии способность сохранять преэмптионность продуцируемой формы и предварительного опыта, основанного на изучении следующих принципов КМ: 1) принципа приоритета формы; 2) принципа Формулы «Дом-Город»; 3) принципа приоритета бессознательного, телесного, ручного; 4) принципа «архофункции»; 5) принципа интерпретации прототипа; 6) принципа «Концепции трех ордеров»; 7) принципа ассоциативного преобразования; 8) принципа Стартовых Функциональных Композиций; 9) принципа непрерывности ритмической сетки; 10) принципа поиска метаобъекта; 11) принципа бинарности – «Индекс «RI»; 12) принципа «Архетипов архитектурного языка» и принципа осознания формы через ее уменьшенную модель («ручную скульптуру на столе»).

Так как этот метод представляет из себя замкнутую систему – наподобие, скажем, экосистемы Земли, то все его принципы можно рассматривать как ключевые, абсолютно взаимосвязанные. Последовательность представления содержания этих принципов для замкнутой системы не является строгой, так как через каждый из названных тринадцати принципов может открываться ключ ко всей системе. Исключение любого из тринадцати принципов ведет к разрушению Композиционного Метода как целостной системы. Поэтому, приступая к краткой презентации каждого из этих принципов, мы одновременно описываем, затрагиваем двенадцать остальных, то есть – всю систему, весь метод (КМ). Рассмотрим первые пять принципов, посвященных приоритету формального, телесного под-

^o Малахов Сергей Алексеевич, кандидат архитектуры, доцент, заведующий кафедрой инновационного проектирования. E-mail: s_a_malahov@mail.ru

хода к формообразованию и понятию интерпретативного способа взаимодействия с культурными прототипами.

Принцип приоритета формы. Композиционный Метод направлен на раскрепощение чувств. Это может означать, что любование формой и средствами, позволяющими ее создавать: цветом, линией, фактурой, ритмом, материалом, ассоциативными ссылками, а также – самим движением тела художника, – всем тем, что было близко художникам эпохи авангарда, становится способом этого раскрепощения и инспирирует творческую работу. Фактически мы сталкиваемся здесь с феноменом бессознательной, чувственной реакции автора произведения на те задачи, которые ему представляются необходимым решить. Второй важный момент – это осознание общего приоритета формы над функцией, или, как еще принято говорить – «над содержанием». Форма – это воплощение некоей внутренней задачи объекта, и автор раскрывает перед собою и зрителем с помощью формы максимальный взлет, «воплощение» этого смысла. Может быть, это тот самый «телос», о котором говорил Аристотель. На что бы мы ни указали в этой жизни, все может быть воплощено только через форму. Мы можем, конечно, сказать, что «формы бывают разные» и, может быть, будем при этом правы. Но все же следует отметить, что одни «формы» восхищают, а другие вовсе нет. Мы критикуем «плохо сделанную форму», потому что нам представляется, что по этой причине мы теряем что-то значительное в области смысла (идеи, содержания, функции). Форма является важнейшим приоритетом в архитектурной деятельности и в повседневной жизни любого человека. Можно с уверенностью сказать, что если у человека существуют какие-нибудь идеи, или мечты, или, например, нравственные идеалы, то их тоже можно считать «формами», потому что они должны быть «сформулированы», и вы как бы начинаете их «видеть». То есть вы видите их в своем воображении как «оформленный процесс, продукт, действие», а это значит, что в этот продукт входит эстетика с присущими ей средствами. Слово – это тоже форма, и это становится особенно ясно, когда одно и то же слово доносит или не доносит свой смысл в зависимости от мастерства произносящего это слово. Как мы движемся – ясно, или «бесформенно»; как мы принимаем пищу; как любим; как выполняем обещания; как смотрим; как держимся; в каком состоянии наш организм: в «хорошей форме», или – в «плохой». Форма – это высшее достижение смысла, бесформенность – путь к утрате смысла. Однако, следует заметить, что если форма представляется нам как *свершение*, то это одновременно может означать, что движение останавливается, смысл как бы консервируется, и для него может потребоваться новое дыхание, но это «новое дыхание», возможно, разорвет достигнутую форму. В этом есть глубокое жизненное противоречие, и наш

