

## КОМПОЗИЦИОННЫЙ МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ. ПРИНЦИПЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ И АВАНГАРДА НА ОСНОВЕ БИНАРНОЙ ФОРМУЛЫ МЕТОДА И ОБЪЕКТА

© 2013 С.А.Малахов

Самарский государственный архитектурно-строительный университет

Статья поступила в редакцию 21.02.2013

Композиционный Метод проектирования основан на интерпретации опыта двух культур: традиционной и современной, границы которой в большей степени соотносятся с опытом авангарда начала XX века. Разработка основ этого метода актуальна для подготовки студентов в сфере архитектуры, дизайна и искусствоведения. В статье рассматриваются некоторые важнейшие принципы этого метода, в том числе – «Концепция трех ордеров», принцип Стартовых Функциональных Композиций, принцип непрерывной ритмической сетки, принцип бинарности метода и объекта, принцип метаобъекта и принцип влияния пространства модели на реальный объект.  
*Ключевые слова:* Композиционный Метод, Функциональный Ордер, Супрематический Ордер, Спонтанный Ордер, бинарная формула метода и объекта, Индекс «RI».

*Принцип «Концепция трех ордеров».* Вся история культуры, опыт которой составляет основу нашей деятельности в целом, можно осмысливать как процесс постепенного перехода от так называемой традиционной культуры – к современной, и затем – в качестве возможного третьего этапа – можно предположить возникновение некой «культуры будущего». Весь этот путь можно представить как возникновение и смену трех типов мироустройства, или, – используя термин «ордер» (порядок), – трех ордеров.

Традиционная культура, – назовем ее Функциональным Ордером, – характеризуется длительным эволюционным развитием, в результате которого возникли многие привычные для нас вещи, структуры пространственной организации, образы действий, представления о деятельности, мифология, религия, язык и соответствующие структуры сознания, – и все это взаимосвязано, соподчинено, и как бы разумно соорганизовано. В традиционной культуре архитектурный опыт формировался от первичного освоения природного пространства – до строительства дома и города традиционного типа, – то есть, в виде объектов, основанных на логике коллективного существования семьи, горожан, власти. Этот тип логики характеризуется иерархией, симметрией, символикой, обусловленной «законами города», и эстетикой, порожденной функциональной целесообразностью и этикой бытовой культуры, и все теми же «законами города» (законами общественной соорганизации). Важно подчеркнуть, что венцом иерархической организации является представление о доминирующей роли Бога, со-

гласно замыслу которого, существует весь этот бранный мир. Поэтому человек в этой системе взаимоотношений – скорее посредник между Богом и земной реальностью, и его судьба, поэтому, уже predetermined. В Функциональном Ордером автором является не человек, а Бог, и весь смысл жизни индивидуума заключается в реализации Божественного замысла<sup>1</sup>. Человек, его телесные свойства, физиология, – являются также существенным основанием традиционного мироустройства. Функциональный Ордер – это среда, организованная по принципу «все само собой разумеется».

Современная культура – назовем ее Супрематическим Ордером (в каком-то смысле – в честь Казимира Малевича) – наоборот, отвергает Бога, но делает это не очень корректно, преисполнившись огромным количеством компромиссов. Точный момент происхождения современной культуры установить довольно сложно: ведь какие-то ее ростки можно обнаружить еще в древности. С одной стороны, Супрематический Ордер – это ордер, миропорядок, представление о котором обусловлено образами, созданными представителями художественного авангарда, и это факт как раз и отражен в выбранном названии ордера. Именно художникам, творившим на рубеже XIX и XX веков, чаще всего удавались картины, в которых мир уже не имел иерархической организации, симметрии, выраженной причинно-следственной связи, – то есть складывался образ свободы, порядка, не обусловленного единым Божественным сценарием. С другой стороны, в обществе происходили и произошли некоторые перемены, которые нарушали традиционный жизненный уклад, привычный «ход

<sup>0</sup> Малахов Сергей Алексеевич, кандидат архитектуры, доцент, заведующий кафедрой инновационного проектирования. E-mail: [s\\_a\\_malahov@mail.ru](mailto:s_a_malahov@mail.ru)

<sup>1</sup> Культурология. XX век. Энциклопедия. – Т.1. – СПб.: 1998; Культурология. XX век. .... – Т.2....

