

art / деревянный архитектор

архитектор виктор абрамович розенберг

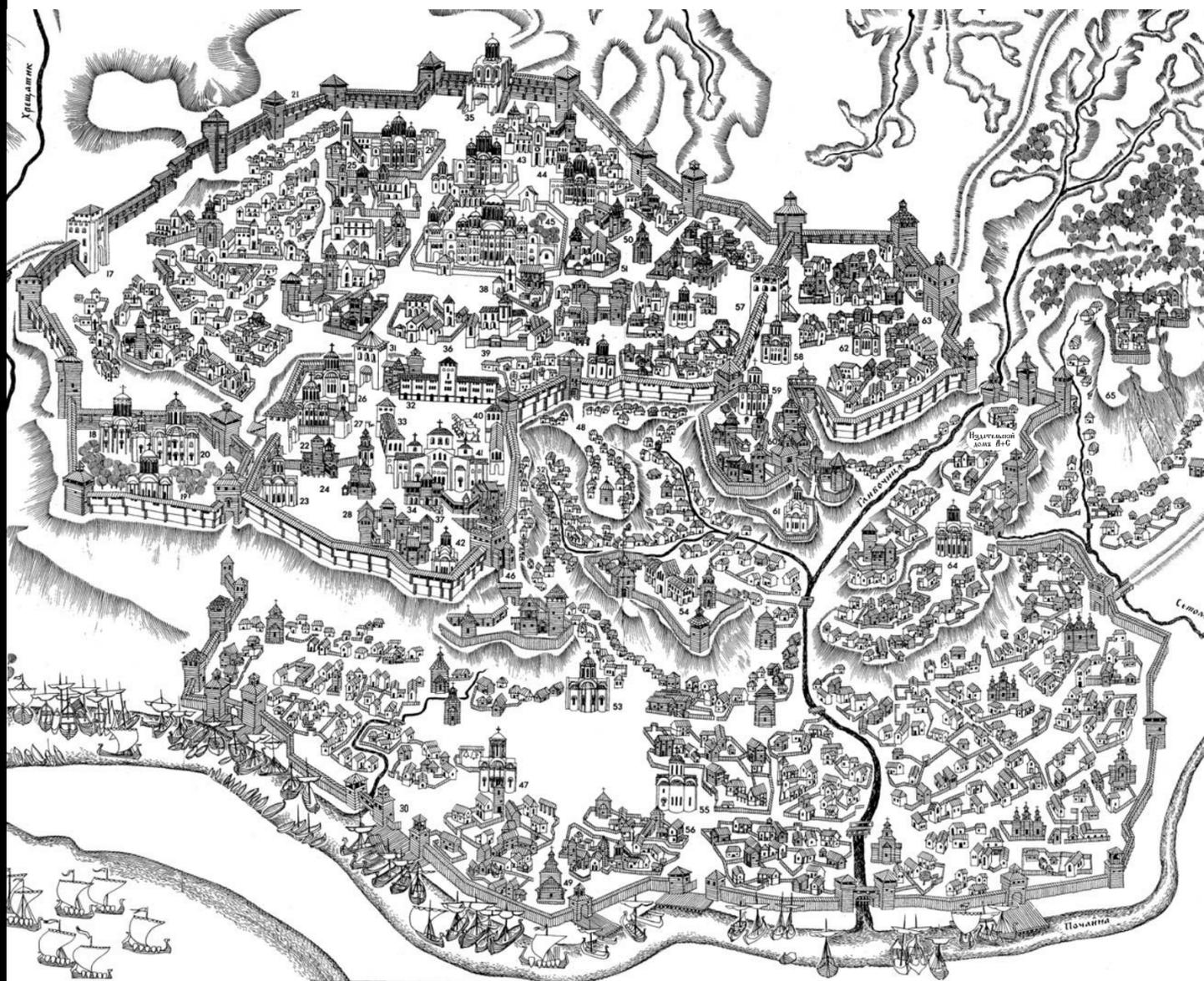
6 октября 1938 — 28 июля 2007



Виктор Розенберг окончил КГХИ в 1968 г. С 1969 по 1992-й трудился в КИЕВПРОЕКТе архитектором, старшим архитектором, руководителем группы, гапом. С 1992 г. — преподаватель Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, учивший студентов отстаивать точку зрения не эмоционально, но аргументировано. Успешный участник многих всесоюзных и республиканских (украинских) архитектурных конкурсов. Автор реконструкции исторической застройки Подо-

ла, улиц Горького-Боженко, здания Стройбанка по ул. Сагайдачного 17, зданий детских дошкольных учреждений и многих иных сооружений. Для его работ характерны глубина проработки поставленной функциональной задачи, нестандартность объемно-пространственного решения, настойчивый поиск архитектурной и художественной детали. Виктор был одним из немногих архитекторов-практиков, в работах которого присутствовал научный подход к проектированию, он — один из авто-

ров карты-схемы “Древний Киев”, выпущенной в начале 1970-х под редакцией П. Юрченко и до сих пор пользующейся заслуженной популярностью и вниманием не только в ученой среде. Как профессионалу высокого класса Виктору Абрамовичу было присуще чувство нового, воплощение которого в реальном проектировании не сразу обнаруживало адекватную реакцию у традиционно мыслящих коллег. Однако время показало, что “архитектура Розенберга” — явление украинской культуры.



архитектор юрий аврамович паскевич

19 августа 1931 — 6 сентября 2007



Не стало Юрия Паскевича. Все, кто так или иначе связан с проблемами градостроения, с судьбой исторической части Киева, хорошо понимают, какую мы понесли потерю. Юрий Аврамович относился к тем редкостным людям, общение с которыми не может нагнать никогда. В нем все было интересно. Фельдмаршальская фамилия, — сам Юрий Аврамович говорил, что от кого-то из предков-кантонистов. Неоспоримый талант, проявлявшийся и в архитектуре, и в живописи. Прекрасная семья; круг знакомств, куда входили многие замечательные личности. Редкостная эрудиция. Наконец, яркое и своеобразное мышление, всегдашняя готовность включиться в проблему и выдвинуть точное и оригинальное решение. Начало профессионального пути Юрия Паскевича пришлось на

сложный момент. Он закончил КИСИ в 1955-м — как раз когда вышло постановление о “преодолении излишеств”, перечеркнувшее все то, чему учили молодого студента профессор Яков Штейнберг и другие наставники. Но уроки классики остались в памяти на всю жизнь. Навсегда сохранились в нем и симпатичные человеческие качества: творческая страстность, искренность, эмоциональность — отпечаток эпохи шестидесятников, из которой вышел Юрий Аврамович. Особое место в биографии Паскевича заняла его работа в Киевпроекте, куда он пришел в 1964 году. Ему довелось участвовать в разработке генпланов столицы Украины, в проектировании крупнейших массивов — Оболони, Троещины. Достижения Юрия Паскевича как градостроителя-стратега

были дважды отмечены премиями Совмина СССР. Неоценим его вклад в защиту исторических территорий города. Можно сказать, что Юрий Аврамович был главным блюстителем центра Киева (официально это называлось ГАП зоны). Разработка ПДП Подола на основе тщательного изучения старой застройки, охранное зонирование города, вошедшее в знаменитое 920-е постановление горисполкома за 1979 год, — многолетний щит киевской старины, спасение старой части Крещатика от непродуманного сноса... Все это происходило при деятельном участии Паскевича. Не удивительно, что Юрий Паскевич оказался в архитектурно-градостроительной секции городской организации Общества охраны памятников. Это было еще в те времена, когда власти и архитекторы считались с Обществом, когда в за-

седаниях секции участвовали мэтры — Игнаткин, Асеев, Брайчевский, Маринченко, Скачков... Сюда приходили с серьезными вопросами, имевшими существенное значение для облика города. Бывало, обсуждения затягивались, кипели споры, бушевали эмоции. Но все с особым вниманием относились к выступлениям Паскевича, лаконичным, ясным, компетентным, указывающим самый разумный путь к решению проблемы. Был даже сформулирован шуточный алгоритм заседаний секции: “Сначала поговорим, а потом встанет Паскевич и скажет, что надо делать”. Уже на пути “с ярмарки” Юрий Аврамович успел поработать для души. Памятник “Менора” в Бабьем Яре, реставрация Хоральной синагоги, в которую он вложил талант, вкус, знания... Светлая память.

baumraum: дома на деревьях

Анна КОЛОМИЕЦ, фото Alastair JARDINE

Если детство затягивается — или романтика детства сидит в человеке, или память слишком хороша, — то появляется архитектор "переросток". В данном случае это молодой немецкий архитектор из Бремена Андреас Веннинг (Andreas Wenning). Он не только с успехом продолжает сооружать весьма комфортные, с немецкой обстоятельностью спроекти-

рованные "халабузы" на деревьях, но основал даже свою студию Baumraum, которая всерьез занимается такими проектами, причем весьма успешно. Одним из первых "домов на деревьях" (treehouse) стал проект Plendelhof неподалеку от Бремена, спроектированный Веннингом, похоже, для себя самого, летом 2002 года и полностью законченный к марту следующего.

Халабуза получилась на славу — расположенная между двух старых буков на высоте более девяти метров (!), она была задумана как смотровая вышка "выше всех самых высоких вершин", как место для отдыха без чужих глаз — не дотянуться, как место релакса и дополнительная спальня "на высоте" для гостей архитектора и их детей. Успех этой архитектурной шут-

ки подтолкнул Андреаса к созданию в июне того же 2003 года собственной студии Baumraum, которая в настоящий момент занимается почти исключительно проектированием и реализацией подобных "домов на деревьях". В его портфолио на сегодня уже немало оригинальных проектов, построенных по частным заказам в Европе (Германия, Австрия, Венгрия) и Америке.



ковчег plendelhof

Оригинальная треугольная деревянная же рама соединила в единый конструктивный узел оба дерева, придав большую стабильность всему сооружению. По вертикальной лестнице вдоль одного из стволов можно подняться на высоту 7,5 м, откуда она ответвляется под углом в другую лестницу, а уже с нее через специальный люк в полу вы наконец-то попадаете внутрь "халабуды" со всеми удобствами — собственно жилой блок архитектор называет "кабиной". Внутри своего первого дома-дерева Веннинг воспроизвел атмосферу небольшой яхты с трапециевидной кроватью-софой в спальня части, с невероятным панорамным видом из окна. Нашлось здесь место даже для небольшой встроенной кухни.

С конструктивным решением первого "дома на дереве" помогла фирма Schorling Holz. Впервые опробованная в тот раз метода стала правилом: конструкция была изготовлена и собрана в мастерской. Потом она разбиралась, транспортировалась, затащивалась как полуфабрикат в частях наверх, на дерево, где снова собиралась и укреплялась уже окончательно. Предварительно были произведены все расчеты конструктивной части, стабильности опор-деревьев и было найдено самое оптимальное инженерное решение.

PLENDELHOF
Бремен, Германия

проектировщик: BAUMRAUM
архитектор:
Андреас ВЕННИНГ
высота платформы: 12 м
реализация: лето 2005



дом на груше

Дополнительные конструкции — 2 опоры-сваи из-за слабой несущей способности дерева.