Композиционный Метод, исследуя это противоречие между формой, как свершением смысла, и смыслом, как требующим движения и обновления процессом, использует в архитектуре это противоречие в парадигме «ритуализированного конфликта»¹ и, в то же время – как важный художественный образ. Следует также отметить, что на всех стадиях проектирования – даже там, где требуется замедлить скорость разработки решения и углубиться в программу, бессознательное начало и интуиция должны сохранять в КМ свою доминирующую роль.

Принцип формулы «Дом-Город». Для Композиционного Метода понимание приоритета формы над функцией означает применение ограниченной свободы, а именно – таких процедур формообразования, которые опираются на выявленные в культуре ценности и императивы. В первую очередь, речь идет о принципе, артикулирующем бинарную и топологически устойчивую систему объекта, формальные преобразования которой, какими бы произвольными они ни казались, не могут лишить ее имманентной функциональности и имманентной содержательности образа. Функциональность при всех трансформациях гарантируется сохранением жизненно необходимой связки и оппозиции Оболочки (Дома) и Структуры (Города)², а образность сохраняется за счет осознанной артикуляции их культурного противостояния и взаимодействия, то есть выявленного в форме одновременного присутствия образов города и дома на тех языках, на которых в культуре могут быть прочитаны эти образы. Понимание этого принципа позволяет автору модели производить огромное количество преобразования формы объекта, но при этом он должен лишь контролировать сохранения дискурса выявленной оппозиции Дома и Города. Тот факт, что в представленной формуле дом и город пишутся с большой буквы как Дом и Город, означает, что под домом и городом мы начинаем понимать более широкие смыслы, или просто – большее количество разных по типологии смыслов. Например, Домом могут именоваться в дискуссии оболочки, стремящиеся защитить что-либо, находящееся внутри – неважно, какого размера. И эти термины мы могли бы даже применить для мысли или для события, претендующих на то, чтобы укрыться за оболочкой, чтобы обрести свою самость, или, если хотите, форму. То есть для много, что завершено в себе, может быть взят термин Дом. Если оболочка, то есть условно изображенная сфера, пузырь, емкость, нечто простое в том смысле, что изначально воспринимается однозначно – без всяких ссылок на какой-то конкретный язык, размер, или нечто как

¹ Малахов С.А. Архитектурная композиция как профессиональный метод: Учеб. пособ. – Куйбышев: 1986.

² Он же. Архитектурное изображение в курсе основ архитектурного проектирования. Методика и процедуры анализа: Учеб. пособ. – Куйбышев: 1989.