событий», и одним из таких изменений явилось провозглашение равенства всех живущих на Земле людей, независимо от их социального происхождения, цвета кожи, состояния, места жительства, возраста, политических и религиозных убеждений. Естественно, что провозглашение равенства – например, в результате Великой Французской революции, – еще не означает, что это равенство уже наступило. Но здесь есть другой интересный аспект: формально провозглашенное равенство, с одной стороны, породило иллюзии полной личной свободы, а с другой, – освободив человека от иерархической модели, куда он встраивался по Закону Бога, – определило его в новую «несвободную иерархическую нишу», обусловленную гигантской конструкцией мирового рынка. Но если в традиционной модели люди были все же защищены некоей сверхконцепцией, дарованной свыше, то в новой ситуации, никакой общей идеи, кроме идеи материального благополучия, человеку предоставлено не было. И тогда уже сам, будучи формально «освобожденным», человек начинал и продолжал свой жизненный путь по «самостоятельно» составленной «программе». И мы здесь вынуждены специально ставить в кавычки слова «самостоятельная программа», «свобода», потому что, на самом деле, возник новый тип иерархии, но более сложный и изощренный, сочетающий необходимость проявления индивидуальной инициативы с пониманием «своего места». Поэтому, Супрематический Ордер – это культура, где авторов становится много, но при этом мы вынуждены ставить слово «автор» в кавычки, потому что личный жизненный проект каждого такого «автора» все же остается в высшей степени обусловленным системой и ее институтами. Например – институтом «массовой культуры», «институтом рынка» и др. В Супрематическом Ордере, идея личной свободы и множества авторов получила наибольшее выражение в художественном творчестве, в дизайне и в архитектуре. Отмена «божественного проекта» привела к возникновению чрезвычайного формального разнообразия, отказу от общепринятого стиля, постоянному изменению формы вещи, дома и города. Но так как в основе Супрематического Ордера находится компромисс, мы говорим, что сквозь любые формальные инновации все равно проступает след традиционной культуры, традиционного языка, традиционного поведения. Таким образом, рассуждая о Супрематическом Ордере, мы можем сказать, что все в этом «современном мире» одновременно изменилось и не изменилось.

Ордер будущего – дадим ему имя Спонтанный Ордер – возникает в качестве разрешения компромисса, и его конструкция, естественно,

пока не представляется ясной. Мы можем лишь намечать некоторые существенные аспекты этого будущего порядка вещей. Например, мы будем стремиться к тому, чтобы обрести совершенно новый опыт – тот, которым сейчас владеют только люди искусства. Это опыт созерцания, перемещения между реальностями, разговора на новом языке, совпадающим с новым образом жизни и не препятствующим целостному восприятию мира.

Композиционный Метод Проектирования основан на сознательном уходе в бессознательное, но нужно этот уход обеспечить «культурной пропедевтикой». Прежде чем переходить к ритмическим, формально-геометрическим, пластическим действиям с формой, нужно понимать, какой прототип выбран для интерпретации с помощью руки. Расслабиться, отстраниться от навязываемого языком (сознанием) смыслов, можно только при условии, что у руки есть «завод», или порядок, предопределяющий тип и варианты движений. Не надо забывать, что мы хотя и называем (вполне справедливо) руку «мыслящей», но все же в автономном режиме у нее существуют определенные пределы. Любой из трех названных ордеров необходим, чтобы задавать для руки изначальные параметры задачи. Например, в Функциональном Ордере, важной может стать исходная установка на выявление элементов «традиционного города» в форме объекта. То есть такие элементы, как улица, дом, перекресток, ворота, площадь, – могут быть заданы как элементы формы, контролируемые рукой. Также задаются топологические характеристики этих элементов, например, улица – всегда – вытянутая форма, и никто и ничто не должны с ней конкурировать в этом смысле. Необходимо изучать «ордера», чтобы владеть культурным опытом, предопределяющим концептуальный уровень последующей интерпретации прототипа рукой.

*Принцип ассоциативного преобразования.* Этот принцип напоминает принцип интерпретации прототипа, но ассоциативное преобразование все же шире по своему диапазону. В процессе интерпретации фиксируется ценность «неточного повторения», когда рука одновременно воспроизводит и видоизменяет заданный прототип. Ассоциативное преобразование может переводить исходное изображение в совершенно новый формальный ряд, или даже жанр. Например, абстрактная картина Кандинского является ассоциативным образом пейзажа, но совершенно не похожа на реальный ландшафт. И может даже совсем его не напоминать. Или, к примеру, вы создаете живописную (объемную) композицию на тему музыкального произведения, то есть прототип вообще не имеет материального, веще-