“Дом на груше” был заказан частным клиентом для своих детей и семи внуков. Задуман как игровая площадка для внуков и место отдыха для всей семьи “на природе”, как дополнительная гостевая площадь. На специально запланированной террасе может поместиться большой стол для всего семейства. От дома-дерева открывается прекрасный вид на близлежащие виноградники и холмы. Специально продуманная система ночного освещения делает “Дом на груше” еще более эффектным ночью и хорошо видимым даже с большого расстояния.

PEARTREEHOUSE

Хайльбронн

под Штутгартом, Германия

проектировщик: **BAUMRAUM**

архитектор:

Андреас ВЕННИНГ

высота платформы: более 4 м

реализация: лето 2005



дом-жираф, или casa girafa

“Дом Жирафа” реализован для семьи с двумя детьми. Расположен в частном саду, с видом на новый основной особняк, на “фундаменте” из североамериканского клена. Назначение — как TV-гост, дополнительная спальная и гостевая площадь. На террасе помещается просторный обеденный стол. Разработана система ночной подсветки. В интерьере используется местное дерево красноватого оттенка Jatoba, в экстерьере — дерево Ире. Дом оборудован современной аудио-видео системой.

Почему детям так нравится сидеть и играть высоко, куда страшно даже задрать голову, сооружать хлипкие убежища среди веток и листьев? Наверное, потому что они растут — там к небу ближе. Оттуда видно все, происходящее внизу. И взрослые кажутся маленькими и незначительными, чтобы командовать — ведь никакие ветки их не выдержат, а значит, они и не достанут, не раскроют секретов, не подглядят! В нашем детстве (украинском) такая детская “домашняя архитектура” из подручного материала называлась халабудой, и было это любимое летнее развлечение. В ход шли старые одеяла, мамыны прищепки и бельевые веревки, папины столярные инструменты. Внутри было темно, тесно и страшно интересно. Такая халабуда доживала до конца теплого сезона, чтобы появиться уже в следующем году, как странное гнездо, возможно, свитое уже другими детскими ручками.

Дополнительные конструкции — стропы, связывающие террасу с кленом, 9 ассиметрично зафиксированных опор-свай с заглублением в грунт под основанием кабины дома-дерева.



CASA GIRAFA

Куритиба, Бразилия

проектировщик: BAUMRAUM

архитектор:

Андреас ВЕННИНГ

высота платформ:

3,5 м и 4,5 м

реализация: весна 2006



обзорная кабина

Конструкция — динамичная структура кабины и две разноуровневые террасы. Самонесущая конструкция интегрирована с растущими рядом небольшими деревьями.

“Lookout cabin” был построен как свободно стоящая “башня” на вершине холма с фантастическим видом на горы и озеро Millstatt. Заказан частным клиентом для своих детей и восьми внуков. Подъем по широкой рампе, с нижней террасы, вход по стационарной лестнице.

Композиционное решение дома от Ваумраум может быть самым разнообразным: с кабиной в одном и в нескольких уровнях, с промежуточными террасами и разными видами лестниц. Неизменным остается выбор строительного материала — почти всегда лиственница, для экстерьера и интерьера, режа дуб. Стены “кабины” выполняются по системе “sandwich” с изолирующим наполнением, деревянные стеклопакеты в окнах, легкая сталь inox, натуральные ткани и легкие синтетические материалы интерьера. Естественно, в такой “халабуге со всеми удобствами” архитектором предусмотрено освещение, отопление, подача воды, кухня и канализация — последняя по принципу биотуалета. Спускаться не захочется.

LOOKOUT CABIN

Коринция, Австрия

проектировщик: BAUMRAUM

архитектор:

Андреас ВЕННИНГ

высота платформ: 3 м и 8 м

реализация: лето 2004



дом на вязе eilenriede

В процессе работы над необычными домами на деревьях у архитектора Веннинга постепенно стали вырисовываться некие правила и принципы проектирования и монтажа. В первую очередь специалисты студии выезжают на место для, так сказать, подбора природы, то есть конструктивных элементов будущего дома — деревьев. Построить «дом на дереве» можно практически в любом саду или парке. Предпочтительнее, естественно, старые, здоровые и высокие деревья (что за халабуда внизу) типа дуба, ясеня, липы или каштана. Но, в крайнем случае, архитекторы могут использовать и более молодые деревья, поставив «кабину» на искусственные сваи, замаскированные среди стволов, или усилив такими сваями существующие деревья. Характерной особенностью такого дома-дерева является его специфическая статика, в основе которой лежит система фиксажа со «скользящими опорами», посредством резиновых кожухов и стальных тросов-якорей, уходящих к земле. Эта система позволяет не только не вредить дереву, но, по сути, может «расти» вместе с ним и самим домом наверху. Как и в первом проекте, дом почти полностью собирается внизу и потом с помощью крана поднимается и укрепляется на предварительно подготовленную площадку в кроне деревьев.

Дополнительные конструкции — деревья полностью самостоятельно несут нагрузку двух просторных террас и кабины дома-дерева, стропы дают дополнительную стабильность сооружению.

Дом на дереве «Eilenriede» был заказан клиентами для своих трех маленьких детей. Построен в частном саду между буком и дубом. По вертикальной части лестницы — подъем до уровня нижней террасы, потом по комфортабельной лестнице до верхней террасы и кабины. Из окон открывается вид на основной дом и приватный парк.

EILENRIEDE

Ганновер, Германия

проектировщик: BAUMRAUM

архитектор:

Андреас ВЕННИНГ

высота платформ: 4 м и 5 м

реализация: весна 2006



между ольхой и дубом

Дополнительные конструкции — 2 опоры-сваи с заглублением в грунт.

“Между ольхой и дубом” — дом для семьи со взрослыми детьми создан как дополнительная спальная и гостевая площадь в саду. Балюстрада выполнена из закаленной стали и дуба. В интерьере также использован дуб. С террасы и из окон дома открывается прекрасный вид на лес и окрестные пастбища. Как и в проекте “Дом на груше”, специально продумана система ночной подсветки.

BETWEEN ALDER AND OAK

Оснабрюке, Германия

проектировщик: BAUMRAUM

архитектор:

Андреас ВЕННИНГ

высота платформ: 4 м и 5 м

реализация: лето 2006



Халабуда — шалащ; — легкая непрочная постройка, наскоро сделанная, — напр. временные сени при хате; — еврейская крытая бричка, род кибитки; — вол с рогами большими выступающими вперед, концы коих, закруляясь, почти сходятся кверху.

Словарь украинского языка в 4-х томах, собранный редакцией журнала “Киевская Старина” (редактировал с добавлением собственных материалов Б. Д. Гринченко). Том IV, Киев, 1909



“бункер”, или комната с видом

Артур БУМ

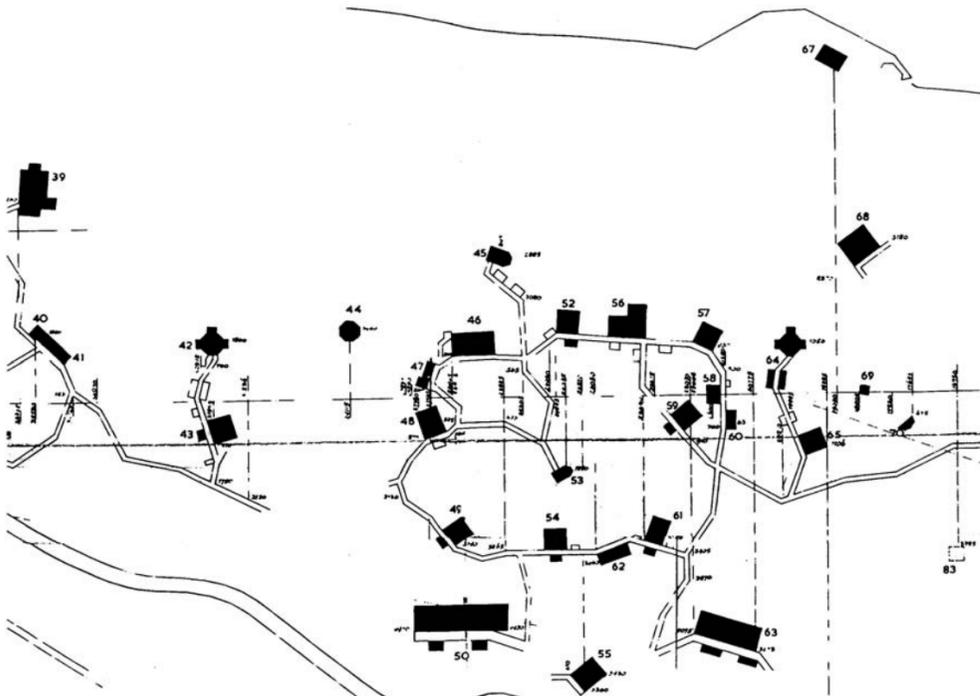


Во время Второй мировой войны фашистские оккупанты строили вдоль голландского побережья “Атлантический вал”, который на островах Северного моря имел вид системы бункеров соединенных капитальными кирпичными коммуникационными траншеями. Если бы траншеи не были укреплены кирпичом, их тут же поглотила бы стихия песка. Большинство бункеров служили укрытиями для береговой охраны, сражавшейся с воздушным флотом союзников. Сегодня эти бункеры или взорваны, или почти полностью исчезли в песке. В любом случае они сохра-

нили первоначальный вид. И только некоторые из них были выставлены на продажу. Архитектор Ханс ван Беек нашел один такой, и приспособил его для круглогодичного отдыха. По-русски сказали бы “гача”. Дача эта имеет совершенно голландский минималистский характер, впрочем полностью соответствующий темпераменту и творческому кредо архитектора. Здесь нет ничего лишнего для того чтобы загорать на солнышке, вдыхать полной грудью морской бриз, ловить закаленным лицом соленые брызги и спокойно заниматься



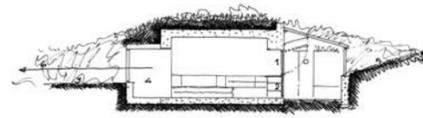
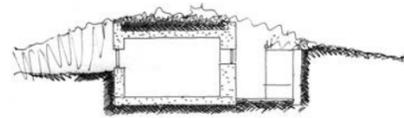
Карин ван Беек на этихах



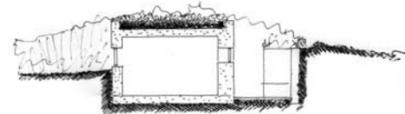
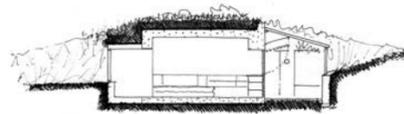
ДАЧА-БУНКЕР SCHULP

Остров Тершеллинг,
Северное море,
Нидерланды

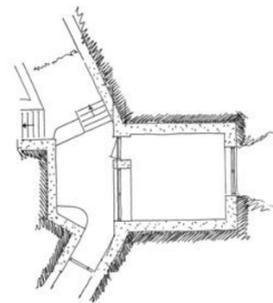
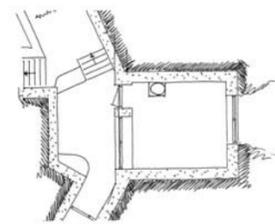
проектировщик: Atelier PRO
архитектор: Ханс ван БЕЕК
консультант: Карин ван БЕЕК
общая площадь: 27 кв. м
жилая площадь: 17,4 кв. м
стены: кирпич 30–60 см
перекрытие: бетон 30 см
первоначальное
строительство: 1941
реконструкция: 1990-е



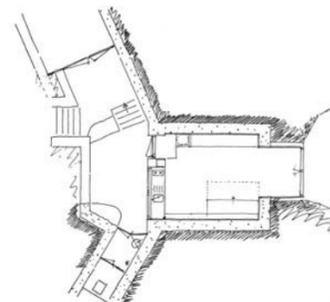
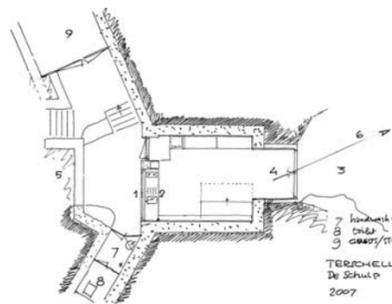
- 1. Pflanzsystem: Kirschtulpe + Moos
- 2. Röhrlinien in Glasfasern mit Licht
- 3. Leinwand 2002



DE SCHULP (THIEL)
2002



TERSCHELLING
De Schulp
2002



7. Kirschtulpe + Moos
8. Glasfasern
9. Leinwand
TERSCHELLING
De Schulp
2007

Разрезы и планы

фотоохотой среди живописных дюн. Следует отметить сугубый патриотизм, который могут себе позволить голландцы, обитатели более чем состоятельной страны — они предпочитают прохладный северный берег модным южным побережьям.

