

СПЕЦПРОЕКТ ЖУРНАЛА

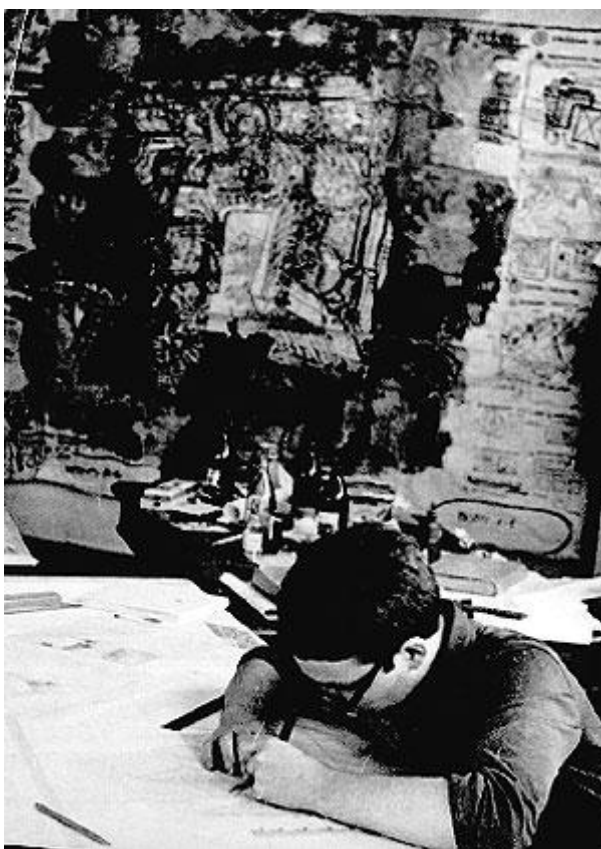
«ПРОЕКТ КЛАССИКА»

№ XIX-ММVI, М., 2006

тема номера

Михаил Белов

Глава I
Григорий Ревзин
Бездомный архитектор
XIX-ММVI - 06.11.2006



Работа над конкурсом «Театр будущего». МАРХИ, 1976

Из проектов, созданных Михаилом Беловым за десятилетие «бумажной архитектуры», мне больше всего нравится «Жилище для бездомного» 1987 года, проект, получивший поощрительную премию на конкурсе ЮНЕСКО. Проект предлагает расселить бездомных внутри рекламы. Каждый рекламный щит в городе должен быть снабжен внутренним пространством, в котором находится кровать – там можно переночевать. На конкурсном листе изображен город в рекламе, соединенной лесенками-стремлянками, рекламный щит в разрезе, вид комнаты бездомного, устраивающегося на ночь, план и разрез.

В этом проекте мне нравится не его социальный пафос. Я даже не уверен, что этот пафос наличествует, во всяком случае он проявляется в достаточно парадоксальной форме. Общество, в котором много рекламы и одновременно много бездомных, довольно абсурдно, и проект концентрирует этот абсурд. Трудно сказать, как будет восприниматься реклама «сникерса», если мы будем знать, что за каждой шоколадкой ютится человек, которому негде жить и нечего есть.

Мне нравится другое. Жилище для бездомного некоторое время было модной темой в либеральной социально ориентированной архитектуре, и все архитекторы, участвовавшие в обсуждении темы, в основном искали, из чего бы построить дом для бездомного очень дешево. Тема выводила их на вторичные материалы – ящики из-под кока-колы, картонные трубы, на которые наматывается бумага, корпуса снятых с вооружения ракет и т.д. и т.п., – из которых можно соорудить дом для бедолаги. Это было удачное решение, ведь к социальной проблематике сразу пристегивалась и экологическая. Если не брать в расчет средства, необходимые на сортировку нужного для строительства мусора, его доставку в нужное место, цену земли в крупных городах, где остро стоит проблема бездомных, а также финансирование отопления, канализации и мусороудаления из домов, выстроенных из мусора, такие дома практически ничего не стоили. К сожалению, если все это взять в расчет, они стоят практически столько же, сколько и нормальные.

Белов предложил не то, из чего построить дом, а где его строить – он нашел место, которого нет, которое не берется в расчет, когда мы размышляем о том, где бы можно было жить. Мне кажется, поиск места, которого нет, был одним из лейтмотивов всей эпопеи бумажной архитектуры Михаила Белова. Его здания, или, точнее, пространства иногда плавают по воде, чтобы исчезнуть по первому требованию (например, проект «Академическая утопия», созданный для конкурса OISTAT 1983 года «Гастрольный театр» и получивший там вторую премию). Иногда они в ней тонут (конкурс журнала JA «Central Glass» 1983 года «Вечный покой в бушующем море»). Иногда они живут то ли в земле, то ли в зазеркалье (проект «Мировая ось», 1986). Иногда они вырастают на мостах, которые в результате превращаются в сложные лабиринтообразные пространства (мост Минотавра, мост через Рубикон, оба 1985 год, конкурс журнала JA «Shinkenshiku»). Иногда ездят по миру на колесах («Театр одинокой женщины в красном», 1989).



Михаил Белов. 1976

Все это не предусмотренные для домов, не принятые в расчет, неучтенные пространства, куда так или иначе можно подстроиться, подселиться, никому не мешая и ни с кем не входя в контакт. Ты где-то живешь, но тебя как-то нет, ты не занимаешь места, но однако же и находишь его.

В 2005 году Селим Омарович Хан-Магомедов, самый, пожалуй, авторитетный историк архитектуры XX века в России, подводя итог веку, написал следующее: «Я бы разделил

русскую архитектуру XX века на три автономных в эстетическом плане явления. Во-первых, это авангард. во-вторых, сталинский ампир. И, наконец, в-третьих, «бумажная архитектура» 80-х гг. все, что остается за рамками приведенной классификации, не представляет профессионального интереса»¹. Относительно двух первых периодов сомнений не возникает. Относительно третьего уместно удивление.

То, что называется русской бумажной архитектурой, – проекты, посылаемые в первую очередь на японские конкурсы журнала JA, спонсируемые компаниями Shinkenshiku и «Central Glass», начинается с 1981 года, с конкурса на «Дом-экспонат» (который Белов выиграл). На тот момент основным героям движения – Белову, Александру Бродскому, Илье Уткину, Михаилу Филиппову – около 25 лет. Для архитектора это очень юный возраст. Если рассматривать тех, у кого за бумажным периодом последовала реальная архитектура, то для них бумажный период был временем становления. Однако этот материал превратился в один из трех периодов развития русской архитектуры, достойных того, чтобы остаться в истории, – то есть оказался непропорционально значимым.

И все же что-то в этом есть. Кого-то в этом убеждает просто рассматривание листов бумажной архитектуры – мне, скажем, этого достаточно. Кого-то, вероятно, убедит мировое признание. Оно не было сокрушительным и всеобщим, это не авангард 20-х, японские конкурсы – довольно маргинальное явление, однако же в отличие от 20-х за архитекторами здесь не стояло государство, к которому весь мир испытывал обостренный интерес. И так или иначе, но с 20-х годов и никогда после 80-х русские архитекторы не ездили по миру с лекциями, не устраивали свои выставки, не печатались в зарубежных журналах.

Рыночная экономика имеет массу достоинств, но творческому расцвету она способствует мало. Архитектура как искусство, как идея, как философия и поэзия имеет слишком мало общего с архитектурой как товаром. Концептуальное проектирование сегодня умерло как в России, так и на западе, новых идей больше нет. Творческий потолок архитектуры общества потребления – аттракцион для толпы.

Путь к этому аттракциону мы прошли в последние 20 лет как на собственном примере, так и на примере западной архитектуры, потерявшей вместе с окончанием коммунистического проекта опору для какой-либо альтернативы своему обществу. Поколение отцов-основателей авангарда, служителей архитектурной истины, сменилось поколением «звезд» наподобие эстрадных. Эстрадная звезда, берущаяся философствовать, примерно так же органична, как философ, поющий на эстраде.

Архитекторам-бумажникам выпала странная роль – присутствовать при последних днях СССР и осмыслять эту агонию в молодом возрасте. И мне кажется, что ситуация вытолкнула их на такой уровень, к которому они потом стремились в течение последующих 20 лет. Кто-то уже никогда не приблизился, кому-то повезло больше. В 1976 году Михаил Белов, тогда еще студент МАРХИ, попал в авторский коллектив, работавший над конкурсным проектом «Театр будущих поколений» (для конкурса OISAT 1976 года). Этот проект выполнялся под руководством Ильи Лежавы, кроме Михаила Белова здесь участвовали Михаил Хазанов, Владимир Ломакин, Вячеслав Овсянников и Татьяна Арзамасова. Идеология этого проекта базировалась на кандидатской диссертации Ильи Лежавы, посвященной организации досуговых центров².

Это проект «добумажного» периода. Огромные макеты, реальное место в городе, специфическая тяжеловесность, превращающая концептуальное проектирование чуть ли не в парадную обкомовскую подачу нового квартала, – все это генетически роднит «театр будущих поколений» с вполне реальным советским проектированием. Он вырос из идей НЭР'а, которые прославили Илью Лежаву и Алексея Гутнова за 15 лет до того. НЭР – новый элемент расселения – концептуальный проект, созданный в 1959 году. Проект много раз переделывался, и последний из вариантов датируется 1970 годом. Тема проекта – город как органическая система.

Он представляет собой один из вариантов нового урбанизма 60-х гг., параллельный, на мой взгляд, идеям Паоло Солери или японскому метаболизму Курокавы и Кикутаке. Основной

сдвиг, реализованный в этой новой урбанистической волне, заключался в изменении предмета проектирования. Проектировались не только сами архитектурные формы, но и процесс их уничтожения. Город во всех этих концепциях мыслился как живой организм, в котором какие-то клетки рождаются, а какие-то отмирают, и тема смерти как принципиально новый предмет интересовала этих новаторов несколько больше, чем тема рождения.

Это привело к изменению статуса архитектурной формы – она мыслилась как временная, подвижная. отсюда берут свое начало более поздние концепции архитектуры как деятельности (Г. Щедровицкий), архитектуры как среды («средовой подход»), архитектуры как мусора (ср. Рэм Колхас, Михаил Хазанов). Строго говоря, форма здесь исчезала как таковая. Попытки создать архитектуру, формы которой были бы достойны сохранения, оказывались контрпродуктивными, поскольку мешали процессу органического умирания города.

Некоторая экстравагантность НЭР'а, сказывавшаяся как в концептуальном проекте, так и в попытках практической реализации этих идей (в реконструкции старого Арбата Алексея Гутнова, в котором Михаил Белов принял участие³), заключалась в том, что двигатель органического развития был не вполне ясен. в рамках НЭР'а постоянно возникали какие-то центры встреч горожан, площади с амфитеатрами, пешеходные улицы, парки и скверы, где горожане собирались и общались. Вопрос, что им там нужно, оставался невыясненным. Считалось, что это происходит само собой.

В городах с рыночной экономикой этот вопрос не возникал, поскольку они имели торговую функцию. Материя постоянного обновления создавалась торговлей, ресторанами, улицы наполнялись населением, стремящимся это потребить, употребить и выбросить. Но специфика потребления при социализме заключалась в том, что оно постоянно стремилось к нулю. Потребительскую деятельность невозможно было организовать как досуг.

В роли объединяющих горожан в досуговую деятельность явлений в проектах НЭР'а выступало искусство и спорт. У них на площадях и скверах пели какие-то барды, выступали поэты, художники писали этюды, проходили соревнования, и это заменяло собой торговлю. Стоит напомнить, что реконструкция Старого Арбата была первоначально выполнена в той же идеологии, там должны были петь барды, призывая живописцев окунуть свои кисти в суету арбатских дворов. Вероятно, именно поэтому первыми торговыми лотками эпохи перестройки стали этюдники – торговля естественным образом заняла свое место, временно оккупированное искусством.