ственного воплощения, и поэтому картина возникает как ассоциативный образ «невизуальной формы». В то же время, известна серия картин Мондриана на тему изображения яблони, где фигуративное сходство с яблоней постепенно – от картины к картине – все более перестает ощущаться. То есть здесь уже не столько автор работает с ассоциацией, сколько с формально-геометрическим, цветовым, пластическим преобразованием реалистического изображения этого объекта<sup>2</sup>. Поэтому, мы называем этот процесс – интерпретацией, то есть изменением с сохранением очевидной преемственности к прототипу. Так можно охарактеризовать сходство и различие этих двух принципов, хотя, по сути, интерпретация может быть как формально-геометрической, так и ассоциативной, и, в то же время, ассоциации могут быть основаны на близком расстоянии между прототипом и произведением, на тождестве образов – равно как и на ссылках и переключках, демонстрирующих визуального сходство изображения и прототипа.

*Принцип Стартовых Функциональных Композиций.* Существуют достаточно большое количество форм, которые вошли в арсенал культуры в качестве прототипов и объектов для последующей интерпретации. В архитектуре, среди прочих, можно выделить две такие исходные формы, которые являются системами с универсальными характеристиками. Первая такая система – это взаимосвязанное изображение оболочки и иерархически организованной структуры, Дома и Города, характеризующее специфику Функционального Ордера (традиционной культуры). В чем эта специфика может быть проявлена через изображение? В том, что Город – подсистема, изображаемая внутри оболочки в виде вытянутого пространства – «улицы», по сторонам которой расположены ячейки – «дома», и завершается эта улица – большим пустым пространством, «площадью». К этим основным элементам могут быть добавлены «собор», «ворота», «перекресток» и «монумент». Элементы этой системы организованы иерархически, то есть каждый «комплект элементов», может быть воспроизведен на более высокой, или более низкой ступени иерархической лестницы. Все это мы пишем в кавычках, потому что система «Город» является не городом как таковым, а визуализированным принципом организации внутренней структуры архитектурного объекта. Но при этом – это изображение содержит ссылку на известный в традиционной культуре язык: улица-коридор, фасады – с фронтонами, площадь с монументом в виде конной статуи или обелиска, – все элементы – узнаваемые. Но какая здесь

может быть оболочка? Для оболочки рассматриваемой исходной формы может быть выбрано изображение «традиционного дома» в виде параллелепипеда со скатной крышей. Изобразим указанную оболочку в виде контура, или прозрачного (полупрозрачного, полузакрытого) футляра. Сам факт одновременного изображения оболочки и структуры говорит о том, что мы намерены визуализировать, сделать очевидным для зрителя одновременное присутствие обоих элементов. В самом Функциональном Ордере такая задача не выдвигалась: «фасады» и «начинка» объекта воспринимались отдельно. В Супрематическом Ордере исходное изображение, иллюстрирующее Функциональный Ордер, не является более изображением Функционального Ордера, как такового: время Функционального Ордера в «чистом виде» – прошло, и наступила эпоха компромисса, включающего зачатки игры, в том числе – «игры в ордера». Архитектурный образ Функционального Ордера, разрабатываемый сегодня, – это репрезентация идеи взаимодействия и оппозиции изображений «традиционной оболочки» и «традиционной структуры». Но мы разрабатываем не только тему, связанную с образом, но и организацию объекта, его функциональный строй, который в данной ситуации произрастает из указанной выше оппозиции. Стартовая Функциональная Композиция Функционального Ордера (СФК-Ф) – это современная форма, выполненная «в духе Функционального Ордера – ордера традиционной культуры». Эта форма является «стартовой», так как мы говорим о применении принципов Композиционного Метода для решения проектных задач. В исследовании существующих объектов традиционного типа изображение объекта «восстанавливается до традиционной формулы объекта, для которой задача структуры и оболочки может рассматриваться попеременно: «вот, что есть внутри» и «вот, что есть снаружи». СФК-Ф означает, что проектирование объекта может происходить «в духе Функционального Ордера» на основе исходного изображения. Таким образом, следуя «исходному изображению», интерпретируя его, мы сохраняем функциональность объекта, несмотря на то, что напрямую занимаемся формой.

Вторая система – взаимосвязанное изображение оболочки и структуры, причем, структура организована как ритмическая композиция из пересекающихся плоскостей – в духе аксонометрии Дуйсбурга. Примем это изображение за исходную форму архитектурного объекта, разрабатываемого в соответствии с идеей Супрематического Ордера. Мы можем также назвать эту модель Стартовой Функциональной Композицией Супрематического Ордера (СФК-С). Будем на-

<sup>2</sup> Richard Weston. *Modernism*. Phaidon Press Ltd, London, 1996.