«необолочка», не «единственное», «не ставшее», «не предстоящее», – будет принята нами как априори заданная топологическая форма Дома, то как бы мы ее ни «мяли», ни «вытягивали», ни даже завязывали в узел, эта форма все равно будет продолжать выполнять функцию защиты, уединения, то есть – «служить оболочкой». И, в нашем понимании, – Домом. Не надо только ее существенно разрывать, слишком перфорировать и крошить. В этом-то и заключается архитектурная целесообразность: сохраняя форму, вы сохраняете функцию. Сохраняя форму «Оболочка», мы сохраняем функцию «Дом». Дом пишем в кавычках и с большой буквы, потому что у дома, естественно, есть смыслы, далеко или не очень, но все же выходящие за границы нашего дискурса. И другой, противоположный элемент бинарной пары, образующей формулу архитектурного объекта, – это Город, который, для того, чтобы противостоять Дому и оболочке, должен выглядеть как «необолочка», то есть нечто, потерявшее «простоту», «простую» и однозначную «вместительность», без всякого движения и лабиринта. И это противостоящее оболочке, Дому, по смыслу, двигаясь от обратного – должно быть названо Городом, а по топологическим признакам – выглядеть как разветвленное существо, спрут, организм, структура, набор или системы элементов, связанных каким-то важным для деятельности алгоритмом, в любом случае – это движение, ясное или запутанное, иерархически выстроенное или спонтанное, одновекторное или многоцелевое, клубок, лабиринт, переплетение, что-то, что не защищает нас, а, наоборот, вовлекает в особые приключения, быть может, опасные... Этот перечень свойств характеризует форму, противостоящую Дому, оболочке, и мы назовем это Городом, или структурой. Соответственно, архитектурная задача в оперировании формой Города заключается в том, чтобы сохранять ее топологический код. Мы можем по отдельности сохранять топологическую устойчивость каждой из этих двух форм: оболочки и структуры (Дома и Города), но дальше следует понять, что подлинный архитектурный объект – это процесс, когда подобные метаморфозы наступают одновременно обе формы, находящиеся в неразрывной связке. И вся проблематика действия с этой бинарной формулой заключается в том, что любые насильственные или самопроизвольные действия с этой уже единой бинарной формой сохраняют их топологическое различие, и выражают это различие в образе архитектурного объекта. Такова главная идея действия этой формулы и действия с этой формулой. Дом-Город – ключевой принцип Композиционного Метода, входящий в архитектурный опыт, как автоматическое действие и как концептуальная цель. И то, и другое следует осваивать в учебном проектировании, а также – обозначать в культуре, в случае утраты, как восстановленное значение архитектурной формы. Задача по воплощению и сохранению формулы

архитектурного объекта «Дом-Город» можно считать главной интригой архитектурного формообразования. Но, как уже было сказано выше, интерпретация этой формулы может быть понята не только как архитектурная задача, но и как процесс привлечения архитектурной метафорической сценографии внутрь любого иного дискурса, где жизненные ситуации могут быть трактованы с точки зрения разрешения конфликта между противоположными состояниями, одно из которых в большей степени идентифицируется, как уединение, свершенность, целостность, защита, покой, статичность, итог, а другое – как противоположное, то есть как движение, динамика, процесс, вектор, опасность и так далее в том же духе. Как их совместить в единой форме? Как художественно выразить этот конфликт и преобразовать его из трагедии в драму? Дом и Город становятся метафорами, например, противостояния культуры со всеми ее ритуалами и жизни, наполненной катаклизмами, творчеством и разрывами культурного (общественного) договора. Но точно также, при рассмотрении задачи по архитектурному проектированию, слова, обозначающие смысл нашей бинарной оппозиции, могут, в свою очередь, становиться метафорами архитектурной формы, усиливая изначальный и драматический смысл формулы «Дом-Город». Например, разрабатывая архитектурный объект, мы можем противопоставлять в нем «культурное» и «новоявленное»; узнаваемое и неожиданное; женское и мужское; несвободное и свободное, – в зависимости от того, какой из противостоящих элементов бинарной пары ассоциируется с идеей оболочки (Дома), а какой – с концепцией структуры (Города). Разрабатывая формулу, мы постоянно обмениваемся смыслами, рискуя заменить объективный, узнаваемый образ, на неузнаваемый, субъективный, неожиданный для культуры, ее общепринятых или даже элитарных кодов.

Следующим важным состоянием представленной бинарной формулы «Дом-Город» может служить конверсия смыслов по отношению к топологии и языку. Как это может выглядеть, и в каких случаях может происходить? Возьмем и поменяем местами топологические свойства формы «Дом», заменив их на топологические признаки формы «Город», но при этом – сохранив имя этой формы, то есть «Дом». Таким образом, может возникнуть ситуация, решение, когда «исходное изображение – «Дом» в нашей бинарной паре перестанет напоминать оболочку, и превратится в обратное себе изображение, напоминающее «исходное изображение «Город», или структуру. Можно высказать предположение, что подобная конверсия порождает интригу, связанную с утратой оболочки, но, если следовать логике принципа «Формулы «Дом-Город», то мы можем сказать определенно, что архитектурный объект в этом случае или не возникнет вообще, или потребует для своего воплощения компенсации оболочки, простой границы. С субъективной точки

зрения, мы можем поступать как угодно и давать какие угодно имена – каким угодно вещам. Форму, напоминающую Город, мы можем назвать Домом, но для того, чтобы «объект» «заработал», мы будем вынуждены определить положение и вид «компенсированной оболочки» (простой границы)³.