Проект «Театра будущих поколений» в этой связи может рассматриваться как попытка проработать тот же вопрос подробнее, на реальной городской ситуации. Местом была выбрана театральная площадь в Москве. Большой театр полагался местом, излишне замкнутым для поколения новых театралов. Театр выплескивался на улицу путем создания своеобразных театральных пассажей, соединявших в себе функции традиционных театральных залов с развлекательными и досуговыми центрами.

В 1978 году проект получил первую премию на конкурсе OISTAT. Для России это был большой успех. Мучимая комплексом неполноценности позднесоветская архитектура получила своеобразный сертификат состоятельности в Париже. На волне этого успеха был сделан еще один проект – «Ратуша» 1978 года, который, на мой взгляд, представляет прежде всего исторический интерес⁴. Успех Ильи Лежавы на западе смутил архитектурных чиновников, проект был подвергнут идеологической экспертизе, в нем нашли антисоветские черты⁵, и он не был отослан за границу на конкурс, хотя имел некоторые шансы на победу.

Функциональная программа «Ратуши» была удивительной. Илья Лежава решил в этом проекте устроить власть по той же модели досуговой активности горожан. Отправление властных функций было организовано как свободное общение чиновников и горожан в парке, границу которого составлял инженерный каркас (отопление, электричество, связь), позволявший парку функционировать круглый год. Среди деревьев располагались будки, в которых можно было пообщаться с чиновниками по телефону в индивидуальном порядке. С другой стороны, через него проходили дороги, на которых устраивались коллективные демонстрации. В целом

власть начинала напоминать театр, устроенный горожанами для себя самих, театр, в котором горожане-суфлеры начинают подсказывать чиновникам-актерам, как играть роль режиссеров, ставящих спектакли с помощью актеров, в роли которых выступают те же горожане. В принципе ничего путного из такого спектакля не выйдет, но досуг заполнить можно.

Если говорить о художественной стороне дела, то проект, на мой взгляд, был очень эклектичен. Стоит сравнить план комплекса, который, пожалуй, вполне мог бы выйти из советского проектирования обкомовской архитектуры 70-х (если не учитывать, что на план нанесены не контуры стен, а контуры инженерных систем), с рисунками Белова, напоминающими мультфильм «желтая подводная лодка» Биттлз, и сам проект как целое окажется под вопросом. Автор таких рисунков не мог делать таких чертежей. Однако стоит вспомнить гигантские пустые площади перед обкомами и райкомами в СССР, создававшими своего рода санитарный кордон между властью и населением, и сравнить это с предлагаемой моделью, «где под каждым ей кустом был обком или райком», и станет ясным, до какой степени этот проект был действительно несоветским – и в этом плане, разумеется, цельным. Ему была присуща некая специфическая архитекторская наивность веры в улучшение жизни, что делало его необыкновенно привлекательным. Спустя 25 лет участники проекта продолжают считать его самым интересным из тех, что делались под руководством Ильи Лежавы.

Я не думаю, что Михаил Белов нашел себя в этих проектах как архитектор (скорее, это произошло с его другом и соавтором во многих последующих работах Михаилом Хазановым). Следующий проект Белова, выполненный в подобном масштабном формате, – конкурс на театральный квартал в Амстердаме 1987 года. «Театр будущих поколений» и «Ратуша» в полном соответствии с идеями Ильи Лежавы и Алексея Гутнова реализуются на уровне «плазмы», где и должен пребывать досуг, то есть того слоя городской архитектуры, который меняется приблизительно за десятилетие. Соответственно, это проектирование упаковки, мусора, который может быть чем угодно, например условными металлоконструкциями. В Амстердаме появляется другая архитектура, это театр «Олимпико» Андреа Палладио с его городской сценой-ведутой, который развернут обратно в город. Эта архитектура вовсе не готова к тому, чтобы исчезнуть через десять лет, это монумент, а не плазма.

Все, что Белов делает после «Театра будущих поколений», очень мало напоминает этот проект, но значение этого проекта для него огромно. Он нашел здесь тему. Вернусь к началу – к жилищу для бездомного. Что это за пространство, которого нет? Где оно находится? Рискну сказать, что главным открытием для Белова была архитектура как театральная декорация. Город покрывается неким декоративным слоем, и в нем осуществляется жизнь. Театральным приемом является и «Мировая ось», и «академическая утопия», и «стеклянная башня». Жизнь в театральной декорации – это и «Жилище для бездомного» (чем является реклама, как не слоем декорации города?), и «Вилла инопланетянина» (1985, конкурс JA Shinkenshiku, III премия), и «Дом островитянина» (1987, конкурс JA Shinkenshiku, II премия).

Все это сделано совсем не так, как в проектах под руководством Лежавы. Там театр – деятельность, деятельность недекорированная, или, скорее, очень плохо декорированная. Здесь театр – форма, формальная структура, пространство, в котором делать, собственно, ничего не надо, надо только смотреть. Но рождается это из опыта работы с Лежавой.

Как архитектор Михаил Белов родился в 1981 году, когда он выиграл конкурс на «Дом-экспонат», проводившийся JA Shinkenshiku. Эти конкурсы объявлялись одним мастером, он же писал программу, он же был единственным членом жюри. В 1981 году этим мастером был Фумичито Маки, предложенная им тема – дом-экспонат XX века. Идея заключалась в том, чтобы создать дом, представляющий XX век, нечто вроде барселонского павильона Миса Ван дер Роэ или дома Мельникова. Михаил Белов предложил структуру, которая называется «дом-лабиринт».

Думаю, что отталкивался он от чего-то вроде музея быта, представлявшего характерные топоры дома XX века – гостиную, каминную, бассейн, парк и т.д. Основное отличие от просто дома, в котором есть все эти помещения, заключалось в том, что они не просто находились в доме, они были в нем экспонированы. Вероятно, функционально придуманную Беловым задачу

можно было решить путем расположения павильонов в парке. Однако он соединил все это внутри одного дома, который, экспонируя дом XX века, одновременно и сам является экспонатом. Это означает, что его пространство постоянно двоится – оно одновременно является и физическим пространством помещений, и «другим пространством».

Достигается это тем, что фактически вас заставляют в этом доме двигаться внутри театральной декорации. Дом строится на трех архитектурных элементах – портале сцены, перспективной улице из театра «Олимпико» Андреа Палладио и шарнире винтовой лестницы, переводящей из одной перспективы в другую. Вы подходите к дому, видите портал и улицу за ним, проходите внутрь, идете по перспективной улице. В конце пути вы оказываетесь перед таким же порталом, в который вы вошли. Это повторяется четыре раза, вам приходится четыре раза пройти через сцену. При этом внутри декорации постоянно живут люди. Они пользуются этой гостиной, этой спальней, этим садом и одновременно являются персонажами, обитающими внутри декорации. Это такие вечные артисты, которым негде жить, кроме как в театре.

Из декорации в архитектуру – достаточно типичный ход. Так двигался русский авангард (декорации Александра Веснина), русский модерн (частная опера Мамонтова), ампиризм (Пиранези). Бумажная архитектура дала как минимум двух театральных художников с мировым именем – это Сергей Бархин и Георгий Цыпин. Некоторые из архитекторов-бумажников просто работали для театра (ср. «Щелкунчика» Ильи Уткина⁶ и «Грозу» Александра Бродского). Михаил Белов не работал для театра. Но его архитектура стала специфическим переосмыслением театральной темы.

Под «театральностью» архитектуры принято понимать ее яркость, праздничность, декоративность и одновременно – несерьезность, временность. В этом смысле, чтобы проектировать здания как театральные декорации, нужно постоянно ощущать себя в театре. Но театральная тема, как она осмыслена у Белова, отнюдь не празднична, она имеет принципиально иной смысл. Содержание его проектов различно, предлагались разные решения для разных задач. Но во всех проектах было некое романтическое единство интонации.

Архитектор, мне кажется, не может спроектировать дом, не представив себе, как бы он там жил. Чтобы сочинить дом-экспонат, нужно почувствовать себя экспонатом, чтобы придумать, как устроить «вечный покой в бушующем море», нужно ощутить себя внутри того самого стеклянного кубика в океане, «аквариума наоборот», который предлагает его проект. И чтобы спроектировать жилище для бездомного, нужно ощутить себя бездомным.

Бумажные проекты Белова – это архитектура от архитектора, который должен изобретать некие дополнительные, неучтенные, забытые пространства, где он мог бы пригодиться. Сама необходимость их изобретать указывает на его ненужность как архитектора. Это была архитектура от первого лица бездомного человека. Архитектура бездомного архитектора.

Белов открыл целый жанр. Благодаря его открытию бумажная архитектура приобрела новое качество. Она – при «несерьезности» и «театральности» – стала выражением самоощущения человека, которому не находится места в реальном пространстве. В ней возникла ощутимая меланхолическая нота одиночества (тема, мало представимая в проектах Лежавы). В ней возникло экзистенциальное измерение. В силу этого в бумажной архитектуре 80-х выразилось мировосприятие позднесоветского человека – невключенность в актуальное пространство. Это взгляд постороннего, которому вообще нигде нет места.



Слева направо: Михаил Белов, Илья Лежава, Михаил Хазанов и др.
Южная Голландия, 1979

Не знаю, этим ли открытием жанра объясняется поразительная успешность Михаила Белова как бумажного архитектора – он участвовал в нескольких десятках конкурсов и получал премии (от поощрительных до первых) чуть ли не чаще, чем на каждом втором. Но то, что сам жанр русского бумажного проекта 80-х гг. открыт именно им – в конкурсе на «Дом-экспонат», – мне представляется более или менее очевидным. Работы Александра Бродского и Ильи Уткина, Михаила Филиппова и других мастеров русской бумажной архитектуры последовали за ним. Они были другими, в них были другие программы, другие настроения, но сам жанр бумажного листа как выражения позиции архитектора, которому нет места в реальности, впервые появился у Белова. И именно меланхолическая интонация открыла в бумажной архитектуре путь в философствование, в поэзию, в архитектуру от первого лица – архитектурную лирику, которая потом поразному проявилась у всех.

Почему вышло так, что бумажному творчеству 25-летних архитекторов без практики суждено было сыграть такую роль в истории русской архитектуры? Об этом много написано, и я бы хотел лишь озвучить здесь одну гипотезу. Суть ее сводится к тому, что движение бумажников вобрало в себя две революции, которые в европейском контексте происходили последовательно, а в российской архитектуре наложились одна на другую.

Одна из этих революций проста и понятна – это перелом от модернизма к постмодернизму. Обращение к истории, к классической традиции, литературная подоснова архитектуры, когда каждый проект норовит превратиться в рассказ, новеллу, стихотворение, игра цитатами, принцип многослойного цитирования – это все вполне очевидно и прозрачно. Однако чем внимательнее вглядываешься в проекты бумажников, тем больше находишь несоответствий между тем, что они делали, и идеями постмодернизма.

Прежде всего, сам жанр бумажной архитектуры – жанр утопии. Это связано с самой природой бумажного проектирования, но к жанру можно прилаживаться, а можно противостоять его логике. Русские бумажники не противостояли, а, напротив, вполне сознательно этой логике следовали. Они ясно артикулировали свою связь с советской авангардной утопией, с эпохой конструктивизма.

Эта тема представляется мне важной, потому что ни в одной другой европейской школе я постмодернистских утопий не знаю. Думаю, что их и не может быть, потому что постмодернизм занимается критикой утопии, а не ее порождением. в области архитектуры он настаивает скорее на «сложности и противоречиях» как имманентно присущих архитектуре позитивных характеристиках, чем на правильности разрешения этих противоречий в утопии, к которой надо стремиться. В градостроительстве – традиционном жанре утопического проектирования – он вообще решительно утверждает принцип палимпсеста, то есть нагромождения слоев и следов.

В каком-то смысле постмодернизм «товарен», то есть полагает смыслы и формы товарами, которыми можно обмениваться без ущерба для них, как деньгами. Именно отсюда проистекает природа цитаты в постмодернизме – она используется не в смысле поиска единомышленника, сказавшего нечто тебе близкое, а в смысле некой механической ценности, употребив которую можно увеличить смысловую капиталоемкость своего высказывания. Ничего более отвратительного для утопии придумать невозможно. Утопия предполагает вовсе не собрание коллекционеров-эрудитов, знающих все и вся об истории утопических движений, но прямую увлеченность и вовлеченность в утопию всех утопающих. Постмодернизм антиутопичен.