чинать проектирование современного объекта – «в духе современного объекта», – соединив несколько прямоугольных плоскостей под прямым углом друг к другу (на основе ортогональной пространственной ритмической сетки), используя принцип «смещенного креста» (креста с эксцентриситетом), сознательно нарушая симметрию. Но самое главное, в этой модели должна отсутствовать какая-либо иерархия частей, выраженная в построении структуры в логике Функционального Ордера. Здесь этой логики нет. Так же, как в картине Мондриана, в СФК-С не существует осей, «входов», главных и второстепенных элементов, трехчастности, центра, симметрии. Но при этом – мы имеем функциональный объект? Почему? Потому что Супрематический Ордер в своей художественной версии «современного космоса» предполагает спонтанное поведение, отсутствие цели, разрушение иерархии, а вместо этого – объект – как фрагмент «эпизод» космического события. Функция осуществляется в виде сопричастности новому «современному» поведению человека, ориентированного на приключение в пространстве, игру со смыслами объекта, свободу от целеполагания, новый язык и новые значения для прежних функций и слов. В этой непредсказуемости «художественного» (скульптурного) движения руки, совмещающей (пересекающей, дистанцирующей) одну плоскость с другой, возникает физическая декорация нового свободного действия, а заодно – и само новое действие. Таким образом, вторая Стартовая Функциональная Композиция декларирует разрыв с традиционным пространством и с традиционной функцией, и позволяет, по определению соединить форму и функцию – новую форму и новую функцию – в одном бессознательном акте формообразования. Следует, однако, отметить, что СФК-С – это, в первую очередь, демонстрация намерения, которое можно считать осуществимым лишь отчасти: не зря же Супрематический Ордер – это ордер компромисса. Поэтому, СФК-С – определяет исходную формулу современного архитектурного объекта в диапазоне – от эксперимента с избранным кругом клиентов, понимающих смысл игры и вовлеченных в нее на сто процентов, до решений в духе бесконечного компромисса, порождающего вполне достойные вещи, но имитирующие дух современной формы полностью, или частично.

*Принцип непрерывности ритмической сетки.* То, чему должен научиться любой проектировщик, – это соединение всех объектов между собой видимыми и невидимыми линиями бесконечной ритмической сетки. Порядок, о котором мечтает любая цивилизация, основан на нескольких базовых элементах: на мифологиче-

ской структуре ойкумены, на разграничении владений, на контроле за коммуникациями и их формой, но так же – на ощущении, что все объекты освоенного, или мыслимого пространства потенциально соединены в целостную композицию. Это ощущение потенциальной целостности и взаимосвязи всех объектов пространства, в том числе, может быть проиллюстрирована концепциями единой ритмической сетки. Наиболее доступный вариант такой иллюстрации происходит из опытов супрематического периода авангарда: экспериментов с «архитекторами» у Малевича, геометрических композиций Мондриана, аксонометрий Дуйсбурга<sup>3</sup>, ранних проектов Мисван дер Роэ<sup>4</sup>. Мы представляем этот вариант в качестве «исходной ритмической сетки» (ИРС), растилающейся параллельно условной поверхности земли, а сама поверхность – всегда воображается горизонтальной, то есть не искривляется к горизонту. Физически она, разумеется, искривляется, но в воображаемой художественной реальности, где главенствуют все-таки границы картины, видеоизображения, аксонометрии, макеты, и вся реальность, условно говоря, размещается «на столе», мы берем для работы ровную плоскость, хотя представляем – весь мир, или весь космос. Но, собственно, дело даже не в плоскости, представляющей поверхность земли, а в трехмерном изображении, в котором линии ритмической сетки пронизывают и землю, и небо, и все видимые и невидимые дали, глубины и выси. Объекты, соединяются сеткой, и эта же сетка как бы пронизывает объекты. Представление о сетке, позволяет структурировать реальность, упорядочивать и артикулировать форму и формы, развивать пространственные границы объекта, разделять объекты на актуальные фрагменты, но сохранять при этом ощущение целостности. Ортогональная сетка, примененная ранними представителями авангарда, справедливо может считаться исходной, так как соединяет иррациональность ручных движений, телесную пластику и ритм с рациональностью прямого угла, позволяющего сравнительно легко применять изученный опыт строительства и расчетов, упаковки товаров в компактные оболочки и деления территории на объекты собственности. По отношению к ИРС, эксплуатирующей идею ортогональной ритмической сетки, внутри которой возникают объекты-сгустки, далее можно выстраивать другие типы непрерывных ритмических сеток, быть может, более сложных, но все равно – непрерывных, потому, что непрерыв-

<sup>3</sup> Colquhoun Alan. Collected essays in architectural criticism. Introduction by Kenet Frampton. Black Dog Publishing. London. UK. 2009.

