

А.Г.РАППАПОРТ, кандидат архитектуры (НИИТИАГ)

Питер Эйзенман и время

Постижение творчества Питера Эйзенмана предполагает понимание того места и той системы, в которой он действует. А это место и эта система действительно отличается от творчества большинства архитекторов конца XX в.

Не столь уж и важно — хороший Эйзенман архитектор или посредственный, великие произведения он создал или нет. И не имеет значения, так уж он велик как теоретик. Важно, что он автор нескольких новых направлений в толковании архитектурного мышления и проектного процесса. Заметим тут же, что это вещи разные и что в каждой из них вклад Эйзенмана нужно рассматривать отдельно.

Главное, что отличает его идеи, то, что он воссоздает какую-то новую ситуацию архитектурного мышления в мире. В это мышление по-новому входят пространство и время. Уже Гидиону было понятно, что пространство и время входят в мышление архитектора, но только у Эйзенмана эта связь обретает совершенно отчетливо новый характер. Архитектор лишается в его представлении привилегированной, божественной или космической точки зрения на мир и превращается в рядового творческого агента, схваченного историей.

Проблема вечного и исторического в архитектуре получает, таким образом, у Эйзенмана совершенно новую трактовку. Архитектор у него не стоит над временем, а схвачен и зажат им, как и все прочие.

Это положение выражается Эйзенманом в оперировании сетками и решетками. В начале XX в. архитектор использовал решетку так, как если бы накладывал на мир некую геометрическую канву. Всем нам знаком этот проектный прием. На подоснову, изображающую участок ландшафта, архитектор накладывает некую информационную решетку, а после уже встраивает в нее свои линии и объемы.

Обычно эта решетка из квадратных ячеек определенного размера (скажем, со стороной 6 м)

равномерно и симметрично покрывает участок, хотя можно было бы сделать ее и центрированной с мелкими делениями в центре и увеличивающимися к периферии, или наоборот, т.е. применяя тут прямую или обратную перспективу. Но что означает такое наложение решетки? Символически оно означает некую божественную и вневременную свободу и волю, данную архитектору, который подчиняет случайность и историчность ландшафта своей космической воле. Достаточно посмотреть на планы исторических городов, чтобы убедиться в том, что подобные решетки или

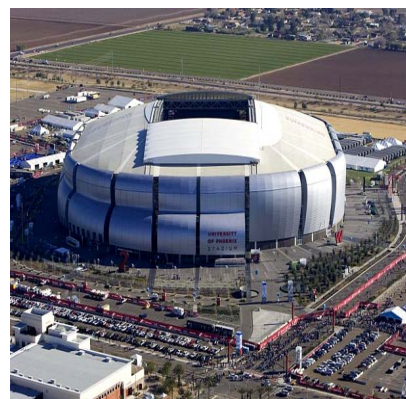
регулярные ареалы примыкают друг к другу, как в коллаже. Например, в средневековом городе мы видим сначала радиально-кольцевую схему, сужающуюся к центру, и вдруг в нее врезается прямоугольная схема XIX–XX вв., а потом еще какая-то.

Другими словами, история меняет эти решетки и тем самым показывает, что в историческом отношении они не универсальны. Но архитектор исходит из более или менее утопической гипотезы об универсальности такого приема и такой решетки, данной ему в качестве мыслительного и технического средства организации пространства. С помощью этой решетки он накладывает на организуемое пространство печать своего исторического времени и своей квазиисторической свободы.

В планировке афинского Акрополя мы не видим ничего подобного, и нас несколько удивляет построение ансамбля, в котором нет этой регулятивной сетки линий. Ответ простой — тут действовала историческая, а не личная воля архитектора. Но в XX в. историческая воля превратилась в тоталитарную



Здание Чекпойнт Чарли. Берлин, 1986 г.



Университетский стадион Феникса. Глендейл, Аризона (США), 2006 г.



Автобусная станция. Берлин, 1998 г.

организирующую силу и волю. Архитектор воплощает уже идеал диктатора, он заранее предполагает возможным подчинить мир неким универсалиям. Обычно они выражаются в геометрии этих решеток. Но тут за архитектором стоит не только воля диктатора, а еще и технология с ее шагами и модулями.

Идея модульности в античности распространялась на одно здание, в XX в. она захватила весь городской или районный масштаб, а может быть и весь земной шар. Сетка Меркатора, которая охватила землю как средство ориентации в пространстве, становится инструментом подчинения этого пространства воле зодчего. В сетке Меркатора человек накладывает решетку на земной шар только для того, чтобы справиться с измерением и отсчетом пути, а в проектировании эта решетка и эти клетки уже в прямом смысле сажают землю «за решетку».