Бункер внутри невелик: всего 3,6 на 4 м. Но это не заставляет новых его обитателей вгрызаться в песок за добавочной жилплощадью или надстраивать три этажа. Выбор столь скромного отдыха сугубая альтернатива восточнославянским привычкам с высокими заборами, большими огородами и часто принципиальным невниманием к птичкам-бабочкам. Тем не менее в бункере уютно. Его стены сделаны не из железобетона, а выложены из кирпича в 60 или 30 см, потому что снаружи бункер естественным образом защищен песком. Перекрытие выполнено из тридцатисантиметрового бетона.

Бункеры объединены системой коридоров. Из-за того, что кирпич слишком мягкий, они отсырева-





ют, а в холодные зимы замерзают. Со временем стены становятся тоньше, за пятьдесят лет исчезло почти 10 см.

Поскольку это заповедная территория, расширение пространства было разрешено произвести всего на 10%. Но этого по-прежнему мало.

Тем не менее, сделано все максимально возможное: увеличены окна, в толще удаленной стены построена маленькая кухня и соору-

жено что-то вроде эркера с видом на побережье.

В планах — гаражик для велосипедов, который может быть использован и грузьями, захотевшими остаться здесь на несколько дней. Из-за того, что бункер мал, он устроен как японская комната: днем предназначен для повседневных домашних хлопот, ночью тоже пространство — для сна. Большинство предметов имеют двойное назначение, например, для си-

жения и одновременно для хранения чего-либо. Эко-туалет и душ вынесены в окопы.

Сочетание малых габаритов и качественного внешнего материала являются неоспоримым преимуществом такого жилья: его легко обогреть, внутри уютно. Вот почему Ханс и его супруга Карин останавливаются здесь на несколько дней почти каждый месяц: и летом, и зимой. Чтобы немало побыть в уединении.



Ханс ван Бек проектирует

штаб-квартира atelier pro на керкхофлаан 11

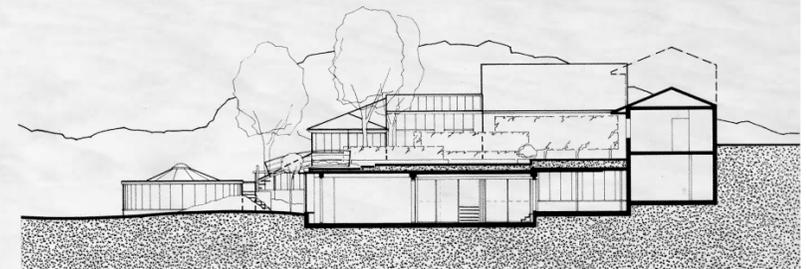
Марта ШРАЙБИКУС

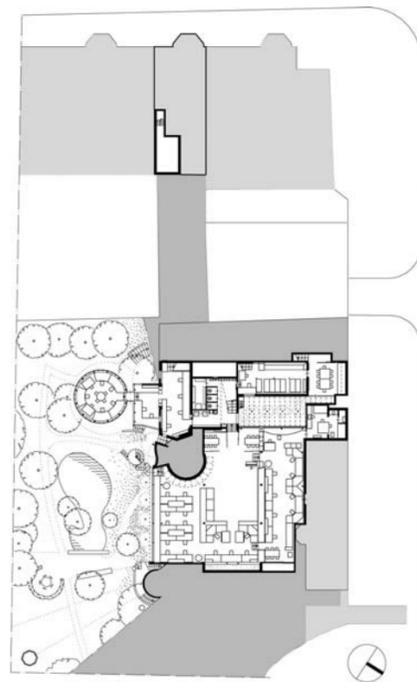
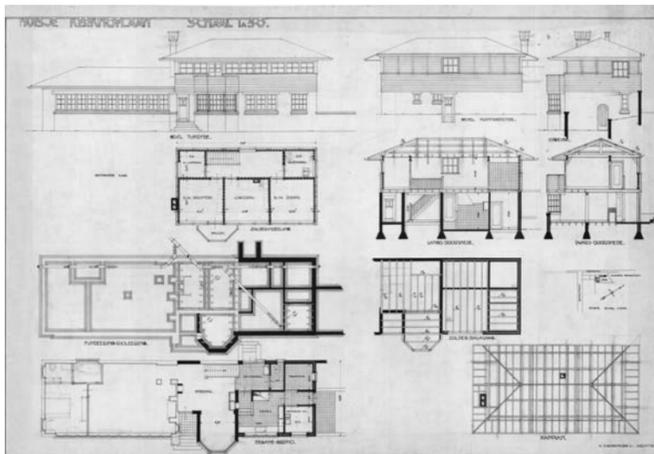
ОФИС И ЖИЛОЙ ДОМ
АРХИТЕКТОРА
Гаага, ул. Керкхофлаан 11

проектировщик: Atelier PRO
архитекторы:
Дирк РОЗЕНБУРГ,
Ханс ван БЕЕК
первоначальный проект:
начало XX века
реконструкция: 1918–1996



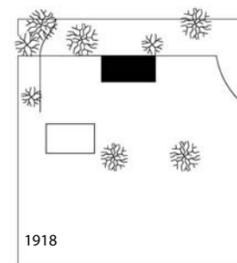
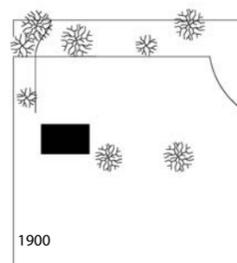
Резиденция архитектурного бюро "Ателье Про" с 1978 г. расположена на прибрежной дюне, как раз на границе Гааги и пригородной зеленой зоны. Прямо напротив офиса, на самой высокой точке города, находится центральное кладбище, главное здание которого служило когда-то охотничьим домиком Вильяму I. Комплекс зданий на ул. Керкхофлаан, занимаемый "Ателье Про", органически развивался в течение столетия в саду "Бьюлю", бывшей придорожной таверны в верхнем конце ул. Банкастраат.





План усадьбы

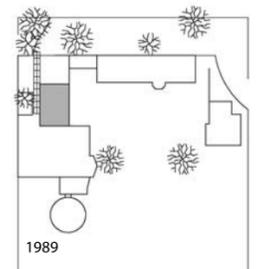
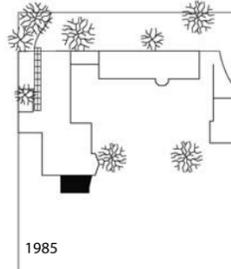
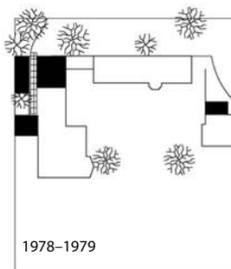
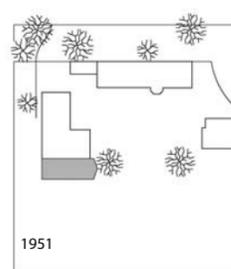
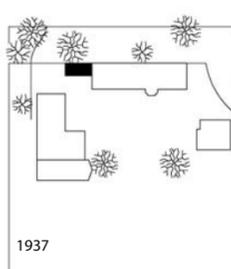
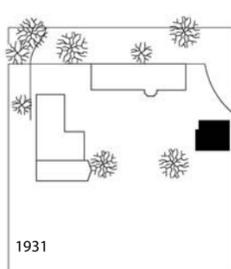
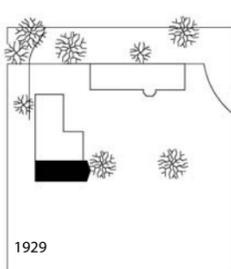
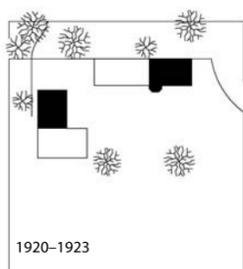
В начале XX века в этом саду размещалась студия художника Луйта. В 1918 г. здесь появился еще один домик, где мадам Луйт давала уроки игры на фортепиано. Архитектором новой студии был Дирк Роозенбург, как и многие другие зодчие довоенной Европы вдохновленный творчеством Фрэнка Ллойда Райта. Популярности американского архитектора в Нидерландах немало способствовало окружение Роозенбурга и его бывший работодатель — амстердамский архитектор-«рационалист» Берлаге, «открывший» Райта во время путешествий по Америке. В доме для облицовки каминной полки Роозенбург использовал глазурованный кирпич, от которого отказался Берлаге, реализуя проект охотничьего домика Св. Хуберта в Хоге Велюве. Когда Луйт эмигрировал в Южную Африку, Роозенбург приобрел дом и, расширив его, в 1923 г. переехал туда с семьей. К художественной студии была добавлена черная деревянная пристройка, обустроенная под офис. С тех пор офис стабильно процветал, как и семья Роозенбурга. С шестью

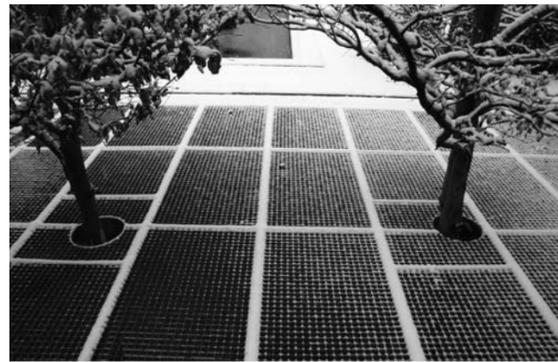


детьми, гувернанткой и кухаркой семья вскоре переросла свой дом. В 1931 г. Роозенбург купил в том же саду скандинавский деревянный сруб, зарегистрированный властями как "гостевой домик". В 1937-м он добавил к дому новую ванную комнату, а у студии появилась пристройка, имеющая в некоторых деталях значительное сходство с офисом Королевских Голландских Авиалиний, чертежи которого не покидали стола архитектора. Во время войны Роозенбурги едва сводили концы с концами. Зато после освобождения Нидерландов заказы посыпались так, что маленькое архитектурное бюро было вынуждено открыть филиал на соседней улице