<sup>4</sup> Blaser Werner. Mies van der Rohe. BirkhauserVerlag. Basel-Boston-Berlin. 1997.

ность ритмической сетки – это ее главное свойство. Можно привести в качестве следующего, на мой взгляд, более перспективного типа сетки – сетку деконструктивистского типа, оперирующую изображениями искривленных линий и пучков. Этот тип ритмической сетки своим происхождением обязан идее «орбитальной формы», то есть формы, следующей искривленным, сферическим поверхностям. Можно отметить, что подобные сетки и объекты исходят из идеи полета над сферической поверхностью земли. Пучки и линии могут иметь вид прямых и полых кривых, изображающих движение, группы движений, импульсы разного рода, сгустки и разряжения. Подобная сетка в значительной степени воспроизводит потенциальные конструкции природных объектов с их нерегулярными очертаниями, неисчисляемыми и неповторяющимися параметрами. Мы можем отметить подобный тип ритмической организации как наиболее антропоморфный, телесный, соответствующий человеческим конструкциям и ощущениям. Впрочем, человек как «культурное существо» может не осознавать своих реальных потребностей быть ближе к природному, телесному началу, и отвечать на требования в отношении порядка и формы на языке общепринятых и «согласованно удобных форм», и в этом смысле – ортогональная сетка (ИРС) может еще долго восприниматься им как эталон.

*Принцип поиска метаобъекта.* Значение архитектурного объекта существенно возрастает, когда его существование, в проектном или построенном виде, связывается с процессом поиска новых границ, то есть установлением некоего особого космоса, возникновением сверхзадачи, формированием средового феномена, а также, когда объект становится предметом коммуникации в культурном пространстве. Как видим, в любой из перечисленных ипостасей объект изменяет свои границы. Идея и необходимость поиска метаобъекта – это, собственно, рефлексия ценности самого объекта. И поэтому, произнося слово «объект» по отношению к некому результату или явлению, мы акцентируем выход результата из скрытого состояния – в открытое. Этот переход – и есть момент поиска и обнаружения метасмысла и построения метаобъекта. Среда и культурное пространство – могут быть рассмотрены как взаимно интегрированные реальности, и именно по отношению к этому интегрированному миру реальностей возникает метасмысл и образуется метаобъект. Особенность этого процесса заключается в том, что мы не можем установить для метаобъекта окончательные границы, потому что в этом процессе постоянно перетекают друг в друга большие и маленькие миры, видимые и невидимые реально-

сти, вербальные и материальные дискурсы. Наиболее привычные варианты в определении метаобъекта коррелируются с концепцией среднего комплекса или ансамбля, но даже в этом случае искомым космос может вступать в противоречие с субъективным видением границ, или объективными возможностями модели. Ясно одно, что архитектурный объект является неотъемлемой частью культурного ритуала, посвященного поиску метасмысла и метаобъекта в процессе перехода от одного типа реальности к другой, и от одного вида моделей к другому. Обычная практика «рассмотрения» объекта в процессе дискуссии, посвященной его возникновению и проявляемым смыслам, уже становится причиной для последующего признания того факта, что в отношении объекта начата процедура его легализации как метаобъекта. Но существует также практика «рассматривания» объекта, и тогда мы становимся свидетелями возможного обращения объекта в метаобъект, благодаря примененным моделям: макетам, фотографиям, чертежам и др. В этом сложном процессе все же существует – достаточно объективная задача, заключающаяся в том, чтобы перевести ценности субъективного характера в объективные, признанные определенным сообществом – большинством или меньшинством, или одновременно – и тем и другим. Мы, например, прописываем, с общего согласия, некоторые физические границы метаобъектов, а так же называем их культурные характеристики, определяющие ценность, метасмысл. В Композиционном Методе реализуется первый и, быть может, наиболее простой уровень в построение метаобъекта, когда по отношению проектируемому объекту устанавливаются «композиционные» взаимосвязи с окружением, например – с помощью осей и сеток.