Это первое важное отличие бумажников от постмодернизма. Второе заключается в том, что постмодернизм консервативен. Он так или иначе тяготеет к ценностям эстеблшмента и уж ни в коем случае не склонен отождествлять себя с контркультурой. Но именно этот контркультурный привкус у бумажников вполне ощутим (и именно он позволяет видеть в них некую корреляцию диссидентскому движению). Архитектура как театр, город как место праздника, карнавальные мотивы – все эти сюжеты никак не согласуются с идеями эстеблшмента. Разглядывая проекты Бродского и Уткина, Белова, Филиппова и Бронзовой, вдруг чувствуешь, что это какие-то странные постмодернисты-хиппи.

Когда я говорю о наложении в творчестве бумажников двух европейских революций, я имею в виду, что постмодернистская революция наложилась в их творчестве на отсутствовавшую в СССР революцию 1968 года. Игра с цитатами, литературность, исторические напластования легко соединяются у них с утопичностью, стратегией контркультуры, некой бытовой левизной (жизнь едва ли не коммуной, коллективное проектирование, откровенно некоммерческий характер творчества). Не только из этих, но и из этих соображений тоже, я хотел бы согласиться с Селимом Хан-Магомедовым. Архитектура авангарда была осмыслением русской революции, архитектура сталинского времени – осмыслением тоталитаризма. Бумажная архитектура оказалась опытом осмысления России сквозь призму послевоенных европейских интеллектуальных движений 60-80-х гг. Вторая половина XX века, при всей очевидности культурного доминирования первой, принесла много идей, русской культурой мало адаптированных.

По сути, это вся группа идей, связанных с кризисом модернизма, модернизма в большом смысле, от краха архитектурного проекта афинской хартии до краха коммунистической идеологии. Бумажную архитектуру надо осмыслять именно в этом широком контексте, не сводя ее к одному из вариантов постмодернистской архитектуры⁷. Как это стало ясным сегодня, постмодернизм – это лишь одна из реакций на этот кризис. Другой стало возникновение языка неомодернизма⁸, и для понимания бумажной архитектуры в целом это очень важный момент. Не менее важно это и для Белова, поскольку он очень последовательно пытался пойти по обоим противоположным путям, не желая терять ни одного. Это осталось как установка на все его творчество, в том числе и то, что уже за пределами бумажной архитектуры.

Обратим внимание на один из его бумажных проектов – «Стиль 2001 года» (1985, конкурс JA). Собственно, это не проект, а исследование. В этом проекте Белов попытался сыграть роль Лежавы, то есть идейного руководителя группы студентов (проекты делали Дмитрий Шелест и Михаил Корольков). Это и не проект, вместо проекта была представлена синусоида, показывающая изменение стиля в архитектуре каждые 20 лет (1901, 1941 и 1981 – точки историзма; 1921, 1961 и 2001 – точки модернизма).

Прогноз Белова, заметим, полностью сбился, и в 2001 году мы действительно наблюдали расцвет неомодернизма, а постмодернизм оказался глубокой историей. Имей я в своем багаже опыт такого задокументированного успешного архитектурного пророчества, я бы открыл службу «архитектурный оракул» и более ни о чем бы не беспокоился. Остается подождать каких-то 14 лет, когда историзм вновь станет повсеместным, и тогда принцип «Belov's Wave» войдет в любой учебник по теории архитектуры, а сам он с некоторой долей уверенности сможет претендовать на оксфордскую мантию или нобелевскую премию.

То, как понимается здесь смена стилей вообще и постмодернизм в частности, представляется несколько необычным. Смена оказывается законом развития архитектуры, напоминающим

нечто вроде годовых колебаний температур. То есть перед нами объективное явление, оно не есть следствие чьих-то творческих или политических действий. Тем самым возвращение к истории в 1981 году оказывается чем-то более глубинным, чем идеология постмодерна.

Дело оказывается не в кризисе идеи прогресса, не в тупике коммунистического эксперимента в СССР и левых идеологий на западе, не в «смерти автора» Ролана Барта, не в пришествии массовой культуры, считаться с уроками которой нас обязал вентуриевский Лас-Вегас, не в открытии принципа цитатности и двойного кодирования – ни в чем из того, чем объясняли приход постмодернизма в последние 20 лет⁹. Нет, просто пришло время, и стал историзм – примерно как пришла зима, и стало холодно. А уже на фоне этого стилистического колебания – для его объяснения – появились и уроки Лас-Вегаса, и двойное кодирование, и бартовская «смерть автора».

Это понимание устраняет из постмодернизма иронию – в нем ее оказывается столько же, сколько в приходе зимы. Это довольно серьезный сдвиг в отношении к истории по сравнению с постмодернистским стандартом, и, надо сказать, в классицистических проектах Михаила Белова 90-х гг. он ощутим. Можно многое сказать про улицу Щусева в его исполнении (конкурс союза архитекторов 1986 года): найти параллели, подумать об отношениях с фасадом дома Андрея Бурова, с Уффици во Флоренции и т.д., разумеется, опять сказать о театральности – единственное, чего в этом проекте нет, это иронии. И так во всех проектах, от огромного, в масштабе городского квартала, «Театра в Амстердаме» до крошечного «Жилища островитянина», предлагающего выстроить античный остров внутри квартиры.

Главное, однако, не в этом. Человек открыл закон, что он с ним делает? Его еще никто не знает, это дает ему определенные преимущества. Однако Белов ими не пользуется. Вместо этого он начинает думать, как бы закон обойти. Это своеобразное жульничество составляет, вероятно, одну из главных тем его бумажной архитектуры. Я бы сказал, что и дальше он придерживается той же стратегии – в 2001 году, когда предсказанный им неомодернизм оказывается на пике популярности, он становится неоклассицистом.

В рамках же бумажной архитектуры он прежде всего пытается соединить модернизм и классику, найти архитектуру, которая была бы выстроена на диалоге одного с другим. Эта тема мне очень близка, придуманный мной через двадцать лет после начала бумажной архитектуры журнал «Проект классика» был основан на той же программе. Такие проекты Белова, как «Музей архитектурного декора» (1983), Галерея «Согласие» (1985), Токийская опера (1985) и «Марсельская единица» (1987) могли бы стать эмблематичными для этого журнала, поскольку задают всю его проблематику. Замечу, что в отличие от десятков архитекторов, пытавшихся как-то соединить классику и авангард, создать модернизированную классику, Белов не пытался придумать что-то среднее. Соединяя одно с другим, он все время оставлял их в противопоставленном друг другу виде. Глядя на куб «Марсельской единицы» снаружи, ты никак не ожидаешь той паутины арок, которая оказывается у нее внутри; модернистская сетка, на которой вывешены классические детали в «Музее архитектурного декора», никак не становится соприродной им стеной; абрис греческого храма, встроенный в Галерею «Согласие», не входит ни в какой альянс с деконструктивистскими формами самой галереи. Любой из его проектов этого времени строится на диалоге двух несмешиваемых архитектурных материй – классики и модернизма, каждая из которых не теряет своей определенности.

С точки зрения нарисованной им синусоиды изменения стилей таких диалогических проектов просто не может быть. Мне кажется, что в своих стилистических поисках Белов реализует ровно ту же стратегию, что и в открытом им жанре бумажной архитектуры в целом, – стратегию неучастия. Вот есть объективный закон, он существует, я его открыл. Но сам я стою в стороне и не двигаюсь вместе со своей синусоидой. Я пытаюсь работать в месте, которого нет, проектируя то, что с точки зрения объективных законов мира невозможно. (На самом деле, вероятно, возможно. Однако по сию пору такая стратегия диалога модернизма и историзма в одном проекте не реализована ни в одном реальном проекте Белова и ни в одном из известных мне зданий других архитекторов. Она существует только в модернистских реконструкциях исторических объектов, но это другая область архитектурной деятельности.)

Помимо этого, Белов, опять же в противоречии со своей синусоидой, разрабатывает в бумажной архитектуре и язык модернистский. Не знаю, чем это диктовалось кроме духа противоречия, – его модернистские проекты оказывались вне конъюнктуры и не были успешными в конкурсном отношении – выше поощрительных премий он за них не получал. Не скажу, что самым любимым, но самым сильным проектом, на мой взгляд, здесь является «Погребальный небоскреб» 1983 года. Замысел предельно прост. Людей хоронят в черных кубах. Черные кубы ставятся один на другой. Постепенно получается небоскреб. Небоскреб как самовозводящееся кладбище.

Мне кажется, что и поэлементно – черный куб является парафразом черного квадрата Малевича, и в целом этот небоскреб является стандартным произведением «интернационального стиля» 70-х гг. Это произведение является идеальной эпитафией послевоенному модернизму. некоторая омертвелость форм стеклянных коробок, украсивших города Европы, Азии и Америки в 70-е годы, ощущалась многими, но вот так прямо заявить, что это идеальное кладбище (равно как и объявить всю ту гигантскую индустрию производства этой архитектуры фабрикой по производству покойников), никому больше не удавалось.

Ощущение одновременной исчерпанности языка модернизма, с одной стороны, и авангарда как единственно верного, истинного пути искусства в XX веке было свойственно многим архитекторам-бумажникам, да и просто русским архитекторам в 80-е годы. С одной стороны, Ч. Дженкс провозгласил смерть авангарда и даже датировал ее 15.06.1972, когда несколько модернистских домов в Прюйт-Айгоу взорвали динамитом. С другой, этот взрыв по сравнению с тем убийством русского авангарда, который учинил Сталин, никогда не казался русским архитекторам слишком существенным событием. Модернизм где-то там умер, вернуться к классике здесь было невозможно, потому что это значило вернуться к сталинизму и предать Малевича во второй раз. Эта раздвоенность в итоге сильно снизила потенциал русской архитектуры: на размышления о стиле было наложено табу и архитекторы пришли к выводу, что нужно быть просто профессионалом, неважно в каком стиле. Как следствие, поиски выразительности в архитектуре прекратились, и самые успешные архитекторы в 1990-е – 2000-е годы видели основное достоинство своих работ в умелом обращении с инженерными сетями и бюрократическими процедурами. Может, именно поэтому бумажная архитектура 80-х по сию пору остается едва ли не самым ярким материалом в жизни строящих сегодня архитекторов – это был последний период, когда люди в России занимались архитектурой как художественной формой и создавали новые концепции.

Вернемся к модернистским работам Белова. Они выстроены на идее противостояния. Если модернистская парадигма предполагала концепцию архитектуры как формы рациональности, то у Белова она становилась иррациональной. На месте простоты появлялась сложность. На месте функциональности – помеха функции. Ярче всего это выразилось в его проекте «Мост через Рубикон» 1985 года. Мост – функционально простое, рациональное сооружение, поэтому здесь принципы беловского модернизма очень наглядны. Мост, превратившийся в лабиринт лестниц, – это насмешка над идеей функции, главная задача этого моста – сделать переход через него максимально трудным. И дело здесь не в том, что зато мост становится выразительным сооружением. Нет, его выразительность и является этой трудностью перехода, именно ее этот мост и выражает. Модернистская архитектура исходила из идеи рационального облегчения жизни, Белов придумал архитектуру как хаотическое препятствие.

К этому можно относиться как к чисто бумажной стратегии конструирования архитектуры вопреки реальному миру. Но можно понять происходящее и глубже. Произведение архитектуры в конечном счете всегда препятствие в течении пустого пространства, именно препятствие делает его художественным событием. Вопрос только в том, обо что спотыкаться, и в некотором смысле кризис модернизма 70-х был связан с тем, что спотыкаться стало не обо что, поскольку везде был один и тот же стандарт. Обновление языка модернизма, то есть неомодернизм 90-х, оказалось связано с идеей включения в архитектуру случайности, непредсказуемости – хаоса¹⁰. Белов двигался в том же направлении.