Эйзенман понимает, что эта идеализация устарела. Именно она ответственна за «конец истории», так как видит мир охваченным одной сеткой координат, а история-то как раз меняла эти сетки и вырастала над волей организатора или проектировщика. Этот момент можно соотносить с идеей Делеза о складке. Ибо, что такое складка? Складка — это признание того, что никому не дано возвыситься над историческим временем. Никакие пространственные или хронологические решетки не позволяют этого. В пространстве Эвклида мы видим эти уходящие в бесконечность трехмерные квадратно-кубические решетки, они только пространственные. Если же мы включим сюда время, то строгая симметрия этих решеток исказится. Чтобы лучше представить себе, что при этом происходит, попробуем представить некий двумерный мир с плоской решеткой, а время как третью координату.

Если мы примем за координату времени вертикаль, то сможем нарисовать на плоскости некий контур, а затем во времени вести его вверх, получится что-то вроде трубки. Вот теперь мы понимаем, что в этой графике мы не можем позволить себе вернуться назад. И если мы что-то не так изобразили в какой-то момент, то исправить уже ничего нельзя. Нам приходится переписывать историю, так как мы теперь ее иначе понимаем, поэтому мы притягиваем нашу трубку

или тело вниз, искривляя вертикальную ось. Она по-прежнему — ось времени и не зависит от других координат. Чтобы как-то приблизиться к прошлому, приходится искривляться и изгибаться в складку. Прикосновения в полном смысле быть не может, но может быть некая условная близость и искривление временной траектории и ее графики.

Эта условная схема иллюстрирует тот факт, что время и история никому не дает свободы. В том числе и историку, а также диктатору и проектировщику. Все они не только проектируют или описывают или законодательствуют в пространстве и времени, но все вместе текут с временем и не могут выйти за его пределы и изобразить его как бы извне в свободной симметрической и бесконечной решетке, идущей во все стороны.

Приведем еще один пример. Перед нами условный план города — от А до Я. Архитектор тоталитарного общества этот план делит на квадраты и устраивает на нем новые дороги и что ему вздумается; он свободно парит над планом. Но для бездомного, который ищет, где бы провести ночь, тут нет никакой свободы. Этот план для него в его времени практически весь закрыт — оставлены только дороги, по которым он может без конца слоняться, ища приюта.

Мифологема лабиринта как противопоставление пирамиде или схеме, а также Демону у М.Ямпольского выражает как раз эту несвободу, неспособность выйти вовне и увидеть, что и как в этом лабиринте устроено. Остается только слепо блуждать и тратить время на поиски выхода. Вот эта схема лабиринта символизирует жизненно-историческую и темпоральную реальность, а зодчий, которому сверху видно все и который сразу находит выход, и даже



Центр искусств Векснера. Берлин, 2005 г.

если не находит, перестраивает лабиринт. Это утопическая схема. В ней нет собственно пути — не только дао, но и пути вообще.

Теперь мы можем посмотреть на некоторые виды замыкания пространства как способ обеспечить человеку некоторую степень свободы от времени, своего рода локальный рай или утопию. В замкнутом пространстве города, дома или комнаты есть возможность двигаться в любом направлении, нам даны все мыслимые маршруты. Это замкнутое пространство, в отличие от леса или лабиринта, дано нам прозрачно и светло в одномоментном и в то же время временном растяжении. Вот почему замыкание пространства и его обживание внутри — не только средство защиты от врага, который подходит извне, но и средство обеспечения себе этой райской свободы. Райский сад — огражденный участок, участок с забором. Первоначально все исторические сады проектировались не как ландшафтные поля, а как огороды (огражденные участки). Но таковы же и Дом, и комната, т.е. огражденное пространство, которое изнутри можно свободно исследовать и пересекать во всех направлениях, возвращаясь сколько угодно и повторяя маршруты, не теряя при этом выхода и не сбиваясь с пути.

Мир в целом никогда не станет для человека такой комнатой, домом или городом. Не потому, что пространство бесконечно, а потому что время постоянно будет менять смысл этого интерьера. В этом отношении и дом перестает быть раем в историческом времени, и комната перестает быть освоенным пространством. И в интерьер история входит так, что превращает его в лабиринт или в лес.

Мы можем теперь рассмотреть, каким образом город и здание сохраняют свое привилегированное положение освоенного пространства и как они его теряют в историческом времени. Вот тут мы подходим к различению времени функционального или функционального и времени исторического. В функциональном времени сохраняются все смыслы и координаты пространства. В историческом они меняются. Проблема функционализма и состояла в том, что он не учитывал этого исторического изменения и представлял мир как функциональную машину. Но такое

представление чревато историческим крахом: и плановое хозяйство отчасти рухнуло из-за этого, и тоталитарная Германия. Сегодня большие системы менеджмента могут столкнуться с возможностью кризиса и краха, если они не научатся приспосабливаться к истории. И в архитектуре, и планировке эта проблема просматривается совершенно отчетливо, и заслуга Эйзенмана в том, что он увидел ее и в масштабе районной планировки, и в масштабе одного здания. А мы добавим, что она существует и в масштабе одной комнаты.

Важно поставить вопрос о том, где же границы исторического и функционального времени. Пожалуй, придется обратиться к категории памяти. Память о том, как мир устроен — это функциональная память, а память о том, как он был устроен и как изменился — память историческая.