Банкастраат. В это время вернувшийся из Индонезии внук Роозенбурга — Рем Коолхаас — жил вместе с матерью в доме на Керкхофлаан. В конце 1950-х, когда Роозенбург завершил архитектурную практику, комплекс на Керкхофлаан оставался во владении семьи. Его сдавали в аренду, а в 1978 г. выставили на продажу. Часть офиса купила компания "Ателье Про", Ханс ван Беек — жилой дом, а его коллега Хенк ван дер Леден — "гостевой домик". Очевидно, дух этого места благоволил архитекторам. История повторилась. В течение 25 лет штат "Ателье Про" увеличился от семи до семидесяти человек, и компания продолжила расширение комплекса. В 1978 г. между



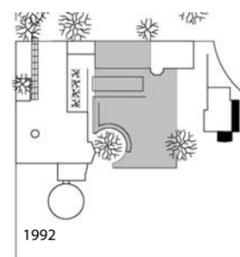
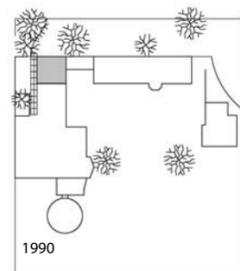


офисом и гаражными воротами на Керкхофлаан построены аллея с навесом и приемная. Далее, в 1983 г., последовала гостиная, и в 1986-м — расширение административного отдела и подвал под художественной студией. В 1988-м эта серия расширений была завершена небольшим круглым строением, бережно расположенным среди вековых деревьев сада.

После этого продолжили копать дюну. В 1989 г. выкопано подземное помещение для архива под деревянной пристройкой, в 1990-м — второй конференцзал под уже существующим. И все же, несмотря на непрерывающиеся расширения, жизнь заставила искать дополнительные временные помещения, сначала на Статенаан, потом на Риоувстраат и, наконец, на Банкастраат.

В 1990 г., после победы Ателье Про в конкурсе на проектирование Университета в Гааге, казалась неизбежной продажа владений на Керкхофлаан — требовался офис гораздо больших размеров. И снова выход был найден в раскапывании дюны: этому способствовала разница спроектированных Роозенбургом уровней верхнего и нижнего сада. В свое время Роозенбург убрал бетонный теннисный корт, построенный в XIX веке за придорожной таверной на выровненной поверхности дюны, а высвобожденные бетонные блоки использовал в сооружении подпорной стены между декоративным садом на возвышенности и находящимся ниже огородом. Когда в 1992 г. под верхним садом был выкопан так называемый Форум, подпорная стена была частично заменена стеклянной, раскрыв солнечному свету новое сердце офиса. После этого, самого значительного приращения комплекса, был усилен характер сада: верхний в английском стиле, с газоном и стриженными кустами, и естественный, дюноподобный нижний, уход за которым не менее тщательный. О саду помимо садовника заботятся все сотрудники Ателье Про.

В 1996 г. возникла очередная потребность в дополнительной площади для рабочих мест. К счастью, как раз тогда освободилась часть дома на примыкающей улице Банкастраат. Ее освоили и соединили крытым переходом и основным офисом.

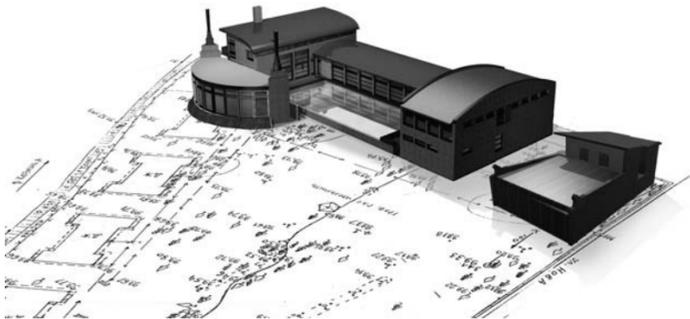






база відпочинку "двоє дожив"

Вадим ЗАПЛАТНІКОВ



Об'єкт розташований в мальовничій місцевості під Києвом, вздовж узбережжя затоки Дніпра. Комплекс складається зі сполучених між собою об'ємів різної конфігурації та різної поверховості (від одного до двох). Такими є: житловий корпус (орієнтований на річку), панорамна вітальня-клуб, комплекс басейну, зала багатофункціонального призначення (в двох рівнях). Разом ці споруди утворюють підково-подібну структуру з внутрішнім патіо, оточеним відкритими терасами. Якщо житловий корпус (також з терасою) є орієнтованим на річку (північний схід), тераси внутрішнього патіо орієнтовані як на північний схід так і на південний захід, що в залежності від часу дня надає можливості перебування як на сонці, так і в затінку. Крім того патіо послуговує природнім прихистком за вітряної погоди. Окремим елементом (поєднаним за стилем та оздобленням з рештою комплексу) є споруда блоку підсобних приміщень (гараж, технічні та складські приміщення, охорона) на в'їзді. Цю споруду відділяє від решти комплексу відкрита автостоянка. Диференціація окремих елементів комплексу на різні об'єми (поєднані між собою) дозволила функціонально масштабувати загальну структуру, запобігаючи утворенню єдиного мегаоб'єму. Такий підхід також дозволив урізноманітнити загальне візуальне сприйняття комплексу,

БАЗА ВІДПОЧИНКУ
Козин, Київська область

проектувальник:
ГАРАЗД-ГУРТ АРХІТЕКТУРИ
архітектори:

Вадим ЗАПЛАТНІКОВ,
Лариса МЕРКУЛОВА,
Ганна СУДИМАК
інженери: Михайло МАЛАМУД,
Дмитро ГРУЗИНСЬКИЙ

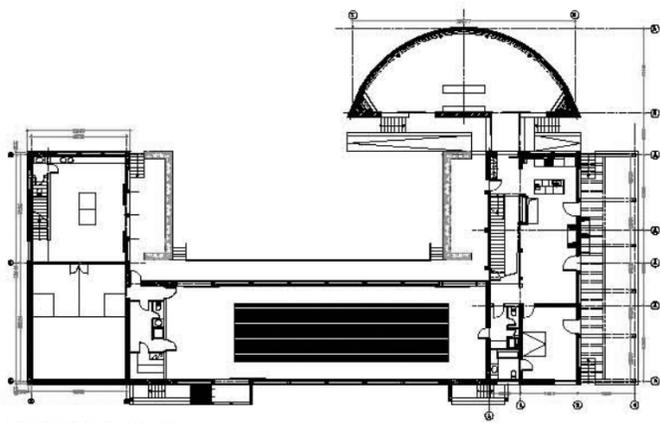
загальна площа: 1 214 кв. м

проект: 2004

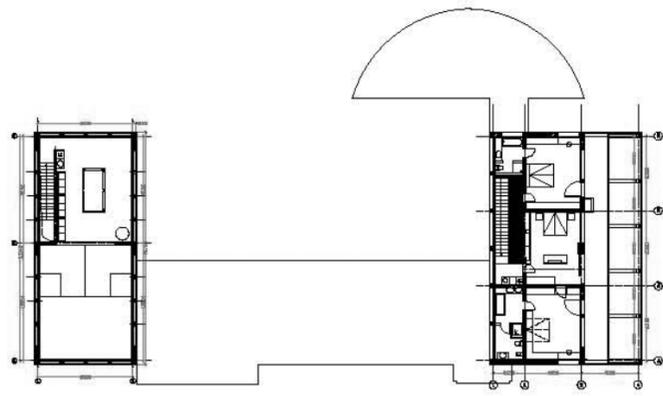
реалізація: 2004–2006



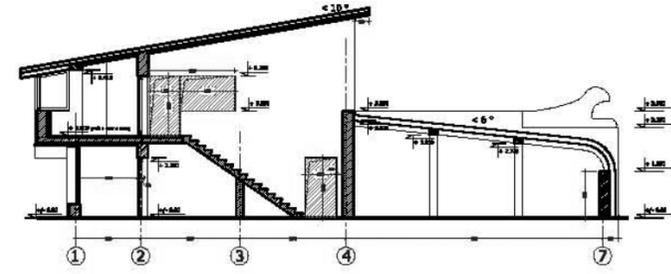
Фото: Александр БОГДАНОВ, 2007



План першого поверху



План другого поверху



Розріз





що побудоване на композиції з різних силуетів, з домінантністю двох димарів від коминів блоку панорамної вітальні-клубу. Важливим композиційним елементом виступає також вісь, що веде до входу до головного (житлового) корпусу та панорамної вітальні. Завдяки прозорості вхідного тамбуру відбувається візуальне поєднання внутрішнього патіо з річкою. Для опалення основних приміщень використовується система заглиблених в підлогу конвекторів, що дозволяє створити великі (від стелі до підлоги) світло-прозорі отвори з розсувними дверима — виходи відповідно на тераси долішнього та верхнього поверхів. Характерним елементом архітектури комплексу є великі отвори з розсувними дверима, що завдяки їм відбувається поєднання внутрішнього простору споруд з зовнішнім природним оточенням.