Дискуссии о бумажной архитектуре сегодня, через четверть века после ее начала, в общем завершены. Мне приходилось указывать на парадоксальную вещь – основные участники

движения (за исключением самого Михаила Белова, а также Александра Бродского) склонны оценивать этот опыт крайне скептически¹¹. Причина тут проста – надежды, вызванные десятком выигранных международных конкурсов, не оправдались, Россия не стала центром новой архитектурной школы, никто из бумажников пока не стал звездой мирового уровня.

Я, однако, склонен полагать, что это объясняется не качеством архитектурного материала, а просто стечением исторических обстоятельств. Если бы советская власть продержалась еще два десятилетия, бумажников стали бы преследовать, не выпускать, подкупать, высылать из СССР, они бы бежали сами, и постепенно вокруг них возникла бы мощная мифология, приведшая бы их к выставкам в Тейт и Гуггенхайме. Этого не случилось, и с концом СССР они оказались в парадоксальной ситуации. С одной стороны, на том уровне архитектуры и архитектурного мышления, которого на сегодняшний день России достигнуть пока не удалось. Это была самостоятельная архитектурная школа, способная к производству новых идей. С другой стороны, в стране, которая в тот момент была довольно далека от идей какого-либо строительства, а в перспективе желала только одного – научиться производить такие же дома, как на западе. Никаких собственных архитектурных идей ей не нужно было ни в момент обвала империи, ни в обозримом будущем.

Русской архитектурной мифологии свойственно скорбеть над тем, как были уничтожены архитектурные школы. Сталин уничтожил уникальную школу русского авангарда, Хрущев уничтожил уникальную школу русского неоклассицизма. Я бы добавил к этому списку еще одну потерю – крах СССР уничтожил школу бумажной архитектуры. Каждый, кто выбрался из этой катастрофы, – Бродский, Филиппов, Белов – вынуждены были начинать с нуля, как начинали авангардисты после конкурса на Дворец Советов и классицисты после постановления об излишествах в архитектуре.

¹ См. Рождение метрополии. Москва 1930-1955 г. Воспоминания и размышления. Под редакцией А.Латур. Москва, «Искусство XXI века», 2005, с. 178

² До этого концепция досугового центра была опробована в проекте Вячеслава Кирпичева (в соавторстве с Владимиром Ломакиным и Вячеславом Овсянниковым, рук. Илья Лежава) «Центр общения» 1972 года, получившем первую премию международного союза архитекторов

³ См. М.Белов. Рассуждения молодого человека по поводу архитектуры. «Юность», 1981, №8.

⁴ М. Белов, В. Ходжиков, С.Чуклов. Самый интересный наш проект не пропустили по идейным соображениям. Это был тоже конкурс МСА. Требовалось спроектировать здание городской администрации (ратушу). Тут мы развернулись. Я придумал некий типичный советский городок, где-то на севере Урала (реальный план города мы не имели права публиковать, тем более посылать за границу). В центре городка все было как полагается: старый мыловаренный завод, общежитие, горсовет с небольшим бетонным Лениным, пятиэтажка и т.д. Ничего не разрушая, мы превращали все это в прекрасную современную ратушу. Достраивался только некий суперсовременный информационный центр. Мы сделали три гигантских макета. Один – город, как он есть сейчас. Другой – город с новым центром, и, наконец, третий макет крупно (даже с людьми) показывал саму ратушу. Работали над макетом толпы добровольных помощников. Проект получился очень мощным, и конкурентов у нас практически не было. Проект классика, VI-ММIII.

⁵ Илья Лежава: «Там были люди, которым я надоел с этими конкурсами, выигрышами, поездками за границу. И они объявили, что все это идеологически неверно. Кладбище внизу, завод, дворец бракосочетания – разве, мол, это по-нашему?» Там же.

⁶ См. Владимир Седов. Антиутопия «Золушки». Проект классика, V-ММII

⁷ О понимании бумажной архитектуры как варианта постмодерна см. принципиальную статью: М. Тумаркин. Генезис постмодернизма в СССР. – Архитектура и строительство Москвы, 1988, 11.

⁸ Концепция, легшая в основу 9 архитектурной Биеннале в Венеции Курта Форстера. см. Kurt W. Forster. Architecture, Its Shadows and reflections. – Metamorph. 9 International Exhibition. La biennale di Venezia 2004.

⁹ См. обзор концепций см. И.А.Добрицына. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре. М., 2005

¹⁰ См. Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Ed. Ch.Jenks and K.Kropf. ISBN 0-471-97687-3.

¹¹ Григорий Ревзин. 20 лет спустя. Проект-классика, XII-MMIV

1976. Театр будущих поколений

1978. Ратуша

1981. Дом-экспонат на территории музея XX века

1982. Кукольный дом – домашний монумент трех поколений

1983. На борту «Академической утопии», или гастролирующая жилая академическая сцена

1983. Надгробный небоскреб, или городской самовозводящийся колумбарий

1983. Музей архитектурного декора

1984. Музей скульптурного портрета какого-нибудь гения человечества

1984. Стеклянная башня

1985. Вечный штиль в бушующем море

1985. Мировая ось

1985. Закон трех семерок. Гамма атриумов, или тотальный метод проектирования всего в архитектуре

1985. Атриумариум, или пространство где каждый сможет быть и большим, и маленьким одновременно

1985. Галерея «Согласие»

1985. Стиль 2001

Глава II
Григорий Ревзин
Странные дни
XIX-MMVI - 06.11.2006



У киоска с журналом «Арка», на обложке – вилла Трианон. Италия, 1989

Рубеж 80-90-х гг. – странное время в истории России. Европа была захвачена любовью к Горбачеву и русской культуре. Русских художников, писателей, поэтов, а заодно и архитекторов носили на руках с тем большим удовольствием, чем меньше они весили. К ноябрю 1991 (старт реформ Гайдара) в стране стало нечего есть. Деньги не стоили ничего. Страна разваливалась. Это было интересное время почти для всех интеллектуальных занятий, но все же не для архитектуры, архитектура плохо строится в ситуации развала. И казалось, что развал в обозримом будущем не закончится.

Михаил Белов вполне серьезно решил отказаться от архитектуры. В 1990 году он поступал на высшие режиссерские курсы. К этому времени относится серия его рассказов, напоминающих сценарии. И к этому же времени – серия его интерьеров, которые трудно понять.

Они имели какой-то невероятный успех. До сих пор это остается едва ли не единственной русской архитектурой, опубликованной в международных профессиональных журналах¹. Журнал «Арка» вышел с картинкой Михаила Белова на обложке – красный портик постмодернистских форм, напоминающий театральную декорацию из фанеры. Смешно сказать, это был кусок его проекта многосемейного дома для Киргизии. Поскольку в стране ничего не строилось, эти интерьеры – офис с красной колонной, офис «Мост через кольцо», «Секретный клуб» и магазин «Белый зал» в Столешниковом переулке – стали главной архитектурной достопримечательностью впадающей в голод Москвы. Они даже вошли в японский путеводитель по городу, то есть котировались на уровне Кремля или храма Василия Блаженного. Это уже невозможно понять и объяснить, это деталь, задающая точку отсчета для того, чтобы представить себе абсурдность времени.

Ни один из этих интерьеров не сохранился. Они располагались в достаточно безумных пространствах – арендованном каким-то кооперативом школьном физкультурном зале, кирпичном сарае в промзоне и т.п., – так что не сохранились не только они, но и постройки, в которых они были. Непонятно, чем собирались в них заниматься люди, их заказавшие, – то ли торговлей джинсами-варенками, то ли оргиями, то ли агитацией за Кришну. Мне кажется, что это было нечто вроде декораций для съемок фильмов про эти странные дни. Тем более что и строились они, когда в стране не осталось никаких материалов, даже гвоздей, как-то ненадолго. Кажется, еще оставалась штукатурка.

Я не уверен, что этот материал сегодня может получить адекватный анализ. Можно вставить его в некий ряд. До него, в 80-е годы, в Москве на короткое время победил постмодернизм – Поклонная гора Анатолия Полянского, универмаг «Московский» Александра Рочегова и т. д. После него, уже в середине 90-х, появились частные новорусские интерьеры, выстроенные гораздо более «всерьез», с желанием точнее приблизиться либо к западному хай-теку, либо к респектабельному историзму. Интерьеры Белова 1990-1991 годов кажутся переходом от одного к другому. За исключением «Секретного клуба», который представляется попыткой выстроить хай-тек в стране с выраженным дефицитом электрических лампочек, остальные работы – попытка создать новый интерьер, переосмыслив государственный позднесоветский

постмодернизм через кооперативную реальность. Очень странной попыткой в очень странные дни.

Но этим анализом исходя из того, что до, а что после, дело явно не исчерпывается. В интерьерах Белова обращает на себя внимание невероятная сложность композиции, некоего сценария, в соответствии с которым в небольшое помещение втискивается едва ли не город. В них есть что-то от его «Жилища Островитянина», предлагавшего выстроить остров с акрополем посреди моря в пространстве городской квартиры. Я не понимаю, как функционировал офис «Мост через кольцо». Мне кажется, он бы уместно смотрелся как офис на Марсе, скажем как санитарное управление космопорта, куда нужно пойти на предмет получения печати в путевом листе космического корабля по перевозке сельскохозяйственных животных. Этакая рядовая галактическая повседневность в сарае в промзоне в центре Москвы.

И еще один образ. В одном из рассказов Михаила Белова дети смотрят на гору, на горе стоит замок. Они долго и опасно идут к этому замку, и оказывается, что это отвратительное брошенное промышленное строение. Белов знает, что в некоторых визуальных ситуациях фанерные оштукатуренные конструкции будут выглядеть как фантастические замки. И он пытается создать эти ситуации.

В искусствоведении критерием качества архитектуры принято полагать то, что она находит форму своему времени. Вероятно, это тут получилось. По счастью, время постмодернизма для Белова было очень кратким. Два года, четыре интерьера, три нереализованных проекта, несколько рассказов и все. Высшие режиссерские курсы, к счастью, тоже не состоялись, не хватало получить что-то вроде Балабанова-II.

¹ См. Building Design, March 1990; International Design, May/June 1989; L'ARCA, May 1989

1987. Ресторан

1987. Вилла «Трианон»

1987. Красный стан

1990. Кришна центр

1990. Белый зал

1990. Мост через кольцо

1990. Секретный клуб

1991. Красная колонна

Рассказы Михаила Белова:

Воскресенье

Вкус майского пирога

Замок на горе

Верность болельщика



У киоска с журналом «Арка», на обложке – вилла Трианон. Италия, 1989

Есть стандартный путь современного знаменитого архитектора – заявить о себе концептуальными проектами, выиграть конкурсы, получить международную известность в профессиональных кругах и выйти на реальные заказы. Начало 1990-х для Белова оказалось парадоксальным временем. С одной стороны, в России настали странные дни, и здесь он создавал экзотические постмодернистские интерьеры. С другой, к нему пришла настоящая международная известность, которая выразилась в двух принципиальных заказах. Муниципалитет города Иокогама пригласил его участвовать в проекте «Иокогама-2050». Правительство Австрии пригласило участвовать в заказном конкурсе на проектирование всемирной выставки в Вене.

И то, и другое событие относится к 1991 году. Стоит оценить парадокс ситуации, когда, с одной стороны, человек проектирует в Москве офис из штукатурки в бывшем физкультурном зале, а с другой, его же приглашают проектировать всемирное Экспо. Вероятно, более эмблематического сочетания, демонстрирующего чудовищный зазор между реальным состоянием распадающегося СССР и его имиджем в мире, придумать нельзя.