*Принцип бинарности метода и объекта (Индекс «RI»).* Смысл этого принципа заключается в одновременности предъявления двух противоположных по значению субстанций, элементов. Одновременность предъявления означает возникновение эстетической парадигмы на основе новой или утраченной этической нормы. Этическая основа заключается в том, что в сознание проектировщика диалог двух противоположностей входит как исходный и, по возможности, незабываемый императив формообразования. Признание диалога как императива деятельности и основы для принятия решения способствует тому, что в деятельности не вытесняется один элемент другим, одна система ценностей – противоположной, а наоборот – возникает новая эстетика, или восстанавливается в правах эстетическая норма и концепция формы (в широком смысле – вплоть до того уровня, который мы определяем понятием смысла), демонстрирующая проявление

ние диалога и его последствий в виде «бинарных оппозиций». Принцип, являющийся, по сути, принципом бинарности», был назван в качестве второго названия – «принципом индекса «RI». Аббревиатура «RI» может быть расшифрована в виде парного термина Rational – Irrational (Рациональный-Иррациональный), исходным мотивом в использовании которого послужила бинарная оппозиция относительно простой и относительно сложной форм. Например, круг является относительно более простой формой по отношению к фигуре «витрувианского человека», изображенного Леонардо да Винчи. Мы можем трактовать указанное изображение как бинарное, или как бинарную оппозицию простого и сложного, «рационального» и «иррационального». Рациональное, в данном случае, – то, что произведено сознанием, иррациональное – обязано своим происхождением природе. Мы намерены в своей практике всегда описывать сложное через простое, но для сохранения гармонии, важно, чтобы и сложное и простое каким-то (любим) способом, проявляло себя в изображении (в форме). Точно также принцип бинарности или «принцип индекса «RI» распространяется на представление об оппозиции «Дом-Город», а также на модели Стартовых Функциональных Композиций, в которых «простая оболочка» вступает в бинарные взаимоотношения со «сложной структурой». Бинарность означает одновременное представление Дома и Города, Оболочки и Структуры – ровно в таком же органичном (естественном) конфликте, в каком находятся, например, рука и сознание; анализ и синтез; покой и движение; масса и пустота; прямая и кривая; глухое и прозрачное; рама и изображение; комната и скульптура; план и сетка; тепло и холод; доброе и злое; элитарное и профанное; мужское и женское; звук и пауза; мир и война; старое и новое; любовь и ненависть. Если мы полагаем при этом, что оба элемента бинарной пары одинаково (примерно одинаково) сложны или просты, то задача автора заключается в том, чтобы найти элемент, противостоящий сложному как простое, или простому как сложное. Пусть это будет образ. Или простое (сложное) решение, выбор.

Исследование выдвинутого здесь принципа бинарности, вычлененного как отдельная тема из общей концепции Композиционного Метода, охватывает, таким образом, широкий спектр взаимосвязанных проблем и сюжетов. В результате проведенного исследования установлены следующие принципиальные бинарные оппозиции и процедуры, требующие своего теоретического практического обоснования с целью последующего отражения в системе профессионального проектного метода: 1) бинарная оппозиция про-

фессионального метода: творчество и мастерство; 2) бинарная оппозиция профессионального метода: композиция и контекст; 3) бинарная оппозиция двух культур: традиционной и современной, выраженная как оппозиция двух «ордеров»: Функционального и Супрематического; 4) бинарная модель Функционального Ордера. Модель Объекта-инварианта; 5) бинарная модель Супрематического Ордера. Модель Стартовой Функциональной Композиции («СФК-С»); 6) бинарная оппозиция Композиционного Метода: простая и сложная форма. Система «оговоренных процедур». Индекс «RI» («Rational-Irrational»); 7) бинарная оппозиция «Дом-Город». Бинарные свойства единичного объекта. Очевидные и неочевидные бинарные объекты; 8) построение метаобъекта. Очевидные и неочевидные бинарные объекты; 9) бинарная оппозиция свободны и несвободы – как основа подлинного метаобъекта – Позитивной Среды Обитания (ПСО); 10) бинарная оппозиция искусства и культуры. Роль искусства в создании новых культурных норм; 11) бинарность программы по учебному проектированию. Необходимость корректировки. Новый смысл типологического проектирования. *Важнейшей целью* данного исследования является поиск аргументов, позволяющих осознать отличие бинарности от двойственности действия и объекта в структуре профессионального архитектурного метода. В результате этого осознания традиционное противоречие, репрессирующее один из элементов бинарной оппозиции, переходит на уровень культурной игры, процедуры и результаты которой, понятия как бинарные процедуры и результаты, приводят к более интересному, качественному и, в целом, более позитивному восприятию метода и профессии. Бинарные «бинарные» оппозиции в системе метода и обучения должны занять именно те ниши, для которых привычное присутствие «диалектических пар» (обычных бинарных оппозиций) – типа «форма-функция» – становится более неэффективным. И, наоборот, там, где двойственность неизбежна, мы должны находить и определять ее культурный сценарий и роль.