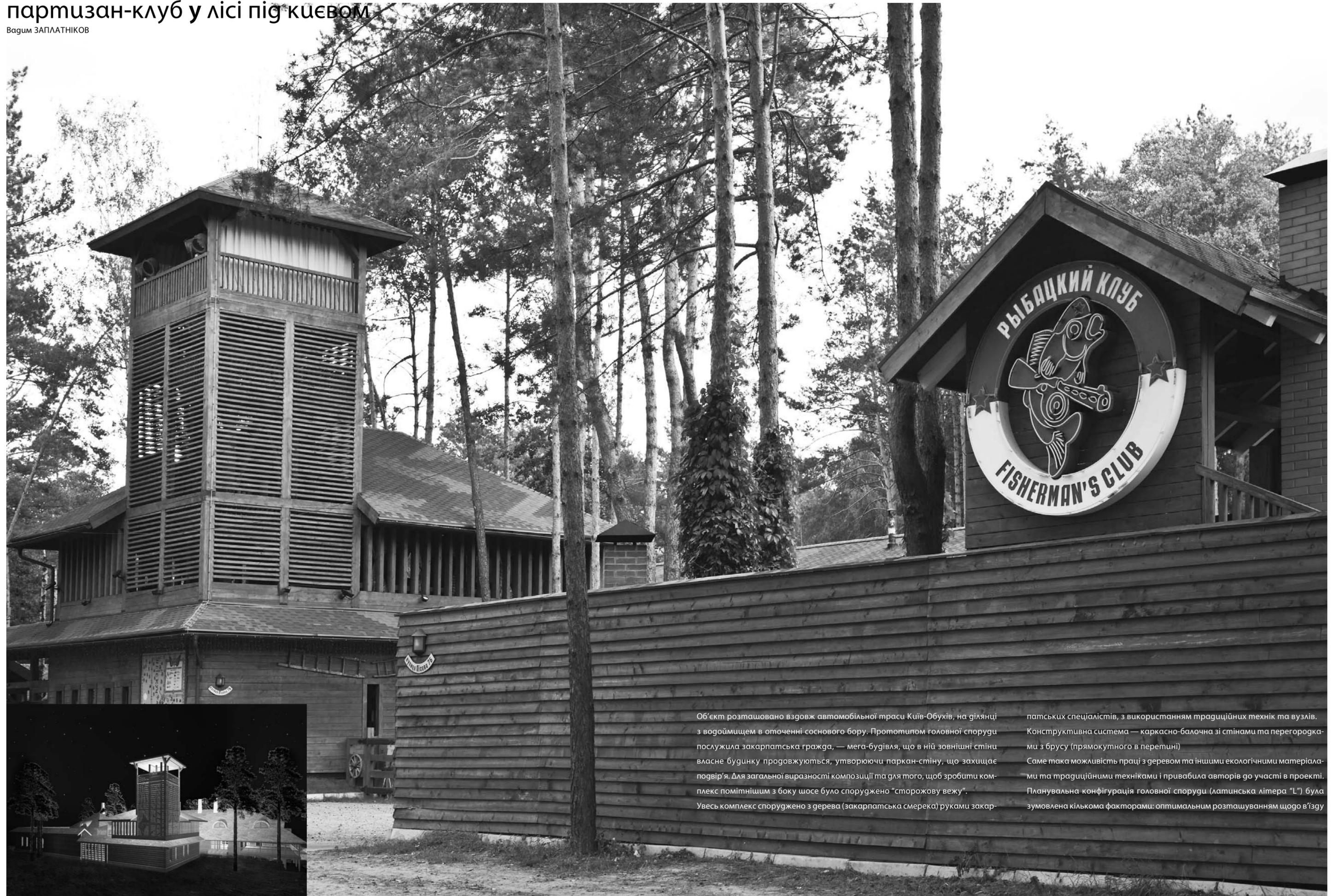


Покриття дахів — мідь. Матеріали зовнішніх стін — порожня цегла з підвищеним коефіцієнтом теплозберігання, що оздоблюється зовні дерев'яною обшивкою (канадський кедр). Перекриття — монолітний залізобетон. Матеріали підлог (в залежності від приміщень): натуральне дерево твердих порід, натуральне каміння, керамічна плитка. Для оздоблення терас використано банкіраї (тверде тропічне дерево). Той же матеріал використано для зовнішніх пандусів та сходів. Дерев'яні конструкції терас головного корпусу з боку річки виконано з карпатської модрина.



партизан-клуб у лісі під Києвом

Вагим ЗАПЛАТНІКОВ



Об'єкт розташований вздовж автомобільної траси Київ-Обухів, на гілянці з водоймищем в оточенні соснового бору. Прототипом головної споруди послужила закарпатська гражда, — мега-будівля, що в ній зовнішні стіни власне будинку продовжуються, утворюючи паркан-стіну, що захищає подвір'я. Для загальної вчужності композиції та для того, щоб зробити комплекс помітнішим з боку шосе було споруджено "сторожову вежу". Увесь комплекс споруджено з дерева (закарпатська смерека) руками закар-

патських спеціалістів, з використанням традиційних технік та вузлів. Конструктивна система — каркасно-балочна зі стінами та перегородками з бруса (прямокутного в перетині). Саме така можливість праці з деревом та іншими екологічними матеріалами та традиційними техніками і привабила авторів до участі в проєкті. Планувальна конфігурація головної споруди (латинська літера "L") була зумовлена кількома факторами: оптимальним розташуванням щодо в'їзду

ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННИЙ
КОМПЛЕКС ПАРТИЗАН-КЛУБ
Обухівський р-н Київської обл.

проектувальник:

ГАРАЗД-ГУРТ АРХІТЕКТУРИ

архітектори:

Вадим ЗАПЛАТНІКОВ,

Лариса МЕРКУЛОВА,

Олександр ДУБЕНЧУК,

Ганна СУДИМАК, Ольга ЗАБРОДА

інженери-конструктори:

Михайло МАЛАМУД,

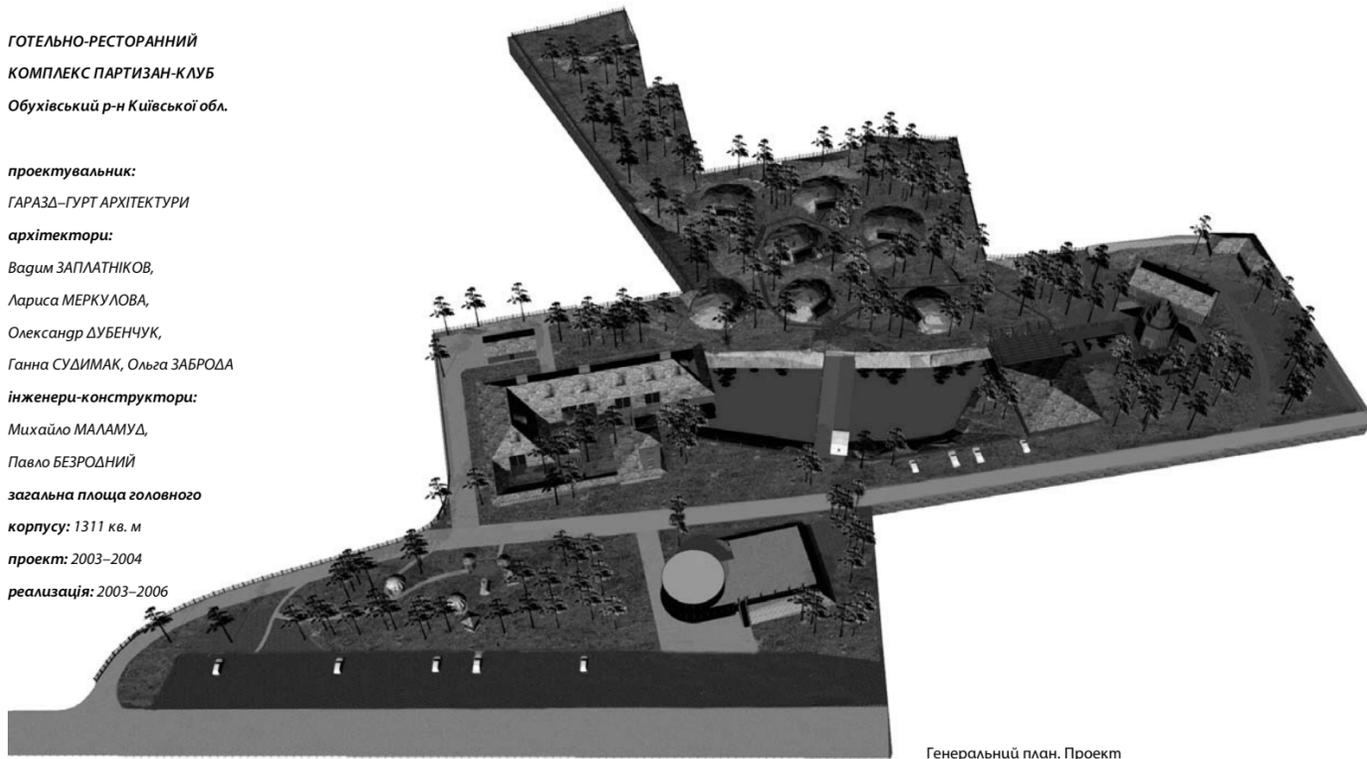
Павло БЕЗРОДНИЙ

загальна площа головного

корпусу: 1311 кв. м

проект: 2003–2004

реалізація: 2003–2006



Генеральний план. Проект

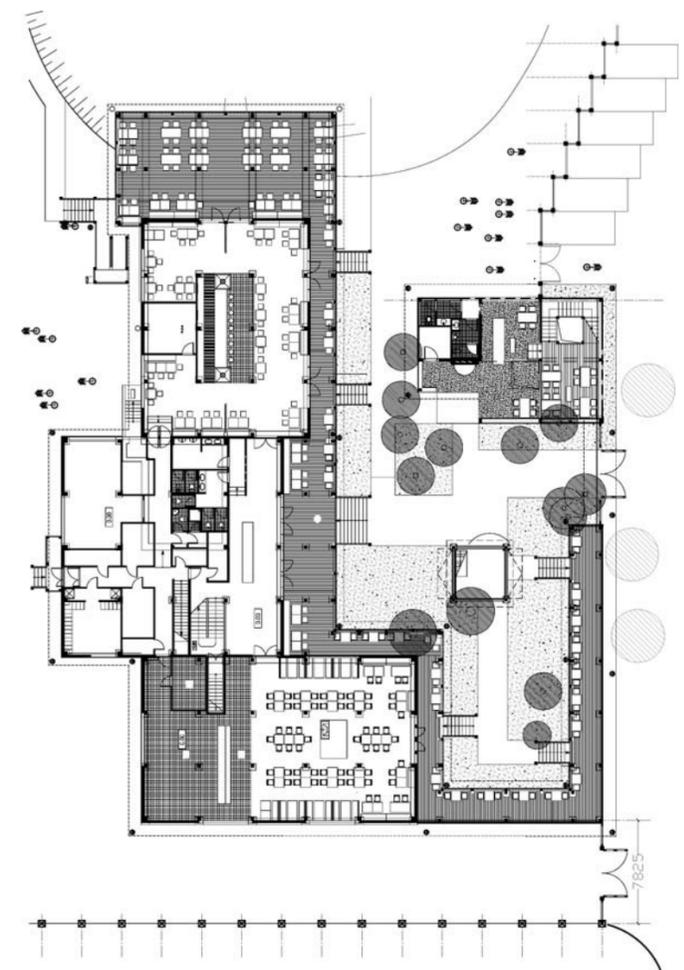


з шосе, озера і найголовніше, намаганням зберегти існуючі на сілянці дерева. На долішньому поверсі знаходяться зали ресторану та приміщення кухні. Нагорі — міні-готель. Увесь внутрішній периметр подвір'я зайнято критими терасами. Найбільшу ж з терас розташовано над озером. Додаткові літні зали ресторану займають також два нижні рівні "сторожової вежі". В анімації та декоруванні приміщень ресторану активну участь приймали митці з Білорусії. Окрім головної споруди — "гражди" авторами було виконано проект рибальського селища (комплекс ізольованих приміщень ре-



Фото: Олександр БОГДАНОВ, 2007





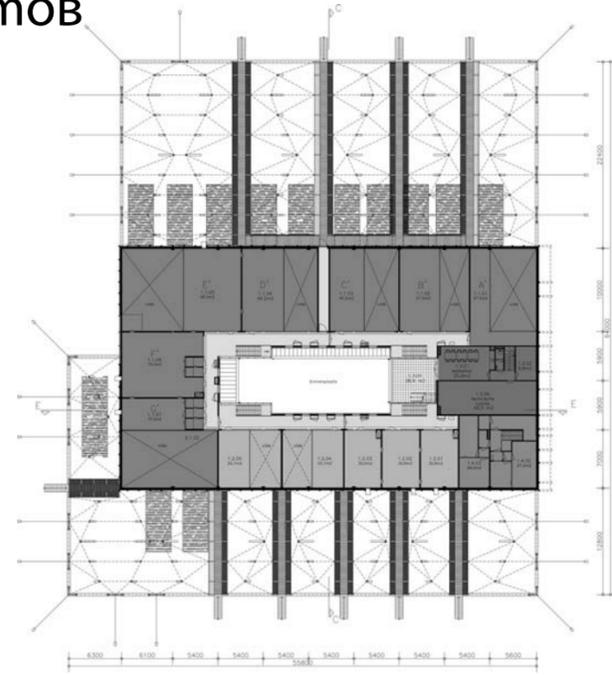
сторану вздовж озера), споруду гитячого розважального центру та інші, в тому числі комплекс готельних бунгало у вигляді екологічних "землянок" з іншого боку озера (ця частина проекту була змінена замовником в процесі реалізації) Торкуючись змін проекту, варто також зауважити, що дах головної споруди мусив бути засаджений травою, — відповідним чином було й запроєктовано покриття. Реалізація цієї частини проекту суттєво б змінила загальний образ комплексу, додаючи йому більше оригінальності і органічності щодо природнього оточення.