Муниципалитет города Иокогама задумал спроектировать в 1991 году то, как будет развиваться город к 2050, и пригласил архитекторов, пользовавшихся уважением в профессиональных кругах. В иокогамском заливе расположено несколько островов и полуостровов, на которых сегодня находятся промзоны. К 2050 году их было решено оттуда вывести, мэрия города Иокогама (фактически района Токио) пригласила шесть архитекторов решить, что построить на этих островах. Михаил Белов работал на месте завода «Ниссан», на других островах проектировали Рэм Колхас, Тойо Ито, Шин Такамацу, Кацушира Кобаяши и Шо Ийо.

Иокогама, вероятно, один из самых эффектных проектов Белова. В основе проекта конструктор из четырех типов пространств, каждое из которых сводится к кубу. Эти кубы хаотически складываются друг с другом так, что в результате получается достаточно произвольная структура, способная как развиваться дальше, так и демонтироваться – в этом решении можно видеть некоторое влияние японского метаболизма. Однако у этой структуры есть одна четкая граница, своего рода стена, замыкающая ее с трех сторон. Эта стена решена как Колизей. Внутри нее кубы могут быть только стеклянные, вне ее – только каменные. Передвижение по острову возможно только пешком или по каналам, к острову подходят две

автострады, кончающиеся двумя парковками. В проекте ощутим привкус Венеции, только вместо палаццо дождей и площади Сан-Марко появляется Колизей.

По логике работы архитектурной формы этот проект имеет достаточно существенное сходство с проектом Экспо в Вене и конкурсным проектом на многофункциональный культурный центр в Наре (Япония), где Белов был одним из 700 участников, хотя и единственным от СССР, и получил специальную премию жюри. Анализировать эти три проекта стоит вместе.

Эпопея венской Экспо, вероятно, один из самых комичных эпизодов современной архитектуры. В 1989 австрийское правительство приняло решение о проведении международной выставки в Вене. Заказ на проектирование был отдан самому известному архитектору Австрии Хансу Холляйну, что вызвало чрезвычайный скандал в Австрии. Правительство изменило условия, был проведен международный конкурс, открытый для австрийских участников, к участию в конкурсе за гонорар были приглашены иностранцы – Тадао Андо, Том Мейн, Марио Ботта, Норман Фостер, Херцог и де Мерон, Ренцо Пьяно и Ричард Роджерс, Стивен Холл, Рафаэль Манео, Жан Нувель, Альваро Сиза, Ханс Колхофф, Бернард Чуми и Михаил Белов. В России почему-то принято считать, что русские бумажники никогда не вступали в открытое соревнование с западными звездами, но в данном случае в списке присутствуют только имена звезд последующих двух десятилетий.

Белов получил одну из шести вторых премий, а главный приз получили австрийские архитекторы Сепп Франк и Рудольф Забрана. На пресс-конференции по итогам конкурса Ханс Холляйн и Кооп Химмельблау, также получившие вторую премию, объявили, что они объединяются с Франком и Забраной, и, кроме того, к проектированию выставки будут привлечены почти все премированные проекты. Однако, подобная объединительная тактика со стороны Холляйна вызвала едва ли не больший скандал, чем назначение его главным архитектором без конкурса. В итоге всей этой деятельности теперь уже австрийский парламент объявил референдум, предложив австрийцам ответить на вопрос, а нужно ли им вообще проводить международное Экспо. Идея всемирной выставки на нем провалилась.

Проект, предложенный Михаилом Беловым, предполагал две стадии существования Экспо. На первой стадии предлагалось создать взрывную композицию, так, будто из эпицентра взрыва разлетаются во все стороны осколки стеклянных павильонов. Это, собственно, и должна была быть композиция Экспо. После проведения Экспо весь район застраивался нейтральными прямоугольными домами по строгой прямоугольной сетке, но так, чтобы внутри каждого дома оставался диагональный стеклянный павильон-параллелепипед.

Рассматривать эти проекты, мне кажется, нужно начиная с центра в Наре, самого раннего из серии этих гранд-проектов. Белов делал его еще в Москве, после чего улетел на год в Иокогаму, и итоги конкурса подводились тогда, когда он работал над проектом «2050». Предложенное им в Наре здание представляет собой правильный параллелепипед-ангар. Одна из его стен представляет собой, по сути, кассету, в которую вставлены подвижные поперечные перегородки. Зал в Наре должен был быть многофункциональным, и в зависимости от конкретной функции перегородки либо задвигались внутрь здания, либо выезжали наружу, в примыкающий к зданию парк. Соответственно, форма здания постоянно менялась, и со стороны парка оно оказывалось своего рода абстрактной скульптурой из хаотически наложенных друг на друга прямоугольных ширм-полиэкранов.

Что действительно хорошо умел Белов к 1990 году – это выигрывать японские конкурсы, и конкурс в Наре был продолжением его предшествующих побед. С другой стороны, язык бумажной архитектуры явно не подходил для этого в известной степени прагматичного проекта. В этих условиях, как мне кажется, Белов вновь вернулся к опыту работы с Илейей Лежавой. Конечно, в хаотической композиции прямоугольных форм можно увидеть и нечто общее с идеями метаболизма, но в данном случае важнее нечто другое. Форма здания – это диаграмма некой досуговой деятельности. Она непостоянна, как сама деятельность, и предметом проектирования архитектора оказывается не столько сам дом, сколько возможность его изменений. То, что получается в результате, фактически произвольно.

Вероятно, как произвольный хаос эту форму и оценивало бы большинство современных архитекторов, и в таком случае достоинство проекта как раз и виделось бы в придумывании специальной машины по производству художественного хаоса. Однако тут присутствует один нюанс. Можно понять эту форму как хаос, а можно как след некоего события, которое с ней произошло. Фактически обе эти возможности задействованы в современной архитектуре, и если, скажем, Рэм Колхас в своих проектах, как представляется, постоянно движется к форме-хаосу, то Даниэль Либескинд – к форме-следу. Белов же практически мгновенно делает шаг в сторону, подвергая форму-след довольно решительному переосмыслению.

Именно это происходит и в проекте Иокогама-2050. Форма-след, хаос как след порядка чрезвычайно близок по смыслу к вполне классической теме – теме руины. В двух парадигмах – авангардной, стремящейся к хаосу и мусору, и классической, стремящейся к гармонии и вечности, обнаруживаются два, по сути, синонимичных высказывания, и если держать в голове обе парадигмы, это сходство невозможно не обнаружить. Специфика творчества Белова, как я уже писал, как раз в том, что он постоянно держит в голове обе парадигмы – и соответственно, мгновенно переосмысляет одну через другую. Стоит понять форму театра в Наре в классических терминах, и получится руина, то есть замысел Иокогама.

Невозможно не увидеть в этом шаге сходство и с его предшествующим бумажным проектом – театром в Амстердаме, и, соответственно, вообще рассматривать проект Иокогама не среди модернистских, а среди классических проектов Белова. Но здесь есть одна принципиальная тонкость, на которую я хочу обратить внимание. Формой чего является Колизей в Иокогаме или театр в Амстердаме? Нет ведь ни одного здания, которое имело бы эту форму. Отдельные здания – это стеклянные или каменные кубы, след возникает на каком-то большем, чем здание, уровне.

Заметим, что особенностью нового урбанизма, о котором шла речь в I главе, было смещение акцента со здания на город. Именно город оказывался системой, в которой одновременно появляются и умирают отдельные ее элементы. Тем самым именно городская форма становилась формой-хаосом, и она же трансформировалась у Белова в форму-след. Колизей или театр «Олимпико» в проекте театра для Амстердама – это не руины конкретного здания. Это след Колизея в городе в целом.

Каждое конкретное здание – модернистский куб. Все вместе – элементарная таблица из кубиков. Она разрастается одними клетками, одновременно умирает другими. Это принцип нового урбанизма, придуманный до Белова. Градостроительной формой этого процесса является след руины в градостроительной структуре. Это новая формула градостроительства, которую придумывает в 1991 году Белов.

Понятно, что руина при этом не обязательно должна быть классической. Она может быть какой угодно, она является художественным выражением этого процесса подвижности урбанистической формы. Исходя из этого, проект для Вены становится совершенно понятен. Это та же руина, только перед нами уже не Колизей, а модернистский взрыв, хаос разлетающихся в разные стороны осколков. След этого взрыва организует элементарный порядок прямоугольных коробочек наложенного на него квартала. И каждая коробочка хранит внутри себя осколок.

Это, несомненно, иной уровень беловской архитектуры. Его бумажная архитектура вышла из нового урбанизма Лежавы как неучтенный, непредусмотренный поворот темы. Теперь она вобрала в себя этот новый урбанизм. Белов нашел художественную форму, которая могла бы его выразить.

В 1990 году Мюнхенская архитектурная галерея пригласила Михаила Белова прочесть там лекцию и показать выставку. И то, и другое прошло с большим успехом, и после выставки один из попечителей галереи Карл-Хайнц Риопке предложил Белову работу в своем бюро и преподавание в Мюнхенском Политехническом институте. Белов согласился и с 1992 года провел в Мюнхене 4 года.

Не зная творчества Белова в этот период и исходя из чисто жизненных обстоятельств, я когда-то думал, что это одна из главных неудач в его биографии. Достаточно очевидно, что путь Белова к 1991 году – это путь будущей международной звезды. Работа в реальном архитектурном бюро переживающей строительный бум Германии была сравнительно неплохой ступенькой на этом пути – условия контракта этому не препятствовали. Белов сохранял свое авторство в проектах, и ему предлагалась стадия концептуального конкурсного проектирования – его позвали, чтобы он выигрывал для бюро Риопке конкурсы, в дальнейшем бюро должно было разрабатывать проекты. Однако за этот период он не выиграл ни одного конкурса. Возвращение в Россию в 1996 году означало, что международная звезда не состоялась. Теперь, зная архитектурный материал, который возник в итоге этого сотрудничества, я думаю, что, во-первых, его неудача – это закономерный результат, во-вторых, что в этой неудаче залог того, что русская архитектурная школа сохранится.

Рассмотрим сам материал.

В 1993 году Белов делает конкурсный проект дома престарелых под Мюнхеном. Внимательное разглядывание этого проекта показывает, что перед нами попытка переосмыслить для реального строительства идею, заложенную в «Доме-экспонате XX века». Дом выстроен как путешествие-театр, и сам он представляет своего рода театральную ложу для рассматривания окружающего романтического пейзажа с церковью, напоминающего романтические пейзажи Каспара Давида Фридриха.

Тогда же делается проект «Дома-паровоза» для строительства на привокзальной площади Мюнхена. Это проект уже вполне очевидно является переосмыслением той идеи, которая была предложена для Иокогамы.

И тот, и другой проект сделаны на уровень мастера с собственным архитектурным языком и очень острой выразительностью. Ни тот, ни другой ничего не выигрывает.

Далее, в том же 1993 и в 1994 году, делается еще два проекта. Один – конкурс на представительство Бундеспрезидента для Берлина. Второй – проект общественного центра для Дрездена, который называется «Саксонская стоа». Проекты, на мой взгляд, выглядят как отступление на заранее подготовленные позиции. Представительство Бундеспрезидента – типичный немецкий неомодернистский проект, в котором отдельно выстраиваются необходимые квадратные метры, отдельно – архитектурный аттракцион в виде острого клюва. Такие острые клювы на спотыкающихся ногах в конце 90-х годов стали общим местом, их построили много, есть они и у Бернарда Чуми, и у Захи Хадид, Белов здесь не хуже и не лучше других. «Саксонская стоа» – попытка обратиться к высушенной и холодной стилистике немецкого постмодернизма, напоминающая стилистику Ханса Колхоффа.

В обоих проектах по сравнению с двумя предыдущими меньше самого Белова, его архитектурных находок, его языка – они, если угодно, менее индивидуальны. Они сделаны на уровне среднеевропейского мастера, который в курсе происходящих в архитектуре событий. Ни тот, ни другой ничего не выигрывает.