Принцип приоритета бессознательного, телесного, ручного. Доверие руке – важнейший принцип Композиционного Метода. Главная методическая и методологическая основа этого принципа происходит из тех преимуществ формы (пространства), которые возникают в результате бессознательного движения руки. Ответим на первый вопрос: что это за движение? В нашем случае, то есть в ситуации с созданием архитектурной формы, а точнее – ее масштабной модели, – речь идет о движении руки, создающей модель с использованием графических, живописных, скульптурных материалов и плюс – если необходимо – соответствующих инструментов. Например, если мы заняты разработкой графического эскиза с помощью остро заточенного карандаша на белой бумаге формата А4, рука может совершать кистевые движения с опорой на запястье, не передвигая руки, наклоняя карандаш, уподобляя маршруты линии – траектории и чувственности танца, и все это – в границах, напоминающих эллипс, и поэтому форма может напоминать кокон, лодку, ландшафт, лежащего человека, но может также, через некоторое усилие проигнорировать естественное тяготение к антропоморфной форме и эллипсу и перейти к аксонометрической модели на основе ортогональной конструкции в духе аксонометрии Дуйсбурга или архитекторов Малевича⁴. Рука, получившая соответствующую композиционную и художественную тренировку, ориентирована на создание эффективной формы, и если сознание не препятствует ей, и процесс осуществляется максимально раскованно, форма, проектируемая рукой, складывается по максимально выгодному для заданной темы сценарию. Но при этом саму формальную (объектную) тему, конечно, следует задать, сознание как бы чуть-чуть опережает работу руки, но потом «отпускает» ее в «свободное плавание». Здесь все является вопросом специальной художественной тренировки, но эта тренировка как будто бы высвобождает спящие в подсознании ощущения, доступные каждому человеку – но в разной степени. Смысл танца заключается в иносказательной передаче события, например, – эротической сцены, а само движение основано на чередовании разного рода па, пробежек, фиксаций, и вся конечная форма танца также имеет форму, аналогичную кокону, оболочке, то есть, танец – это тоже своеобразный объект. Рука, создающая графическую модель, оперирует ли-

стом бумаги как аналогом сцены, где разворачивается танец. Но танец – это движение всего тела, в то время как в графической модели рука как будто бы повторяет эти движения в масштабе листа. Надо отметить, что графическое моделирование по своему сложнее трехмерного, скульптурного моделирования, так как здесь нужен более развитый опыт с тем, чтобы «увидеть», почувствовать и передать третье измерение объекта, в то время как в скульптуре и в макете – все три измерения представлены естественным образом. С этой точки зрения, скульптурное моделирование и макет являются опытом, максимально приближенным к естественному опыту тела, и для начинающих архитекторов и дизайнеров – макетирование может рассматриваться в качестве опыта, предшествующего графическому моделированию.

И второй вопрос: в чем преимущество формы, полученной в результате ручного, в большей степени – бессознательного движения? В том, что эта форма выглядит максимально естественной, то есть близкой нашему природному опыту, и поэтому не вызывающей отторжения. Известно, что достижение ритмической гармонии во многом обеспечивается слиянием со скрытыми природными ритмами, но для этого сознание должно отступить на второй план. В этом смысле мы можем говорить о расслабленности, отстраненности сознания, и даже зрение – не так пристально наблюдает за движениями руки. Близость природным ритмам провоцирует создание рукой искусственной формы, напоминающей природную. То есть, кроме того, что получающаяся «ручная (телесная) форма» наполнена природной гармонией (естественностью, энергетикой), она еще внешне начинает напоминать природные объекты: ландшафт, лес, облака, волнение воды, строение биоформы, человека в движении и покое. И тогда возникает интересный прецедент, когда мы видим, что рука сотворила такой объект, для которого наше сознание и наш язык не приготовили объяснений, но при этом мы ощущаем близость и необходимость этой формы. Отсюда следует вывод: форма и объекты, возникающие на основе ручного (телесного) моделирования предполагают появление новых функций, до этого не известных субъективному и культурному опыту, но чрезвычайно актуальных с точки зрения совпадения этих функций с подсознательным стремлением человека возвращаться к природным ритмам, природному многообразию, природной энергетике, природным конструкциям, природным тайнам, природному симбиозу⁵.