План першого поверху головної споруди



центр реабилитации приматов

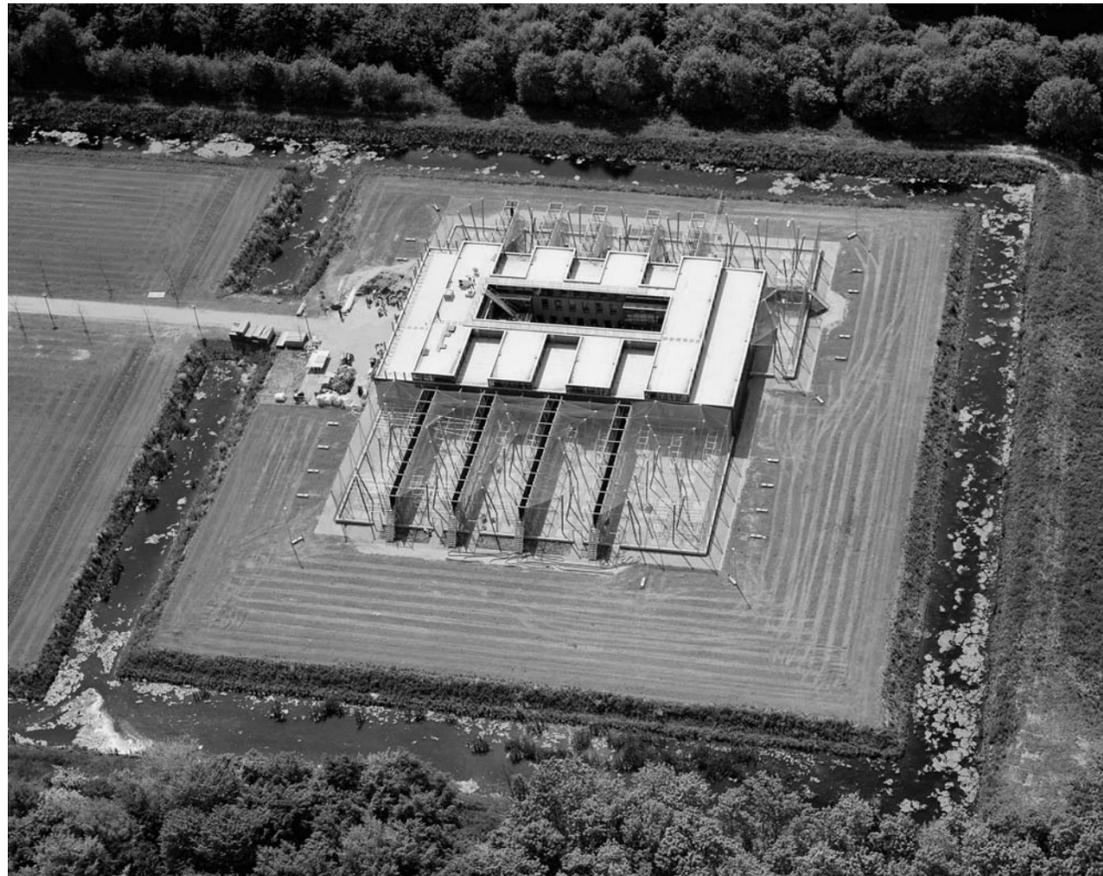
Из доклада "Приматы в опасности", опубликованного в этом году на Мадагаскаре. В его подготовке приняли участие 50 главных экспертов из международного общества приматологов и важнейших природоохранных организаций мира



Помимо рутинных типологий жилья, офиса или торгового центра, существуют редкие типы сооружений, которые трудно отнести к какой-либо устойчивой категории зданий. Центр реабилитации приматов в Алмере относится к такого рода экзотическим типологиям и является первым крупномасштабным комплексом в Нидерландах, полем деятельности которого является вся территория Евросоюза.

После вступления в силу закона, запрещающего использование приматов в качестве подопытных животных, нидерландское правительство и ряд благотворительных фондов выделили бюджет на проектирование и строительство этого комплекса.

Центр объединяет множество функций и типов деятельности, служащих одной цели: принятие и уход за бывшими подопытными шимпанзе. Эти животные являются пожизненными носителями вирусов СПИДа и гепати-





ЦЕНТР РЕАБИЛИТАЦИИ ПРИМАТОВ

Альмера, Нидерланды

заказчик: Stichting AAP

проектировщик:

Popov architecten

архитектор: Василий ПОПОВ

конструкции:

Pieters Bouwtechniek

инженерные сети: Haskoning

строительный менеджмент:

Osborne Berenschot

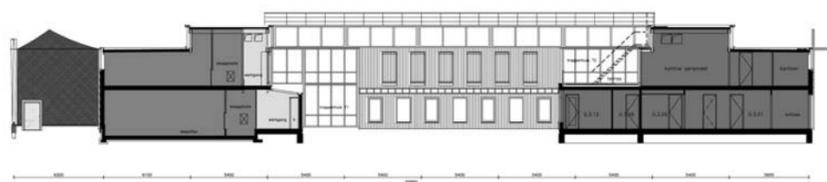
площадь: 4 140 кв. м

строительный объем:

19 259 кв. м

бюджет: € 3.400.000

проект и реализация: 2002–2006







Архитектор Василий Попов

та, инфицированных в ходе фармацевтических экспериментов по поиску вакцины.

Другая группа неинфицированных приматов попадает сюда от частных владельцев, осознавших, что они не в состоянии содержать домашнюю обезьянку, выросшую из забавного любимца во взрослую агрессивную особь. Мало кто знает, что шимпанзе по достижению половозрелости меняет свое безобидное поведение и трудно поддается контролю. Важно знать, что физическая сила взрослого самца шимпанзе сопоставима с физическими данными 5–6 мужчин. Будучи длительное время заточенными в крайне плохих условиях разочарованными хозяевами, эти животные попадают в

Центр в состоянии физического и психического истощения.

Таким образом, Центр реабилитации призван реализовать долгосрочную программу восстановления во время пребывания приматов под крышей этого заведения. Первая цель программы — обеспечение приматам достойных условий пребывания — функция убежища-приюта.

Вторая — восстановление их здоровья и психики — функция медицинского учреждения.

И, наконец, третья — восстановление естественного рисунка социального поведения приматов, т.е. обучение их нормам социального поведения, умению жить в группах себе подобных — назовем её научно-исследова-

тельской функцией.

«Нарру энд»'ом небыстрого сценария восстановления шимпанзе является переезд пациента в один из естественных резерватов, расположенных в Африке, или Индонезии. Инфицированные животные, являясь неизлечимыми, получают пожизненную прописку в этом Центре.

Известно, что опыт проектирования жилья или офисов изучен и подробно разложен в несчетном количестве книг и учебников. Руководств и публикаций по проектированию приютов для шимпанзе просто не существует. Тем не менее, в мире есть аналогичные заведения, близкие по характеру или назначению. Еще на стадии эскизного проектирования архитекто-

ру проекта была любезно предоставлена возможность поездок для изучения по месту в несколько подобных центров-приютов для животных в США, Великобритании и Австрии.

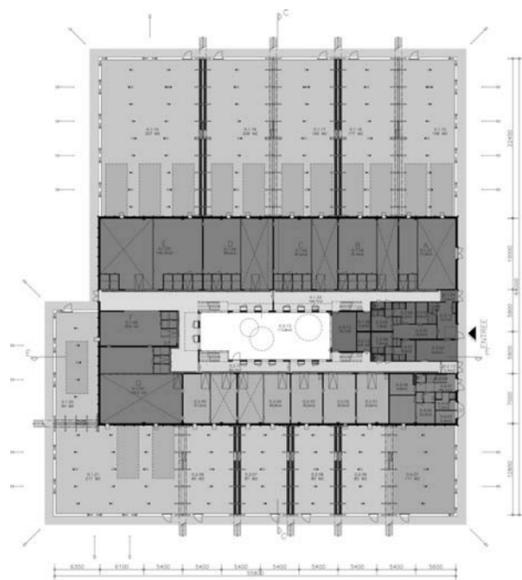
Парадоксальный вывод, к которому пришел автор проекта, что ближайшей типологией, отвечающей требованиям содержания приматов, является тюрьма, тюремный комплекс. Дело в том, что шимпанзе из всех видов человекообразных обезьян является наиболее близкой человеку в плане невротичности, уровне фрустрированности и склонности к вандализму. Если эти черты умножить на присущий ей интеллект, физическую силу и необъятное количество времени для проведения опытов над строи-

тельными конструкциями, то можно легко представить себе какому ежедневному испытанию подвергается изнутри и снаружи это здание, насколько высока возможность побега в результате разрушения конструкций. Для того, чтобы составить себе точное представление о прочности материалов, остекления и ограждений, нами были созданы маленькие испытательные площадки, где образцы материалов подвергались жесткому испытанию на прочность.

Заказчик и городские власти сформулировали комплексные требования к визуальному характеру сооружения, поставив сложную задачу перед архитектором. Необходимо было учитывать расположение закрытого центра в рекреативной лесной зоне, на пересечении многочисленных велосипедных туристических маршрутов и прогулочных лесных троп.

Неизбежной функциональной тюремности сооружения, его закрытому и изолированному характеру необходимо было противопоставить дружелюбный характер в его внешнем облике, найти формы и материалы, выражающие его гуманное предназначение и социальный идеализм происходящей внутри него работы. Придумать очертания, неассоциирующиеся с «местами заключения» и решетками. И, прежде всего, автору проекту хотелось просто отказаться от клеток и возможной «зоопарковости» фасадов, избежать бункерного впечатления от здания.

Весь комплекс, насчитывающий четыре тысячи квадратных метров, можно условно разделить на две зоны: человеческую и животную. Эти зоны объединены сложной системой коммуникаций: коридоры, тоннели, проходы и люки пронизывают все здание как дырки в головке сыра. Это необходимо, для того чтобы осуществлять наблюдение и контроль, быстро реагировать на происходящее и перемещать шимпанзе из одного в любое другое место комплекса, объединяя и разъединяя их в различные группы, по воз-





растному признаку, признаку пола, состоянию здоровья и многим другим аспектам.

Помимо внутренних помещений и вольеров на открытом воздухе для приматов, в здании размещены небольшая клиника, карантин, офис, столовая, большой кухонный блок, санитарно-гигиенические блоки, складские и технические помещения, терраса и благоустроенный внутренний дворик для обслуживающего персонала.