В 1995 году Белов делает два проекта – Янус-хаус для Мюнхена и музей для Аугсбурга. Оба проекта выстроены на одной и той же идее. Это крайне простые минималистические формы, которые уже вполне имперсональны. Однако в каждом элементарные единицы, из которых собрано здание, оказываются несколько необычными. В Аугсбурге это светящиеся матовые стеклянные кубы. В Янус-хаусе каждый квадрат, из которого собрана элементарная пластина офисного здания, оказывается «пикселем» большой световой картины, и, поскольку здание видно издали (оно расположено на въезде в Мюнхен и замыкает перспективу нескольких шоссе), здание в целом работает как экран, на котором возможны светописные изображения.

Это работы на уровне европейского уже не мастера, а просто архитектора, который, однако, стремится разнообразить стандартную строительную продукцию сравнительно недорогим и потому проходным приемом. Оба проекта ничего не выигрывают.

В 1996 году Белов делает проект квартала Бергвахштрассе для Мюнхена. Это район таунхаузов, выстроенных линиями так, что между двумя соседними образуется то проходная улица, то приватный двор-сад, – типология, весьма распространенная в Германии начиная с 70-х гг. В этом проекте масса остроумных решений – тут тебе и естественный свет на лестницах, и парковка в полэтаже под садом, и естественный свет на парковке и т.д. Но все это никак не выражается во внешнем облике зданий.

Это работа качественного европейского проектировщика, делающего нейтральный продукт по устоявшимся лекалам, в чем-то их усовершенствующий, но не более того. Этот проект опять ничего не выигрывает.

В принципе, дальнейший путь ясен. Нужно сделать имперсональный продукт по известным лекалам без всяких усовершенствований, нужно полностью утратить собственный голос – и тогда в положенную тебе очередь выиграть. Белов этого не сделал, он последовательно двигался по пути редукции индивидуальности, но в последний момент остановился. Вместо того чтобы превращаться в рядового немецкого проектировщика, он вернулся в Россию. Путь к международной звезде оказался путем к утрате собственного языка. Вероятно, можно считать, что это произошло просто в силу недостатка способностей. Возможна, однако, и другая точка зрения. Архитектор – это человек, работающий на кредите доверия, который, по сути, является единственной гарантией переданных в его распоряжение средств, а это большие суммы. Этот кредит доверия определяется предшествующим опытом архитектора – ценностью символической (репутационной). Первая половина 90-х годов – время, когда любые репутационные ценности, связанные с Россией, переживали стремительную девальвацию. В случае с Беловым вопрос стоял просто – что может себе позволить на западе архитектор из бывшего СССР. Его проекты были ответами на этот вопрос, меняющимися год от года. В 1991 – еще на статус будущей международной звезды из супердержавы, позволяющей себе судьбоносные для Европы жесты вроде сноса Берлинской стены и добровольного вывода войск из покоренных стран. В 1996 – уже на статус эмигранта из зоны экономического бедствия, который должен подтвердить свой диплом на самой элементарной работе, чтобы работать по специальности.

Белов вернулся не в ту страну, из которой уезжал. Он уезжал из России, где ничего не строилось, но был высокий уровень архитектурных идей. Он вернулся в Россию, где начался строительный бум, сопровождающийся чудовищно выросшим комплексом провинциальности. Прогрессивная общественность четко разделила архитектуру на два типа. Один – это то, что похоже на рядовые европейские дома, и следовательно, совершенство. Второй – то, что на них не похоже, и следовательно, фуфло. Тот уровень рядового проектирования, с которым он не сжился в Германии, встретился ему в Москве уже не в виде спокойной прагматики производства сертифицированного квадратного метра, а в виде предела мечтаний, недостижимого сегодня, в 1996-м, но определяющего все наши мечты о будущем. Это не преувеличение. Вглядитесь внимательнее – проект уровня квартала Бергвахштрассе, выстроенный с немецким качеством, воспринимался бы в Москве как чудо, достойное если не Александровского сада, то уж во всяком случае Остоженки. И здесь даже неуместна частица «бы», именно это к концу 90-х и произошло – на Остоженке есть похожий, хотя менее масштабный квартал.

У Белова было то преимущество, что немецкую систему проектирования он знал изнутри. С прагматической точки зрения было бы куда естественнее делать в Москве то, к чему она стремилась – рядовую немецкую архитектуру. Но с творческой точки зрения это был абсурд – именно от этого Белов и уехал. Он стал искать другой выход. Мне кажется, то, что он нашел, фактически повторяет путь, найденный в бумажной архитектуре, хотя и на другом уровне.

На уровне больших идей архитектура неомодернизма резко отличается от модернизма 60-70-х гг. Но на уровне рядового европейского строительства отличия не столь велики. Разве что архитектура 90-х более буржуазна, в ней нет социального пафоса и, соответственно, пафоса дешивизны. В смысле общих архитектурных решений перед нами модифицированный под выросший в Европе уровень жизни модернистский канон, и более ничего. В период бумажной архитектуры на кризис модернизма Белов отвечал, с одной стороны, обращением к классике, с

другой – разрушением модернистского канона средствами самого модернизма. Ровно то же происходит в московский период его творчества.

В этой главе я рассматриваю его неклассические проекты. Это – не самая успешная часть его творчества. Ни один из проектов не реализован, некоторые находятся в стадии реализации, но наиболее интересные в художественном смысле, к сожалению, воплощены не будут. Это, на мой взгляд, отнюдь не отменяет их значения. Современная русская неомодернистская архитектура довольно последовательно идет к тому, чтобы сделаться филиалом европейского завода по производству архитектурных «Мерседесов». Процесс живо напоминает производство копий швейцарских часов в Гонконге – последние модели «машин для жилья», собранные в России, уже настолько напоминают европейские, что отличить их от оригинальных изделий может только опытный специалист. Кому-то это кажется путем преодоления провинциальности русской архитектуры, кому-то, напротив, путем в архитектурный третий мир – это вопрос трактовки. Так или иначе, получая, быть может, вполне приемлемый коммерческий результат, в художественном отношении мы на этом пути ничего оригинального не создаем по определению. Белов же в рамках неомодернизма предложил некий вариант, который, как мне кажется, способен привести к оригинальному результату.



Михаил и Екатерина Беловы в мюнхенской мастерской. 1994

Самый интересный из неомодернистских проектов Белова, на мой взгляд, это конкурс на Сити 2002 года. Это сложное здание, выстроенное из хаотически пересекающихся прямоугольных блоков. Оно создает впечатление многоуровневого городского пространства, возникавшего в течение долгого времени. Своего рода исторического центра города, который с точки зрения морфологии складывался много лет – с улицами, переулками, переходами, висячими мостами, но при этом – все в одних и тех же формах модернистских прямоугольников.

В 1996 году, вернувшись из Германии, Белов создал проект детских площадок «лего». Это модульные сооружения из пространственного конструктора, напоминающего детский. Сам по себе проект – не лишенный изящества ответ на прагматическую задачу, и не более того. Генетически, на мой взгляд, он вырастает из раннего и самого мрачного бумажного проекта Белова «Кукольный дом» – там из кусков старых пластмассовых кукол – ног, рук, тел, голов – создавался своего рода конструктор, и из него делался дом, обладавший несколько

макабрической антропоморфностью. Основа проекта – детские игрушки, из которых возникает конструктор для пространственной формы, – та же самая, хотя, разумеется, из «лего» исчезает всякая макабричность.

Если посмотреть на проект Сити сквозь эту призму, то возникает ощущение, что Сити – то же «лего», только дети в него уже долго играли. Сначала поставили вертикальные башенки, потом начали было расставлять между ними горизонтальные пластинки, но что-то у них там не вышло, они раскапризничались и сверху всего этого как попало набросали еще прямоугольных деталек, сдвинув вдобавок и те пластинки, которые сначала стояли ровно. В результате возникла хаотическая композиция, не просто хаотическая, а как след утраченного порядка.

В той или иной степени все неомодернистские проекты Белова строятся по этой схеме. Есть конструктор, есть порядок его сборки, есть руинирование собранного результата в хаос. Степень руинированности и способ разрушения могут различаться – в галерее «зигзаг» мы застаем здание в момент взрыва, в офисном комплексе на Дербеневской набережной – медленное осыпание конструктора вовнутрь (проект заставляет вспомнить о беловской «Марсельской единице»), в офисном здании ПИК на Красной Пресне – все собрано ровно, но так, будто деталей от одного, синего конструктора, не хватило и пришлось захватить палочек от желтого. Но так или иначе, внесение хаоса в упорядоченный конструктор обнаруживается во всех проектах. С одной стороны, перед нами одна из версий деконструкции, о чем я уже говорил выше. С другой, вероятно, стоит сопоставить этот прием с идеями средовой архитектуры, понятой в очень общем смысле. Средовой подход развивался в своих теоретических основах параллельно бумажной архитектуре, на несколько иных основаниях, и в целом работы Белова не связаны с этой парадигмой. Однако нельзя не заметить, что основа средового подхода – понимание случайности исторического города как высшей закономерности архитектурного развития. Следы времени здесь понимаются как метрическая сетка пространства¹, в котором строится новое здание, и чем случайнее этот рисунок времени, тем закономернее новая архитектура, его проясняющая. В этом смысле тот хаос, который возникает в проекте Сити или в галерее «Зигзаг», выглядит как проявление некоторых скрытых силовых линий, которыми место, где они стоят, расчерчено исторически.

В конечном счете и деконструкция, и средовой подход, на мой взгляд, возводимы к одному источнику – идеям «умирающего и воскресающего города» в новом урбанизме (стоит обратить в этом смысле особое внимание на НЭР как источник средового подхода). Это особая тема, и, продолжая разговор о Белове, мне бы хотелось сейчас сказать о другом. И идеи хаоса в деконструкции, и идеи средового подхода если и учитываются им, то как тема, а не как язык, которым на эту тему высказываются. Проще говоря, его неомодернистские проекты выглядят так, будто бы об архитектуре Чуми и Либескинда, с одной стороны, или об идеях Александра Скокана, с другой, вам решили рассказать не на их языке, а на каком-то другом.

На каком? Эстетика неомодернистских проектов Михаила Белова до такой степени прозрачно, даже плакатно, говорит о русском конструктивизме 20-х, что я полагаю ответ очевидным. Цвет, шрифт, изобразительные приемы (глядя на проект Сити, невольно вспоминаешь аксонометрию дома общества «АКРОС» братьев Весниных), даже словоупотребление (Белов нарочито называет офисные здания «конторами») – все это должно вызывать в памяти конструктивистские образы. Даже несколько намеренное рядом с современным техническим маньеризмом хай-тека «упрощение» архитектуры вызывает в памяти проекты 20-х гг.

Однако в конструктивизме не было – ни в каком из его вариантов – темы хаоса. У Мельникова в ряде композиций присутствует тема взрыва, но это «взрыв нового», своего рода проект динамического утверждения нового, а не наступление хаоса на утраченный порядок. Конструктивизм просто не знал этого мироощущения, родившегося как результат исчерпанности веры в прогресс и кризиса модернизма.

Я бы сказал, Белов пытается создавать такую архитектуру, как будто бы язык русского конструктивизма не умер, не был бы убит конкурсом на Дворец Советов, а продолжал мирно и спокойно развиваться. Развиваться не в переводах на французский, английский и немецкий, как это произошло в реальности в архитектуре европейского и американского модернизма и

неомодернизма, а именно на родной почве, без всяких конфликтов и кризисов. Просто клубы, конторы, дома-коммуны и фабрики-кухни продолжали бы строить в 30-е и 60-е гг., и вот это направление дожило бы до наших дней. И осознавая за собой большую традицию и достоинство, не позволяющее, разумеется, меняться слишком радикально, ответило бы вместе с тем и на идеи сегодняшнего дня. Так, что возник бы не модернистский, а именно конструктивистский средовой подход, и не просто деконструкция, а конструктивистская деконструкция.