Принцип «архофункции». Имеется в виду, что в архитектуре функция и форма не разделены, и все попытки представить их по отдельности – не помогают понять сущность происходящих в архитекту-

³ Малахов С.А. Архитектурное изображение в курсе основ архитектурного проектирования. Методика и процедуры анализа:

⁴ Richard Weston. Modernism. Phaidon Press Ltd, London, 1996.

⁵ Pallasmaa, Juhani. The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture. John Wiley and Sons Publication, England, 2009.

ре процессов. В архитектуре всегда все конкретно, феноменально, объяснимо и необъяснимо одновременно. Слитность формы и функции, тем не менее, не всегда означает, что мы готовы переживать этот феномен как единое целое. В нормативной ситуации, где применяется нормативный («нормальный») язык, – чаще всего вся «архитектурная обстановка» совпадает с культурными ожиданиями, как бы идет им навстречу, и именно поэтому язык приветствует подобное раздельное представление: мы «едем» за «столом» в «гостиной», «смотрим» в «окно», «спим» в «спальне» на «кровати», «молимся» на «паперти» или перед «алтарем». При таком раздельном понимании происходящего архитектурное переживание как некое особенное состояние практически исключено: наша целостная «архитектурная история», действительно распадается на «процессы» («функции») и «нейтральные паттерны» (емкости), и тогда архитектура, по сути, перестает существовать. Возможно ли это разъединение в реальности? В самой реальности – нет, но в представлении о ней – да. Просто результатом ментального разъединения этих смыслов становится настойчивая пропаганда именно такого представления о мире, в котором хозяйничает язык с порождаемыми им ограниченными по содержанию и бесчувственными по отношению к нашему подсознанию смыслами, формами, объектами. Чтобы преодолеть этот дефективный опыт, архитектура должна экспериментировать с формой с тем, чтобы заставить врасплох наше сознание, наш привычный язык, что, впрочем, не исключает обратного движения, когда сам язык и мышление погружаются в эксперимент. Композиционный Метод в большей степени апеллирует к эксперименту с формой, в этом его основное предназначение, но формой не обязательно является только комбинация материальных частей объекта, но и все элементы связанного с ним дискурса, включая, например, литературный опус, написанный в честь него. Формы окружают нас повсюду, а это означает, что мы постоянно совершенствуем список экспериментов и их содержание. Архофункция – как именно архитектурное переживание, – хотя можно сказать – «архитектурное проживание» (от «жить архитектурно») – является жизненным событием, приключением, состоянием, действием, обусловленным конкретными качествами архитектурной формы⁶: комфортом, странностью, архаичностью, светом, фактурой, ассоциациями, шумом, геометрией, протяженностью, вязкостью, фантастичностью, ритуальными ссылками, лабиринтом, страхом, ритмом, цветом, контрастом света и тени, теплом, холодом, связью с природой, видом из окна, размером пространства, камерностью или величественностью, сложностью или простотой. Архофункция – это соединение действия и качеств архитектурной

формы, и чем существеннее изменение привычных значений, тем сильнее архитектурное переживание, и тем ниже уровень привычного позитивистского прагматизма, для которого привычно и удобно останавливать любые эксперименты, чтобы не подвергать риску разрушения конструкции привычного языка, а значит – и привычного понимания реальности. Архофункция – это архитектурное переживание, соединение функции и формы в единый жизненный акт, ориентированный на постоянное преобразование формы в направлении от привычного к непривычному: игровому, фантастическому, таинственному, драматическому, – всему тому, что способно возратить привычному возвышенный смысл.