В комплексе осуществлена сложная система обеспечения безопасности, начинающаяся с размещения во всех внутренних помещениях видеокамер наблюдения, и кончающаяся водным каналом, окружающим сооружение со всех сторон. Над водной гладью протянута система проводов под электрическим напряжением. Находясь на искусственном острове, комплекс полностью изолирован от внешнего мира.

Тем не менее архитектура его вольеров и фасадов компенсирует эту закрытость, создавая прекрасную возможность многочисленным любопытным заглянуть в мирок его обитателей. Две тысячи квадратных метров открытых вольеров вдоль всего периметра здания покрыты почти невидимой стальной сеткой и полностью сливаются с внешним миром, с окружающими лесными зарослями.

Хотя меры безопасности призваны предотвратить возможный побег приматов из их комфортабельного и современного убежища, автора проекта не покидает стойкое ощущение, что и водяной ров, и провода под напряжением призваны охранять обитателей острова — приматов от вторжения внешнего мира.

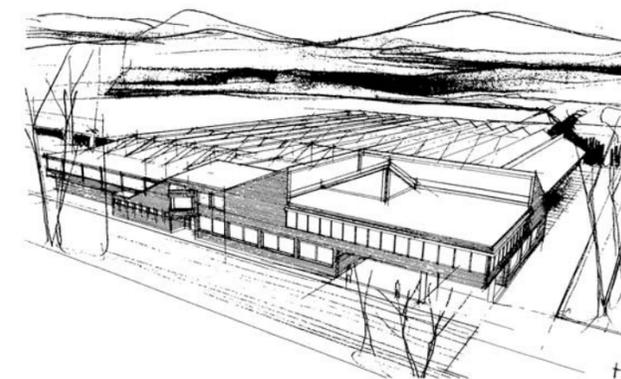
Обитателей островка, где осуществляется редкая попытка современного общества — не взять, а вернуть долг "братьям нашим меньшим". Надемся, что не запоздалая.

Самые успешные приматы Земли — люди — уже почти уничтожили четверть из 625 других видов приматов, обитающих на нашей планете. Об этом свидетельствуют данные нового всемирного отчета. "Сотни разновидностей обезьян, макак, лемунов и других близких родственников человечества рискуют быть среди первых, кто навсегда исчезнет из живой природы в течение чуть более одного столетия".



Iago: fabbrica non fabbrica

Циркумстанция ГАННИБАЛ



Молодая и жизнерадостная фабрика Lago между Падуей и Венецией начинает удивлять уже с гальних подходов — новое здание, построенное по проекту архитектора Итало Кьюккини и не так давно сданное в эксплуатацию, напоминает скорее дискотеку или полный света спортивный зал с мостиками, балконами и обзорными галереями, перекинутыми над цехами, но никак не производство. Проектный отдел, промышленные цеха (меньше всего их напоминающие), просторный двухсветный шоу-рум, перекрытый оригинальными деревянными конструкциями — и везде веселая, улыбающаяся молодежь и реально ощутимая, бьющая через край энергия. Не случайно на фронтисписе каталога Lago написано: "Это не фабрика — это социальный жест. Это не цех — это новое ментальное открытие".

Архитектура, Инженерия и Человечность — фундаментальная триада, приложимая к любому разумному архитектурному проекту, но, увы, редко применяемая в промышленном строительстве. В данном случае молодой клиент-дизайнер Даниэле Лаго поставил архитектору задачу — создать "фабрику, которая не казалась бы фабрикой". Причем основной мотивацией было не желание выделиться, а именно гуманный подход к такому проектированию, с мыслью о людях, которые потом будут там работать. Чтобы здание будущей новой фабрики было именно жестом Архитектуры, а не типовым индустриальным баракком.

По мысли заказчика, воплощенной потом в проекте, красота создает красоту, рациональность создает рациональность, обе создают ясность и радость. Экономический аспект (который, конечно, есть сущность фабрики как производства) достигается естественно, почти автоматически, как побочный эффект. На этих базовых установках и основан проектный метод, при котором главным действующим лицом становится человек.

Центром всего проекта является шоурум — креативное сердце всей фабрики, вокруг которого разворачивается вся ее жизнь. От него расходятся "маршруты", включающие лестницы, переходы и подвешенные мостики, в направлении производственных цехов, проектных отделов, балконов, прочее. Холл-шоурум перекрыт радиально расходящимися большепролетными балками, создающими пирамидальный наружный объем. Кровля представляет собой чередование наклонных плоскостей, спускающихся с максимальной высоты конька до уровня 4 метра, что примерно соответствует привычной и человеческой высоте крыш жилых домов. Широкий вынос кровли спасает от солнца и дождя, создает ощущение защищенности, перекликается с исторической традицией строительства в этом регионе. Крыша хорошо вентилируема благодаря специальной воздушной камере высотой 20 см, удерживающей прохладу в жаркий период. Обогрев всего





объема фабрики осуществляется за счет теплых полов — во всех помещениях, где нет пыли. Инсолированность, благодаря обширному остеклению и продуманному искусственному освещению, намного превосходит предписанные нормами гигиены показатели не только для промышленных зданий, но и для жилья. Особый акустический комфорт внутри достигается благодаря чередованию различных по своей физике поверхностей и особому звукопоглощающему покрытию всех наклонных плоскостей.

Вся сумма конструктивных и технологических инноваций, использованных в этом проекте, дает также экологический эффект, поскольку большая инсоляция, структурное вентилирование и охлаждение, обогрев теплыми полами только нижних уровней дают высокий энергосберегающий эффект не только на частном уровне, но и на уровне социальном и природоохранном.

Для реализации структур, которые соответствовали бы заявленной концепции, почти неизбежно было выбрано дерево (клееный брус), которое дало максимальную проектную выразительность. В то же время, не будучи зажато рамками стандартизации, именно дерево позволило свободно моделировать объемы, узлы и структуры.

В дополнение к сказанному, механические и несущие характеристики дерева, сравнимые с железобетоном, были дополнительно улучшены по технологии Armat, а легкость дерева значительно уменьшила нагрузки на фундаменты.

И, наконец, огнестойкость дерева оказалась предпочтительнее армированного бетона, поскольку современные методы обработки древесины позволяют задавать ей совершенно конкретные, требуемые установки. Внутренние пространства студий, офисов и различных служб фабрики спроектированы так, чтобы отсутствовали "глухие" тупиковые коридоры. Все помещения открываются наружу и во внутреннее пространство производственных цехов. Связь и перетекание интерьера и экстерьера достигается использованием сплошного наружного остекления и прозрачных стеклянных внутренних перегородок — за счет этого все здание просматривается почти насквозь, до дальних провинциальных построек и венецианских лугов.

Кроме конструктивных узлов — балок, выполненных из осветленного деревянного бруса — этот материал используется и в интерьере, а также для бокового остекления, что создает единство конструктивной части, интерьера и экстерьера всего комплекса, создает некую логическую связь собственно с производством — выпуском деревянной мебели в конструктивистском вкусе.

ФАБРИКА ЛАГО
Италия, Падуа, Вилла дель Конте

клиент: мебельная фабрика Lago s.p.a.
архитектор: Итало Чьюкчини (Italo Chiuschini)

общая площадь: 10 000 кв м
проектирование: 2001–2002
строительство: 2004



veMa и неделя архитектуры в киеве

Анна КОЛОМИЕЦ

Со 2 по 7 июля в разных местах Киева прошли мероприятия, относящиеся к заявленной выше Неделе Архитектуры. Открывала ее презентация одной из самых интересных выставок Венецианской биеннале Архитектуры 2006 года "VEMA '2026. Город будущего". Более двадцати планшетов на целую неделю были выставлены в Хлебне Национального заповедника София Киевская.

В прошлом году эта выставка стала первой экспозицией в новом павильоне Италии в венецианском Арсенале. Ее куратор профессор архитектуры Римского Университета La Sapienza Франко Пурини (Franco Purini) и придумал задачу для двадцати приглашенных к участию молодых итальянских архитекторов — создание города будущего между Вероной и Мантуей. Выставка почти единственный пример практического архитектурного проектирования, не смешанного с арт-вариациями и перформансом.

В Киеве первую зарубежную презентацию VEMA открыл ассистент профессора Пурини архитектор Франческо Менегатти (Francesco Menegatti). Вместо заявленных сорока минут рассказ растянулся на несколько часов, вызвав нешуточный интерес присутствующих. Сам Менегатти автор всех ведущих в VEMA мостов, представленных на отдельном планшете.

По идее организаторов, выставка VEMA '2026 имеет все основания стать передвижной по Украине.

Спонсорами акции выступили ведущие итальянские фирмы: инициатор консорциум Progettomarmo, объединяющий фабрики по обработке натурального камня, при сотрудничестве региона Венето, а также Stone Italiana, Marsotto Marmi, Lavarini Pietre, Performance in lighting Prisma, Albertini Serramenti, Cancian Terrazzo alla Veneziana и консорциум по продвижению продукта made in Italy в мире Atelieritaliano. Информационный партнер и со-организатор — Издательский дом А+С.

Наряду с выставкой в рамках Архитектурной Недели прошли: видео-презентация конкурса ICIF — DOGMA I в проекте VEMA. Ее куратор, московский архитектор, профессор Андрей Чернихов рассказал о награждении Первой Премией Фонда Якова Чернихова проекта DOGMA студии Office, одного из участников выставки VEMA. Прошли также видео-презентация Международной академии архитектуры "Масштаб города", архитектурные мастер-классы "Новая генерация в Украине" (Олег Дроздов, Виктор Зотов, Юлиан Чаплинский), презентация "Новое стекло в европейской архитектуре" (компания Glaverbel).

Чередуясь с мероприятиями в Доме Архитектора по случаю двух юбилеев: 70-летия Национального союза архитекторов и 50-летия Союза архитекторов Киева, Неделя закончилась ставшим уже традиционным заплывом по Днепру на "архитектурном корабле" в компании с лидерами национальных архитектурных организация Грузии, Литвы, Польши, России, Финляндии. Ниже А+С впервые почти в полном объеме представит все двадцать проектов выставки VEMA с пояснительными записками, что будет полезно и, надеемся, интересно, не только тем, кто еще не видел самой выставки, но и тем, кому удалось побывать на презентации в Софии Киевской.

Насмілюся порадити архітектурному панству уважно продивитися всі пояснювальні записки до проектів — вони не просто цікаві, але й дають уяву про рівень "архітектурних ігор" на Заході, специфіку творчого методу і рівень підготовки авторів. Коли молоді архітектори, звільнившись від комерційної сторони проектувального процесу, в короткий термін змогли дати взірці справжнього архітектурного мистецтва. Освідчуся, деякі з пояснювальних текстів я остаточно зрозуміла лише занурившись в регагування, тобто перечитувши їх кілька разів. Тому і вам раджу не зважати на деякі хиби перекладу.