Иначе говоря, неомодернистские проекты Белова кажутся мне в первую очередь неоконструктивистскими, и я бы даже сказал больше – своего рода русским стилем в неомодернизме. Причем, поскольку в его случае речь идет о сознательном отказе от немецкого стандарта проектирования, эта русскость кажется осознанной и программной. Мне кажется, что именно с этим связана и некоторая невостребованность этой линии беловской архитектуры. В стране сформировался заказ на сборку «Мерседесов» своими силами, а Белов предлагает вместо этого строить «АМО» («контору» которого когда-то проектировал Мельников) на уровне «Мерседесов». Исходя из тех же соображений, я думаю, что в самом скором времени такая архитектура может стать очень востребованной. Надо просто подождать, пока наступит усталость от подделок.

¹ Подробнее см. Г. Ревзин. Остоженка в русской архитектуре. Проект Классика, VI-ММIII

1991. Иокогама. 2050

1991. Nara Convention Hall

1991. Конкурсный проект Экспо-1995 в Вене

1993. Конкурсный проект дома престарелых под Мюнхеном

1993. Дом-паровоз

1993. Конкурсный проект представительства Бундеспрезидента в Берлине

1994. Саксонская стоа

1995. Конкурсный проект музея в Аугсбурге

1995. Конкурсный проект квартала Бергвахштрассе в Мюнхене

1997. Красный мост

1998. Детские площадки «лего»

1999. Проект многофункционального центра на улице Арбат, 23

2000. Проект жилого дома в Афанасьевском переулке в Москве

2002. Конкурсный проект представительства московского правительства в Сити в Москве

2002. Проект галереи «Зигзаг» у Красных ворот в Москве

2004. Аква-Пик

2004. Синяя скала

2004. Контора «Петрушка»

2004. Изба-вилла

2005. Проект офисно-торгового центра группы компаний «Эко-офис» на Дербеневской набережной

2006. Проект головного офиса группы компаний «Эко-офис»

2005. Проект офисного комплекса на нижней Масловке (на пересечении с Башиловкой) в Москве

2006. Красный ПИК

Глава IV
Григорий Ревзин
Конструктор счастья
XIX-ММVI - 01.11.2006



Михаил Белов в портике дома «Монолит». 2006

Вернувшись в 1996 году из Германии, Михаил Белов попал в весьма специфическую архитектурную ситуацию. В России одновременно существовали и постмодернизм, и неомодернизм. Это было не похоже на старую Европу, где постмодернизм ушел в прошлое почти десятилетием раньше, и самые скромные исторические реминисценции в виде, скажем, элементарной, в одну ступеньку, профилировки карниза у Ханса Колхоффа казались уже ярко выраженной неоклассикой¹. Схожая ситуация была в Америке, где классика существовала и продолжает существовать в очень специфической форме, позволяющей ей мирно сосуществовать рядом с модернистской архитектурой², а также в новой Европе (бывших социалистических странах). Однако в Москве различие заключалось в резкой политизации самого противопоставления традиционализма и неомодернизма. Первый воспринимался как официальная архитектура, назывался «лужковским стилем» и служил объектом нападков всей

культурной общественности. Второй – как оппозиционная, прогрессивная и истинная архитектура. Сама эта оппозиция, более уместная в контексте сорокалетней давности, представляла собой правила игры, которые Белов не хотел принимать. В предыдущей главе я показал, что никаких иллюзий в отношении архитектуры сегодняшнего европейского неомодернизма у него не было. Само обращение к истории он воспринимал не как отказ от принципов (которые не разделял), а как творческую возможность, которая не предоставляется в Европе.

Соответственно, его классицизм рождался из стремления грамотно ответить на интересный заказ. Сразу замечу, что это сильно его отличает от других мастеров неоклассического направления. В отличие от Михаила Филиппова³ или Дмитрия Бархина⁴ классицизм для Михаила Белова никогда не был единственно возможной программой творчества, и я вообще не уверен, что здесь можно говорить о программе. Это реакция на уникальную ситуацию Москвы конца 1990-х гг.

Но что значит ответить на заказ грамотно? Есть устойчивое модернистское заблуждение, заключающееся в том, что классика – это система готовых ответов. На самом деле, к счастью или к несчастью, никаких готовых ответов не существует. Для людей авангардного умонастроения лужковский стиль был отвратителен самим фактом обращения к истории, однако и люди противоположного склада относились к нему весьма скептически, поскольку рядом с собственно историческими зданиями он выглядел как дурная карикатура⁵. Каким должен быть образ сегодняшнего классического здания, чтобы карикатурой не быть? Что оно должно выражать, как и зачем соединить сегодняшнюю жизнь с орденом – эти вопросы решаются каждым архитектором заново, и ответы Михаила Белова не имеют ничего общего с ответами других архитекторов-неоклассиков, работающих сегодня в Москве⁶. Я даже не думаю, что его ответы имеют что-то общее между собой. Это не одна неоклассика, а несколько, каждая со своей поэтикой.

Он начал с фонтанов. В конце 90-х Юрий Лужков непонятно почему, вероятно ввиду жарких лет, вдруг увлекся строительством фонтанов, в Москве их собирались сделать более 80. Это была архитектура малых форм, заказ на которую еще не был поделен. Проводились конкурсы, не приведшие к каким-либо результатам, свои проекты удалось реализовать только Белову, и то не те, которые выиграли. Тем не менее, он вышел на серьезный московский заказ. Он выступил с целой серией проектов фонтанов – «Царь-фонтан» в Кремле, фонтан «Пирамида», фонтан «Шар». Реализованы фонтан «Турандот» на Арбате и фонтан «Пушкин и Натали» на площади Никитских ворот.

По этим работам можно понять, чем была для него классика, когда он обратился к этой теме после практически десятилетнего перерыва. С самого начала возникли прямо противоположные задачи. За исключением «Принцессы Турандот», где архитектура играет подчиненную роль и вряд ли требует самостоятельного разбора, во всех фонтанных проектах мы сталкиваемся с внутренним парадоксом замысла.

С одной стороны, это что-то подчеркнуто несерьезное, игровое. «Царь-фонтан» в Кремле увешан какими-то звездочками и медальками, он выглядит как разросшийся сувенир наподобие яиц Фаберже. Фонтан «Пирамида» иначе называется «Источник московского остроумия». Это действительно очень остроумная работа, даже шутка на тему московской погоды, – фонтан представляет человека, сидящего под зонтиком, и это и есть фонтан. При этом человек сидит перед пирамидой, имеет портретное сходство с Юрием Никулиным и задуман как памятник ему (фонтан планировалось поставить на Трубной площади у старого цирка Никулина). Так что до определенной степени это такие «байки из склепа», тоже шутка, хотя и менее качественная. Фонтан «Пушкин и Натали» сначала предполагал, что фигура Натали едва ли не вдвое больше Пушкина, жену поэта потребовал привести в приличный вид лично Юрий Лужков.

С другой стороны, это было нечто подчеркнуто серьезное, архетипическое. Фонтанам придавалась мемориальная функция, они должны были как бы соотноситься с вечностью, подобно надгробиям. Белов обращался к первичным даже не формам, а формулам архитектуры – шар, пирамида, ротонда. Проекты отсылают к архитектуре Булле и Леду, к

героическому классицизму эпохи французской революции, понимавшему архитектуру как основу мироздания. Фонтаны должны были быть чем-то едва ли не космическим по значению – шар-пирамида на площади Восстания должен был композиционно удерживать целую высотку Михаила Посохина-старшего.

Это противоречие до предела обострилось в реализованном фонтане «Пушкин и Натали». По программе это должен был быть Пушкин, каким он нарисовался московским властям в связи с его 200-летним юбилеем в 1999 году. Это был более не великий мыслитель России, каким он предстал на Тверском бульваре, не прекрасный юноша-лицеист, каким он запечатлен в Царскосельском памятнике, а Пушкин как выразитель задорного мужского начала, удачно реализованного в счастливом браке. Приятно вертлявый молодой господин с женой среди струй, вполне положительный, годный даже и для службы в мэрии. В этом Пушкине было что-то гоголевское. Вероятно, по мысли московских властей, фонтан должен был стать новым ритуальным местом для брачующихся, которые покамест еще отправляются к танку на Ленинградском шоссе, своей пушкой символизирующему мужское начало в невоспитанных формах. Пушкин был бы куда как культурнее.

Первоначальный проект Белова вполне соответствовал этой задаче. Его ротонда была легка и приятна, как летнее платье дочери губернатора, – не ротонда, а именины сердца. Но едва дойдя до этой шутилой грациозности, Белов немедленно все переиначил. Он вдруг решил передать своей архитектурой, что есть Пушкин для русской культуры. Поэт-пророк, великий и ужасный творец «Медного всадника» и «Бориса Годунова», основатель русского европеизма и русского почвенничества, и, наконец, самого русского языка. Но и сочинитель игривой «Руслана и Людмилы». Архитектурно Пушкин оказался куполом Пантеона на колоннах Пестума. Однако ж с Натальей Николаевной и среди струй. Вероятно, это самая противоречивая классическая ротонда среди существующих, но ей нельзя отказать в оригинальности.

Различие между классикой как фундаментальной основой гармонизированного мироздания и классикой как игровой, театрально-бутафорской декорацией, с другой, было, собственно, тем, что отличало программных «новых классицистов» (Михаила Филиппова, Михаила Тумаркина, Дмитрия Бархина) от архитектурных буффонад лужковского стиля. Белов ухитрился соединить одно с другим, причем в одном фонтане. И больше уже никогда этого не делал. Я думаю, опыт этой работы позволил ему точнее осознать, что он хочет. Лучшей, мне кажется, и самой оригинальной классической работой Михаила Белова остается на сегодняшний день Помпейский дом в Филипповском переулке в Москве. Эта работа начиналась как модернистская, первоначально Белов проектировал целый квартал с выходами на афанасьевский и Филипповский переулок, потом у здания изменился заказчик, пожелавший создать классический фасад. Белов даже переживал по этому поводу⁷, но в результате возник, на мой взгляд, самый красивый дом в Москве. Вид этого дома от церкви Филиппа Апостола можно теперь включать в образцовый набор «открытки с видами Москвы» – посередине между «Московским двориком» Поленова и собором Василия Блаженного.

Это какой-то поразительный архитектурный поворот.

«Лужковский стиль» в принципе выступал в Москве как стиль государственный, но это была особая государственность. Она строилась как некая оппозиция официальному холодному брежневскому стилю. Вместо этого Юрий Михайлович желал видеть Москву празднично-пряничную, отчасти сказочную, игровую, в 90-е годы он вообще любил клоунаду и с удовольствием играл роль коверного в цирке Юрия Никулина. Это странно, но в роли новой государственной Москвы должна была выступать Москва несколько в стиле «конфетки-бараночки», «самовары-чайнички», хотя и с маковками церковей. С этим, разумеется, никто не мог работать, потому что этот образ слишком на грани, даже глубоко за гранью пошлости. Но Белов вдруг что-то такое придумал, и это перевернулось.

Придумал он «помпейский стиль». Нужно обладать поразительно тонким художественным чутьем, чтобы вдруг его так увидеть и так понять. Потому что, действительно, а что такое помпейский стиль? Это ведь античная «бумажная архитектура». Это мир чистой архитектурной фантазии, где колонны могут произрастать из цветов, где во фронтонах могут расцветать

сады, где дома держатся на изысканно закрученных стебельках, где арки перекидываются сквозь пространство легко и ярко, как радуги. Мир архитектурной сказки, которая рассказывает не про то, как должно быть, а про то, как быть не может, но очень хочется.

Вот из этой архитектурной сказки Белов и создал свой фасад. С изразцами, с фантастическими капителями на тончайших колонках, с орнаментами, росписями и узорными решетками. Вообще-то, в русской архитектуре уже случался такой эпизод – «предивное узорочье» XVII века. Поэтому дом Белова и срифмовался настолько точно с церковью Апостола Филиппа. они – про одно мироощущение, только очень по-разному выраженное.