Принцип интерпретации прототипа. Композиционный Метод в значительной степени основан на интерпретации культурных форм и прототипов разного рода, в том числе – исторически сформировавшихся образцов и инвариантов традиционной культуры (Функционального Ордера). Наличие прототипа чрезвычайно важное основание КМ, и поэтому его пропедевтика должна быть во многом посвящена восстановлению или обретению опыта оперирования прототипами. Суть самой процедуры применения Композиционного Метода (КМ) заключается в интерпретации прототипа с помощью бессознательных движений руки, которая передает форму (устройство) прототипа «осознанно» неточно, примерно, но при этом помещает его в новый для прототипа ритмически организованный космос. Интерпретация – это своеобразный графический (скульптурный, макетный) пересказ уже существующей формы с целью создания новой формы (объекта), но не абсолютно новой. Приведем два примера. Первый – ассоциативное, формально-геометрическое преобразование предмета или живого существа. Возьмем в качестве прототипа форму летящей птицы и совместим ее с воображаемым ритмически структурированным супрематическим космосом, какой-нибудь его базовой версией, например – в духе «Де стиль». Это значит, что наш опыт включает в себя опыт воспроизведения в графике и макете двух типов изображений: летящей птицы и художественной версии супрематического космоса, разработанной участниками группы «Де Стиль»⁷ – то есть аксонометрического изображения прямоугольных пересекающихся друг с другом плоскостей (Ван Дуйсбург, «Дом художника»). Изображение летящей птицы трансформируется в систему пересекающихся плоскостей, подобную изображению «Де Стиль» (сначала в плане, потом можно и в аксонометрии, или – в макете). Роль руки в этой ситуации заключается в проведении линий, понижающих «тело птицы», но само движение, как мы уже понимаем, должно носить ритмический, «танцующий» характер. Здесь нет никаких вычислений, измерений, все делается интуи-

⁶ Малахов С.А. Архитектурная композиция как профессиональный метод:

⁷ Richard Weston. Modernism. Phaidon Press Ltd, London, 1996.

тивно, примерно, и поэтому птица только примерно сохраняет свой характер в новом изображении. Но если бы не было птицы, как прототипа, чье изображение входит в наш опыт, то новая форма была бы для нас слишком абстрактной, то есть она не содержала бы для нас никаких ссылок, явилась бы слишком неопределенной. Формально-геометрическое преобразование прототипа можно считать одним из вариантов его интерпретации. Возможно, что источники этой процедуры заложены в живописи Сезанна, кубистических картинах Бракка и Пикассо. Мы можем также интерпретировать прототип через цветные пятна, новые фактуры, коллаж, сменяя ортогональную ритмическую сетку на природоподобные сетки, но – в любом случае – новая форма, полученная в результате интерпретации, должна содержать ссылку на прототип. Практика показывает, что чем обобщеннее форма-аналог, тем большее количество ассоциативных ссылок могут быть прочитаны в ней. Скажем, если форма летящей птицы в результате крайней степени формального преобразования и обобщения превратится во что-то наподобие католического креста, то кроме исходной ссылки на форму птицы, возникают ассоциации с формой самолета, планом базилики, распятием, человеческой фигурой, деревом, мечом. Путь преобразования исходного прототипа, таким образом, может простирается от экспериментов с многослойным формально-геометрическим преобразованием, когда форма птицы превращается в форму архитектурного объекта, до опытов с высокой степенью абстрагирования, продуцирующих возникновение формы-символа, формы-знака.