*Принцип «Архетипы архитектурного языка».* Стартовые Функциональные Композиции двух выше представленных ордеров, равно как и другие описанные принципы Композиционного Метода, уже дают некоторый базовый уровень архитектурного языка. Однако, для совершения процедур формального, пластического моделирования объекта, должны быть дополнительно заданы некоторые языковые конструкции, морфемы, «словосочетания», позволяющие импровизировать с формой, интерпретируя язык в качестве культурного прецедента. Для этого, с од-

ной стороны, нужно знать некоторые важные конструкции архитектурного языка, а с другой, – следует накопить опыт свободной импровизации «на заданную тему» (опыт формальной интерпретации прототипа). Все выше перечисленные принципы Композиционного Метода образуют исходные конструкции этого языка, своеобразный синтаксис. К этим исходным конструкциям относятся: оппозиция «Дом-Город» (задает пафос «жизненной мифологии»), оппозиция оболочки и структуры (выявление интервала), интерпретации Стартовых Функциональных Композиций (выявление или разрушение иерархии), непрерывность сетки (ритм и взаимосвязи), три ордера (современные образы «традиционного» и «современного» объектов), интерпретация (неточная реплика и сохранение темы). Но далее к синтаксису-1 присоединяется синтаксис-2, включающий «принцип положения и очертаний», «принцип универсальных архетипов», принцип «ссылки на прототип». Принцип положения и очертаний означает, что, например, в «традиционной архитектуре» геометрические элементы в виде купола, шатра (пирамиды), свода – располагаются наверху, а элементы в виде ящиков (параллелепипедов) внизу. Традиционный объект тяготеет к форме пирамиды, что соответствует архитектоническим смыслам формы. Если мы перевернем пирамиду вершиной вниз, то получим абсурдную, с точки зрения Функционального Ордера, форму. Точно также в Функциональном Ордере распределяются элементы и их исторические изображения, выражающие «конструкцию города», а именно: главные ворота имеют парадную и наиболее декоративно насыщенную обработку; лестничные башни входа фланкируют и обозначают главный фасад (роза размещается над главным входом). Пилястры и ризалиты встают на место конструктивного усиления флангов и крайних точек фасада, а капители или их аналоги – встают в виде декоративной интерпретации конструктивных узлов на месте опирания балки (архитрава) на столб (колонну). Купол выражает положение главного коллективного пространства собора или парламента. Наличник окна одновременно выражает образ усиления ослабленной проемом стены, и в то же время – демонстрирует акт ритуализации «входа для взгляда». В современной архитектуре точно также, как и в традиционной, существуют «изображения современного языка» – как например, особый стык стены со стеной через стеклянную полосу, интервал, то есть контраст брутального материала и прозрачного. К универсальным прототипам относятся группы формальных приемов расчленения поверхности, позволяющие в процессе интерпретации прототипа задавать «архитектурную фактуру» объема,

а именно такие «фактуры», как «стена» (глухая поверхность), «перфорация» (мелкие повторяющиеся проемы), «решетка» (стержневая фактура), «проем» (одно большое отверстие в стене), «контур» (что-то наподобие рамы). Архетипы архитектурного языка – это перечисленные или подразумеваемые в опыте культуры прототипы изображений и организации формы, позволяющие осуществлять процедуры формальной интерпретации прототипов в рамках исследуемого здесь Композиционного Метода проектирования<sup>5</sup>.

*Принцип осознания формы через ее уменьшенную модель («ручную скульптуру на столе»).* Судя по хранящимся в Лувре глиняным моделям древнеегипетских домов, «Малая Реальность», или уменьшенные копии «Большой Реальности» возникли на заре известного нам цивилизованного мира, хотя, следуя логике эволюции, человеку потребовались до этого момента долгие годы экспериментов, чтобы понять сходство между изображением и самим объектом. Тем более, когда речь идет об уменьшенном изображении. Композиционный Метод основывается во многом на опыте именно «настолевых моделей» «Большой Реальности» (БР). Ручное создание проектной модели стало прерогативой метода. Руки архитектора, оперирующего материалом макета, уподобляются рукам скульптора, создающего скульптурный портрет на станке. Весь процесс обучения основывается на создании ручных графических и объемных моделей. Композиционный Метод усиленно эксплуатирует идею пластического единства мира, но само по себе это единство – является плодом особой «скульптурной овеществленности» этого мира, его своеобразным переосмыслением сквозь призму художественного зрения и ритмического опыта руки. Смысл исследуемого принципа заключается в том, что, чем больше мы работаем с моделями, уменьшенными до размеров настольных, тем более мы совершенствуем их собственный «уменьшенный мир» со всеми его невозможными в Большой Реальности приключениями и особенностями, и далее мы получаем весьма интересный эффект: объекты, построенные на основе «настолевых моделей», транслируют в Большую Реальность всю специфику особого художественного опыта – опыта руки и воплощаемых ею сюжетов. Мы не стремимся утверждать, что трансляция опыта «Малой Реальности» лучше иного опыта, и, в частности, лучше опыта непосредственного взаимодействия с «Большой Реальностью», минуя уменьшенные модели. Мы можем лишь утверждать, что это два разных опыта, и у каждого из них есть свои