Белов ухитрился найти в классике ход, который позволил ему выразить это абсолютно неклассическое чувство. Пляшущий на празднике скоморох может показаться пошловатым явлением, но вряд ли вы найдете пошлым пляшущего шута на краснофигурной греческой вазе. Москва как сказочный рай выглядит довольно сомнительно, когда в речке Неглинной пляшут медведи из басен дедушки Крылова. Но когда эта райская Москва обнаруживается в помпейской фреске, она приобретает благородство и гармонию состоявшегося произведения. Это, разумеется, не классика архетипов и первичных форм. Белов не противопоставляет пошлости современной Москвы чистоту латинской речи. Напротив, он вроде бы делает шаг навстречу пониманию классики как легкой, ни к чему не обязывающей бутафории. Но сама бутафория вдруг превращается в высокий театр классики.

Это – одна из классик Белова. Другая рождается ровно противоположным образом. Замечу, что стремление Белова обходить объективные законы проявляется и здесь, ибо его нетеатральная классика рождается в работе над театром.

В 2000 году Михаил Белов и Михаил Хазанов вместе выиграли конкурс на реконструкцию Большого театра в Москве. Это – отдельная история про то, как, по верному замечанию одного древнегреческого классика, «нельзя дважды войти в один и тот же проект». Они вернулись на ту же площадку, на которой когда-то, в 1978, выиграли свой первый в жизни конкурс, «театр будущих поколений», вернулись с тем, чтобы теперь-то сделать то, что было тогда там прекрасно придумано, и в результате не сделали ничего, и оба ушли из проекта⁸. Но еще до того, как это произошло, в 2002 году Белов сделал свой собственный вариант проекта. К сценической части здания Большого театра он предложил пристроить объем, сплошь состоящий из кубов, несущих в себе двуглавых орлов. Фактически то же решение он повторил в проекте галереи «Брус». В основе этих проектов – прием, придуманный Беловым в Германии, в музее для Аугсбурга, и там он, напомним, пытается прийти к некоему минимуму выразительности. Здесь, в этих двух проектах, ставится и решается в той же методологии вопрос – каков минимум выразительности для классики? Не думаю, что эти проекты полностью принадлежат к числу классических, скорее, это некий промежуточный вариант между классикой и модернизмом (то есть в стилистическом смысле – ар Деко). Однако в них есть некий следующий шаг, идущий из проектов фонтанов. Если классика – это первоэлементы, то нельзя ли в таком случае собирать из них композиции? Можно ли создать неоклассический конструктор?

Я бы сказал, что этот вопрос опять же не может возникнуть изнутри классики как программы. Для классициста этого вопроса просто не существует, поскольку классический конструктор давно изобретен – это ордер. Ордер, однако, является конструктором в очень специфическом смысле. Исходя из логики ордера как гармонизации архитектурной композиции ордер в двух постройках не может быть одинаковым. Схожим – да, но не идентичным. Вопрос, которым задается Белов, возникает из другой эпохи – эпохи производства архитектуры как стандартизованного изделия. Объективно, он, на мой взгляд, не слишком продуктивен, а скорее – даже губителен для классики. Но у Белова есть свойство обходить объективные законы.

Прежде всего, классика как конструктор оказалась чрезвычайно продуктивна для проектирования загородных поселков. У Белова несколько таких проектов, и один – реализованный, загородный поселок семейного клуба «Монолит». Поселок состоит из 147 классических вилл трех ордеров и двух общественных зон – искусственного пруда с церковью на берегу и школы на въезде.

Алексей Муратов в статье, посвященной поселку⁹, справедливо указывает, что классическая вилла, повторенная 147 раз, теряет в своем значении, она перестает быть центром усадьбы, и переживает своего рода девальвацию. Я не думаю, что это свойство самих домов, мне кажется, что каждый из них, стоящий в центре усадьбы, вполне соответствовал бы своей роли. Это свойство самого жанра поселка, и с этим вряд ли можно что-то сделать. Вопрос в том, каким должен быть классический загородный дом, если их 147, поставленных рядом. И здесь прием конструктора начинает срабатывать. Он делает это снижение значения каждого дома не неприятным побочным эффектом, но, напротив, частью замысла. Они включены в общий порядок, произведением оказывается не отдельный дом, а поселок в целом. Больше того, каждый дом приобретает в этом порядке уместность, он буквально стоит на своем месте, и его нельзя убрать – разрушится конструктор. Единообразие элементов застройки сочетается в поселке со свободной планировкой, и дома оказываются своего рода ордерным элементом, создающим порядок в рисунке изгибающихся улиц, – вынуть один так же странно, как вынуть колонну из колоннады. Это достаточно простое, но эффектное своей масштабностью решение – мало кому из архитекторов классиков приходилось увидеть построенным целый город по их проекту.

Но пожалуй самая интересная работа Белова с конструктором – «Галерея Grand Collection» в здании средних торговых рядов романа Клейна на Красной площади, на углу Варварки, прямо напротив храма Василия Блаженного.

Это четыре комнаты, сохранившие если не облик, то память о торговых лавках XIX века. С ними ничего не сделали, только выбелили. Весь бутик внесен в эти помещения и поставлен отдельно, так, что он не касается стен. Архитектура решена как мебель. Две комнаты белые, и в дизайне они неожиданно заставляют вспомнить о «Белом зале», сделанном когда-то Беловым в Столешниковом переулке, хотя эффект здесь иной. Белые бесформенные пространства торговых лавок XIX века напоминают древнерусские, супрематические вставки кажутся продолжением этой древнерусской пластики. Перед нами своего рода архитектурная реализация идеи родства русского авангарда с древнерусским искусством, что уместно, поскольку эти залы предназначены для антикварной торговли иконописью. Два чередующихся с белыми пространства – ярко-красные, алые.

Они заполнены шкафчиками-витринками, колонками, капительками, золотыми цветочками, красными тряпочками-драпировками, кисточками, колокольчиками, шторками. Они пестрят и звенят. Они откровенно театральны. Это уже опробованный Беловым помпейский стиль, что, разумеется, создает большую свободу в использовании ордера. Колонки пляшут как хотят, прыгают, меняют шаг интерколумния, в некоторых местах собираются по две, по три, другие места почему-то пропускают. И вместе с тем у вас возникает ощущение четкого порядка.

Порядок, созданный не ордером. Вот – колонка, фуст, перетяжка, капитель, база. Вот кусок антаблемента, вот раскрепованный импост, вот колокольчик, спрятанный в кисточку, кусок ткани-облака на потолке, шкаф-витрина. Вот такая же колонка, такой же колокольчик, такой же раскрепованный импост. Вот еще раз все то же самое. Это конструктор. Это детский конструктор, состоящий из ограниченного набора колонок, витрин, соединительных антаблементов и драпировок – всего, вероятно, не более десятка элементов. Но это конструктор, устроенный особым образом.

Галерея «Grand Collection» была предназначена для торговли дорогими ювелирными изделиями, прежде всего Фаберже. Представьте себе конструктор, сделанный Фаберже, которым могли бы играть великие князья. Это могло быть – ведь чем, в сущности, являются изделия Фаберже, как не игрушками? Но только из драгоценностей. И получается что-то сказочно красивое, ювелирное, и вместе с тем во всем этом присутствует детская радость собирания домика. Это восхищает именно потому, что в самой вещи есть восхищение новизной и праздником новой драгоценной игрушки. Этот проект собирает в себе сразу несколько линий – начиная от кукольного дома и конструктора «лего» и кончая помпейским домом. Нв помпейском доме конструктора вовсе нет, там есть целостная уникальная и неповторимая композиция. В галерее, напротив, вы ясно видите, что ее секций может быть сколько угодно, что это повторяющийся элемент. Помпейский дом – это была выстроенная архитектурная мечта. Белов делает очередной поворот, и мечта превращается в конструктор.

Анализируя классические проекты Белова, я постоянно ловил себя на мысли, что в основе его архитектуры – не классическое представление об архитектуре, а некое другое. Закономерность композиции, декора, понимание пространства и пластики архитектуры у Белова это стандартизация, раппорт повторяющихся элементов. Он соединяет классическую архитектуру с этими принципами, иногда это получается виртуозно. Нс чем соединяет? Что за подоснова? Ответ, на мой взгляд, отчасти дает анализ его дома на улице Косыгина. Этот дом, построенный для клуба «Монолит», легко соединяет элементы различной архитектуры, от неоклассицизма 1910-х гг. до сталинской архитектуры (с особым акцентом на Голосова)¹⁰, и вместе с тем не является стилизацией ни одной из них. Однако больше всего он все же напоминает советскую неоклассику 1930-1950-х гг. и именно этим органично встраивается в застройку вокруг университета. Но это, если угодно, более буржуазный дом, менее государственный, чем это было принято в сталинское время. В нем явно видно уважение к квартире, оно проявляется в структуре этажей, в ритме окон. Ему свойствен более камерный, мелкий масштаб во всем, за исключением портика – чувствуется, что дом рассчитан не на прохождение мимо него парада физкультурников, но на роскошную частную жизнь. Я думаю, что этот дом мог бы построить сталинский архитектор, если бы он строил не в сталинском социальном контексте.

И мне кажется, что в этом – ключ к неоклассическому творчеству Белова. точно так же, как в модернизме он пытается творить так, будто конструктивизм не был уничтожен в 1932 году, но продолжал органично развиваться следующие 70 лет, в классике он работает так, будто не было хрущевского «Постановления об излишествах в архитектуре» и сталинская архитектура продолжала спокойно развиваться следующие 50 лет. Именно оттуда идет технологизм его архитектурного мышления и уважение к стандарту – сталинская архитектура все же выросла, вобрав в себя опыт конструктивизма. Именно оттуда идет и его такая невероятная и изобретательная любовь к архитектурной сказке, мечте, театральности. он делает ювелирный бутик, будто в России 30-х гг. мог продолжать существовать Фаберже и туда бы со всей силой своего оптимизма устремлялись молодые люди и девушки с картин Дейнеки.

Это звучит фантастично но, чем дольше рассматриваешь вещи Белова, тем чаще ловишь себя на мысли – а почему нет? Почему это невозможно? Почему силой таланта нельзя выправить историю? Хорошая архитектура – это ведь всегда фантазия, создание того, чего не было. Почему бы фантазии не быть счастливой?

¹ См. Ирина Шипова. Интервью с лидером берлинской неоклассики. Ханс Колхофф: «Все, что изобретено модернизмом, обернулось чудовищным провалом». VIII-ММIII – 11.11.2003

² См. журнал «The Classicist». Традиционализм в США, как кажется, существует в своей замкнутой нише, развивая аргументацию английского неоклассицизма 80-х гг. (времени принца Чарльза). Объектами критики оказываются европейские звезды, но не американский модернизм.

³ см. Михаил Филиппов. По направлению к классике. – «Архитектурный вестник» № 1 (33) 1997, 2 (34) 1997

⁴ Николай Малинин. Классицизм кроме шуток. Архитектор Дмитрий Бархин: «Все радуются, что теперь можно не рисовать!» – «Штаб квартира», 01.03.2006

⁵ Подробнее см. сценарии русского историзма. – Проект Россия, № 10, 1998

⁶ Подробнее см. Считайте меня классицистом // Коммерсантъ-Власть. №33 22.08.2005

⁷ Подробнее см. Путь к фасаду // Проект Классика, VII-ММIII

⁸ Подробнее см. Два театра. Каталог выставки. VIII международная архитектурная биеннале в Венеции. Российский павильон. Москва, МУАР, 2002. См. также. Машинерия с позолотой. //«Коммерсантъ», 04.07.2005

⁹ См. Проект Россия №38, 2005

¹⁰ Подробнее см. Дом Белова // Проект Классика, XIII-ММV

1998. Царь-фонтан

1998. Фонтан «Пирамида»

1999. Ротонда «Пушкин и Натали» на площади Никитских ворот

2002. Галерея «Бронзовый Брус»

2002. Проект реконструкции Большого театра в Москве

2004. Жилой дом городского семейного клуба «Монолит» на улице Косыгина, 19

2004. Помпейский дом

2004. «Резиденции Монолит»

2005. Офисное здание в Калошином переулке в Москве

2006. Красная галерея

2006. Административно-общественный центр комплекса «Park VII» с английской школой в деревне Жуковка на Ильинском шоссе

2006. Английский квартал