Второй пример – преобразование (интерпретация) объекта-инварианта, базовой формулы архитектурного объекта – «Дом-Город»⁸. Этот процесс требует более существенной подготовки, так как базовый прототип – собирательный образ и довольно непростая система. И хотя именно на этой формуле основаны многие наши жизненные процессы, ее изучение и понимание – это еще один уровень пропедевтики, для которого именно упражнения по интерпретации исходной формулы – собственно и являются способом получения опыта. Здесь есть несколько задач, или уровней интерпретации. Во-первых, действие с данным прототипом – это процесс одновременного изменения и сохранения: сохраняем топологическую модель, основанную на бинарной оппозиции оболочки и структуры (Дома и Города) – как топологически неизменяемый инвариант; а изменяем при этом, как нам угодно, форму объекта⁹. То есть, если объект-инвариант («Дом-Город») существует как опреде-

ленно-неопределенное соотношение отдельно изображенных оболочки и структуры, то, подвергая это неизменное раздельное противостояние двух элементов какому-либо скульптурному, художественному, геометрическому, языковому воздействию, мы собственно и задаем ему форму. Во-вторых, сама тема «Дом-Город» предполагает, что мы интерпретируем геометрические, языковые, символические и иные свойства Дома, и свойства Города, принимая во внимание, что под Домом и Городом могут пониматься не только дома и город, но и те объекты (ситуации, состояния), для которых эти слова выступают как метафорические обозначения, как некие метасмыслы. В этом плане, интерпретация объекта-инварианта «Дом-Город» все же происходит после того, как ему уже задана на концептуальном (культурном) уровне некая исходная форма, которую далее и следует подвергнуть интерпретации. Проще говоря, мы не можем в Композиционном Методе интерпретировать мысль о Доме-Городе, мы нуждаемся в исходной форме, заданном исходном изображении.

Композиционный Метод является методом, основанным на изучении культуры, всегда предшествующем последующей интерпретации. Все так называемые «правила композиции»¹⁰ основаны на освоении опыта уже существующих культурных форм, когда-либо вошедших в культурный опыт, и теперь осознаются как правила. Именно поэтому Композиционный Метод для своего свершения в роли полноценного профессионального метода требует освоения альтернативы, а именно – Контекстуального Метода, внутренняя структура которого обусловлена непрерывным поиском действительно новых решений. Контекстуальный Метод, в отличие от Композиционного, всегда исходит из того, что для решения определенной проблемы никакого предшествующего опыта не существует. Композиционный Метод, поэтому, можно назвать методом культуры, а Контекстуальный – творческим методом. И только будучи соединенными вместе они порождают действительно актуальный метод.

⁸ Малахов С.А. Архитектурное изображение в курсе основ архитектурного проектирования. Методика и процедуры анализа: ...

⁹ Он же. Архитектурная композиция как профессиональный метод:

¹⁰ Кринский В.Ф. Элементы архитектурно-пространственной композиции / В.Ф.Кринский, И.В.Ламцов, М.А.Туркус. – М.: 1934.

**COMPOSITIONAL METHOD OF DESIGN. PRIORITY OF BODILY EXPERIENCE
DURING FORMAL INTERPRETATION OF THE PROTOTYPE. «HOUSE-TOWN» AS THE
INITIAL FORMULA OF ARCHITECTURAL OBJECT**

© 2013 S.A.Malakhov^o

Samara State University of Architecture and Civil Engineering

In article the Compositional Method of design is comprehended by the author, as an element of the binary formula of a professional method of the architect, which is the second element, is Contextual the Method is considered. The Compositional Method is based on concept about a priority of the form above function, body experience above intellectual, the natural, irrational beginning – above artificial, rational. The structure of a method is based on a number of the principles offered in given article, key of which it is necessary to consider principles of a priority of the form, bodily experience and interpretation of cultural prototypes, including the major meaningless objective opposition «House-Town».

Keywords: the Compositional Method, bodily experience, «a thinking hand», interpretation of the cultural prototype, «archo-function», the binary formula of architectural object «House-Town».

^o*Malakhov Sergey Alekseevich, the candidate of architecture, the senior lecturer
managing faculty of innovative design. E-mail: s_a_malahov@mail.ru*