Одно дело искать улицу в городе, зная его план досконально, другое — ориентироваться в нем, понимая, что он изменил свою планировку.

Спрашивается, однако, что же дает нам рефлексия внедрения истории в функционирование, зачем это нужно и нужно ли вообще. Тут опять мы возвращаемся к традиции. Исторически это было не нужно. Проектирование не выходило за рамки функциональных схем ни в античности, ни в Египте, ни в средние века, ни в эпоху Ренессанса.

Сближение исторического и функционального есть явление современности и в еще большей степени — потребность будущего. Это сближение принимало и формы проектирования кинетических структур, и проектов городов будущего, и схем линейного и поточного развития, и параболу Ладовского и многие иные формы. Но, кажется, ни одна из этих попыток так и не приблизилась к концепции складки Делеза, т.е. так и не была осознана несвобода как условие проектного мышления и проектной деятельности. Все они пытались эту свободу себе вернуть, либо динамизируя и кинетизируя сам объект, либо уповая на прогнозы и предвидения, либо, наконец, вновь полагая себя слишком тоталитарно мощными, чтобы снисходить до истории. Но история несжимаема, как воздух и вода, и ее взрывы страшно мстят за такую амбицию.

Вот почему в постмодернистском и постструктуралистском мышлении и, соответственно, в проектировании, время тоже начинает играть совершенно новую роль.

Постструктурализм в какой-то мере продукт историзации структурализма. Структурализм — прием наложения такой решетки на материал социологии и этнологии. Отчасти как орудие исследователя, отчасти как рудимент архаического рассмотрения картины мира как статичной. Понятия Статики и Динамики тут выступают на первый план. Авместе с ними начинают работать и такие понятия, как делокализация, отверстие и замыкание. Статика это и есть картина неизменного состояния системы с ее функциональными процессами и соответствующим статическим конструктивным временем. Динамизация (в противоположность кинетизации) разрывает статику и создает отверстие, выводящее за рамки функционирования в развивающуюся действительность исторической метаморфозы. А замыкание — вновь обретение нового статуса. Мы видим это и в городах: они то строят стены, то рушат стены, и снова строят их. И тут дело не только в потребности расширения территории, отгороженной стенами, тут одновременно и параллельно происходит процесс перехода и трансформации из одного исторического статуса в другой.

Философия Гегеля рассматривала все эти переходы как устремленные к финалу. В его историософии все эти смены статики и динамики завершаются в полной картине универсального финала как окончательной и освобожденной от дальнейших изменений развертке идеи. Становление заканчивается Бытием, а бытие оказывается концом истории. Это такое изменение ситуации, когда она выпадает из времени функционирования. Эйзенман строит понятие дислокации через категорию Текста. Он говорит, что при смене типов исторического времени или содержания остается только текст, как нейтральная в смысловом отношении пространственно-временная система синтаксиса. Город и его инфраструктура какое-то время остаются, но смыслы и наполнения его частей метафорами, организованными процессами и прочим исчезают, остается голый скелет. И вот этот скелет, по мнению Эйзенмана, есть текст и в нем, как ни

странно, есть свое время — не историческое и не функциональное.

Вот это пространство и время текстовой синтаксической структуры Эйзенман объявляет основой архитектурности, так как в нем архитектура как бы нащупывает свою автономию. Но это была его ранняя концепция, впоследствии он пошел дальше, пытаясь найти для архитектуры такую инфраструктуру, которая символизировала бы уже не текст, а его трансформацию. Эйзенман приходит к идее складки и разрыва. Насколько он при этом действительно движется вперед или насколько он при этом впадает в круг противоречивых и неисполнимых намерений — предстоит выяснить.

Пока же мы можем на основе уже сделанных наблюдений предложить аналитику времени архитектуры и разделения в ней типов движений и типов более или менее устойчивых по отношению к историческим метаморфозам структур. В интерьерах меняют мебель, обои, окна, в зданиях перестраивают перегородки и прибавляют новые пристройки, в городах сносят и перестраивают дома, целые улицы и кварталы. Но все элементы архитектуры все равно сохраняют разный исторический статус и калибр, по-разному относятся к статике и динамике. Мы можем ставить вопрос о картировании этих исторических структур. И только затем возвращаться к вопросу о складке. Ибо картирование происходит еще в старой системе координат, а складка дает уже совершенно новую систему.

Как переходить от одного рубежа понимания времени или темпоральности объекта к другому? Тут наряду с прогнозами вновь выступает на первый план идея памяти. И, очевидно, не случайно Делез начинает свой анализ времени с памяти и кинохроники и вообще кинематографа как способа соединить память и их временные процессы — непрерывность и возможность конструктивного монтажа, так мы выходим к плюрализму времени и спрашиваем, как плюрализм временных представлений и самая память образуют эти складки.

На фото сооружения, возведенные по проектам П.Эйзенмана