<sup>5</sup> Малахов С.А. Архитектурная композиция как профессиональный метод. – Куйбышев: 1986.

преимущества и недостатки. Зачастую мы можем определять различие профессионального результата от любительского как раз в силу очевидности «следа модели», проявляющегося в профессиональном продукте, в то время как объект, выполненный любителем, не содержит этого следа. Например, в любительском (анонимном) продукте (построенном объекте) может отсутствовать ритмический строй, обусловленный культурными прототипами модернизма. Анонимная архитектура чаще всего эксплуатирует традиционные образцы, прагматические оболочки или кич. Профессиональная архитектура всегда ссылается на предварительную проработку формы, предпринятую на моделях. Композиционный Метод, реализованный, в частности, в Доме Шредер, явно демонстрирует нам взаимосвязь между ритмом объекта и предварительными штудиями – в духе аксонометрий Дуйсбурга. По мере развития системы пластической пропедевтики влияние полученного опыта на построенные объекты могло осуществляться только по нарастающей.

*Общие выводы:* Рассмотренные выше основные принципы Композиционного Метода проектирования (КМ) находятся в тесной взаимосвязи друг с другом. Композиционный Метод проектирования существует как выбранный приоритет в структуре бинарной формулы профессионального метода. Смысл этого выбора определяется пониманием ведущей роли формы в создании объекта. Выбор КМ в качестве приоритета

профессионального метода не противоречит другому, противоположному подходу, когда приоритет отдается аналитическому, или Контекстуальному Методу. Композиционный Метод проектирования постулирует свободу формообразования, но в пределах, ограниченных феноменом «памяти руки», «сознающей руки», «телесного опыта». В свою очередь, задачи интерпретации прототипа, которые самостоятельно «решает» рука, обусловлены опытом специальной культурной пропедевтики, направленной на предварительное освоение обозначенных в «принципах» исходных культурных форм и специфики процедур. Ценность Композиционного Метода заключается в соединении проектной задачи с заданными «априори» культурно-антропоморфными типами проектных действий, максимально сближающими проектный ответ с природным и культурным основанием реальности. В этом заключается глубокий гуманистический смысл предлагаемого метода, который не только сохраняет сопричастность телесному началу<sup>6</sup>, заложенному природой, но и предопределяет связь с художественным космосом авангарда, постулирующим новый тип будущего – Спонтанный Ордер.

<sup>6</sup> *Резина Е.А.* Катастрофа прогресса и природа инноваций // Инновационные методы и технологии в высшем архитектурном образовании: Материалы междунар. науч. конф. – Самара: 2008. – С.218 – 229.

## COMPOSITIONAL METHOD OF DESIGN. PRINCIPLES OF INTERPRETATION OF ARTISTIC IMAGES OF TRADITIONAL CULTURE AND AVANT GARDE ON THE BASIS OF THE BINARY FORMULA OF A METHOD AND OBJECT

© 2013 S.A.Malakhov<sup>o</sup>

Samara State University of Architecture and Civil Engineering

The compositional method of design is based on interpretation of experience of two cultures: traditional and modern, the borders of which to a great extent correspond to the experience of avant garde at the beginning of XX<sup>th</sup> century. Development of this method bases is vital for training students in architecture design and art criticism. The article deals with some major principles of this method including «the Concept of The Three Orders», principle of Starting Functional Compositions, principle of a continuous rhythmic grid, principle of binarity of a method and object, principle of metaobject and principle of influence of space of model on actual object.

*Keywords:* composite method, functional order, suprematic order, spontaneous order, binary formula of a method and object, index «RI».

<sup>o</sup> *Sergey Alekseevich Malakhov, candidate of architecture, associate professor, head of chair of innovative design.  
E-mail: [s\\_a\\_malahov@mail.ru](mailto:s_a_malahov@mail.ru)*