Від перекладача Ганна КОЛОМИЕЦЬ



agav associazione giovani architetti di verona

PROGETTO MARMO



VEMA

VERONA
KIEV
MANTOVA

atelieritaliano



CANCIAN PAVIMENTI



Marsotto

STONE ITALIANA



meta: мотивація появи нового міста

У Вероні перетинаються два великих європейських коридори: Лісабон–Київ та Берлін–Палермо. І це, напевно, мусить визначити серію важливих територіальних змін, які торкнуться набагато ширшої площі ніж тільки славетного міста Скаліджерів, тобто Верони та її передмість. Замість того, щоб віддати таку трансформацію на відкуп традиційної логіки, автор цих рядків спробував зорієнтувати майбутню модифікацію цього географічного квадранту у напрямку добре спланованих і контрольованих урбаністичних моделей.

Мета — запобігти, скажімо, роздробленості місць проживання, характерного для багатьох регіонів італійської Півночі. А це, аби протистояти розповсюдженому нігілізму тих, хто пітримує “місто взагалі”, хто виправдовує майже завжди ті свої агресивні і механістичні, атопічні втручання в тканину міста, які закінчуються насадженням на його території ентопічних процесів. З цього протистояння народилася ідея міста VEMA — “нового міста” між Вероною і Мантуєю. Уявлена на початку третього тисячоліття, VEMA живе пам'яттю нових міст ХХ століття. Вона насправді завдячує своїй появі таким надзвичайним прикладам як Івреа, Зелений Мілан (Milano Verde), Dicaia архітектора Паоло Портогезі, Колетта-ді-Кастельбьянко за проектом Джанкарло Де Карло — винайдене по-новому старовинне передмістя в Лігурії; китайське місто Янгань, спроектоване Вітторіо Греготті, а також Broadacre City в Лос-Анджелесі, Silicon Valley та інші “материнські плати” нових міст. VEMA є містом інноваційним, ідеальним, але водночас і утопічним.

VEMA є інноваційною, тому що в ній не тільки екологія, технологічність і науковий пошук вігріають найважливішу роль, а й оскільки власна структура її планування авангардна. Тут мешкатиме, за визначенням Річарда Флориди, “креативний клас”.

VEMA пропонує себе як точка протистояння і прискорення виробничих ресурсів території, на якій вона розташована, і приймає на себе також обов'язок повідомити світові про себе. Отже, глобальне завдання, яке складає сьогодні “горизонт проблеми” на основі порівняння різних міст, потребує з їхнього боку неабияких здібностей, щоб повідомити про себе світові з великою візуальною силою.

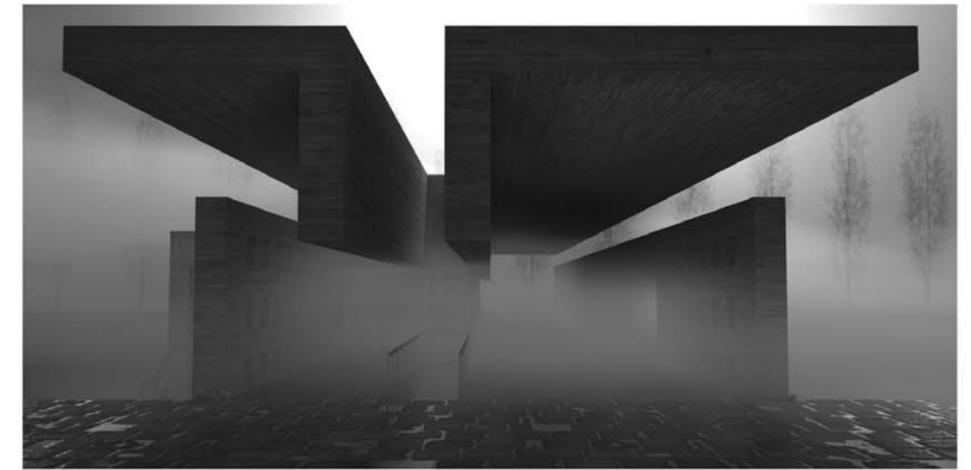
VEMA проголошує себе також ідеальним містом, тому що її намір — відтворити той самий генетичний код, що сформував такі міста як Сабіонетта чи Пальманова. Ідеальна, тому що її проекти та будівлі народжені тим самим натхненням і впорядкуванням простору, що ми знаходимо в багатьох історичних містах Італії, в тому духовному сенсі, який втілюється, наприклад, в екзотеричній музичності плану Урбіно. VEMA проголошує себе ідеальним містом, тому що відтворює на своїх просторах ту саму атмосферу рідкісної перфектності, яку ми відчуваємо на зачарованих площах Верони чи Мантуї, назавжди завмерлих в своїй глибокій театральності.

VEMA нарешті є утопічним творінням, тому що передбачає, що її населятиме нова спільнота, активна і більш вільна, де буде більше щастя і більше майбутнього.

Франко ПУРІНІ, куратор Павільйону Італії при Бієннале Венеції



IL PONTE COPERTO



IL PONTE STRUTTURA II E IL PONTE PIOPPETO



VISTA DEI PONTI DA UN CANALE



IL PONTE DI TRAVI

кладовище: liberte, fraternite, egalite

Наприкінці ХХ століття місто було затьмарене незграбною і брутальною урбанізацією. Совість міста, яке сформувало нові урбаністичні ідеали великих метрополій, була замінена статистичними "візіями" такої урбанізації. Місто перетворюється на великий склад, в якому плюралізм і чисельність пропозицій стають факторами, які роблять мало персоналізованими і однорідними його соціальні, політичні та культурні форми. Місто завжди історично було театром класових сутичок. Сьогодні урбанізація стає різновидом loft середнього класу або площею добровільного служіння аполітичній демократії, запропоновані умовами ринку. Перед обличчям цього політичного і культурного сценарію виникає необхідність по-новому сформулювати візуальну частину міста у його протистоянні знеособлюваному урбанізованому простору. Місто є уособленням причетності своїх мешканців до самої ідеї міста, що відтворюється в його місцях громадського користування. Місце мешкання — habitat — середнього класу є продуктом міського усереднення без індивідуалізації. Щоб запропонувати обґрунтовану критику такого стану речей, потрібно відрізнити передусім городянина від мешканця передмість. Сьогодні така різниця може бути інтерпретована як звичайна різноманітність окремих особистостей, як загальне втілення тотального впливу урбанізації, де мешканець міста стає активною частиною власне ідеї міста як території спільного проживання індивідуумів.

У нашому проекті кладовища для ВЕМИ ми базувалися на ідеї міста як колективній архітектонічній формі. Архітектура ритуальних місць, а також ряд будівель і великий готель Однакових, пропонується нами як одна з частин міста і водночас як модель для нього. Ідея цього міста знайдена нами у відновленні традиції якобінців, відтвореній у ключовому девізі французької революції: liberte, fraternite, egalite — тобто свобода, рівність, братерство.

КЛАДОВИЩЕ

"МІСТО НОВИХ ЯКОБІНЦІВ"

проектувальник: DOGMA

архітектори:

П'єр Вітторіо АУРЕЛІ,

Мартіно ТАТТАРА,

Сабіна ТАТТАРА

офіс: Керстен ПРС,

Девід ван СЕВЕРЕН

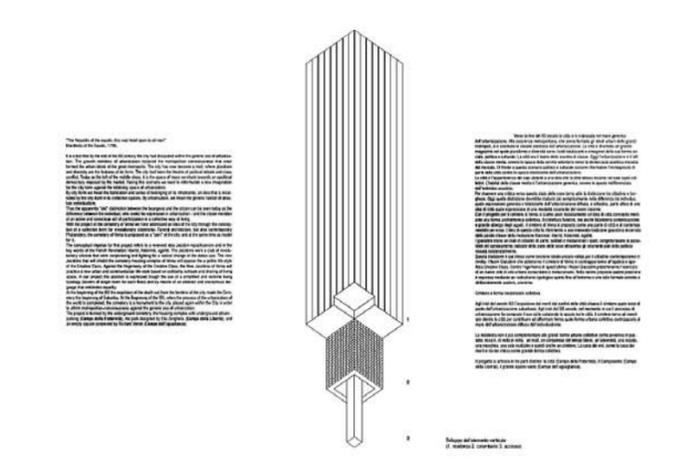
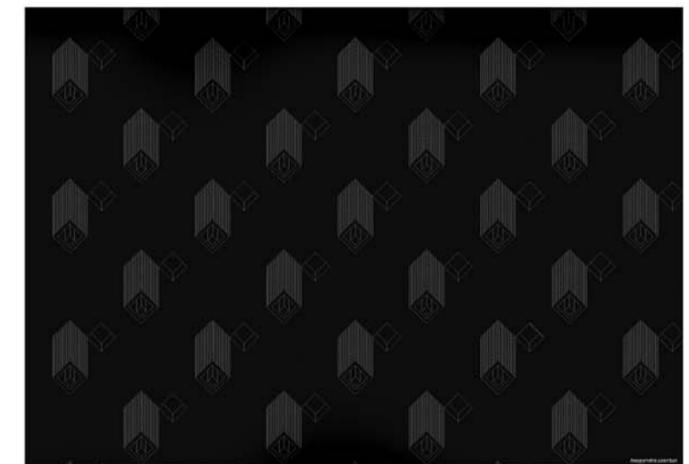
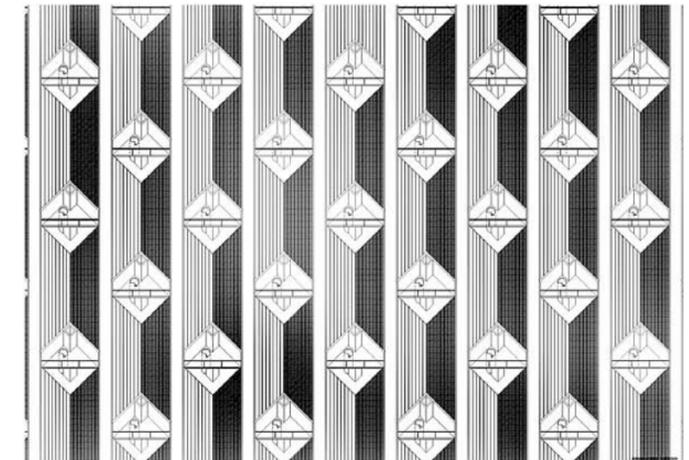
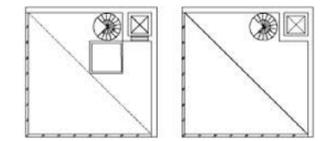
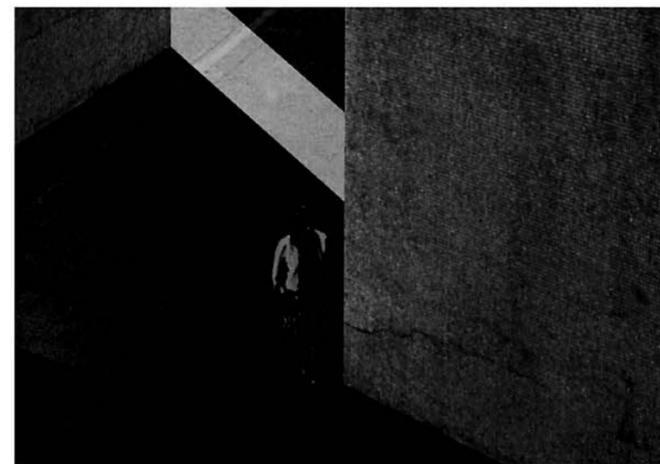
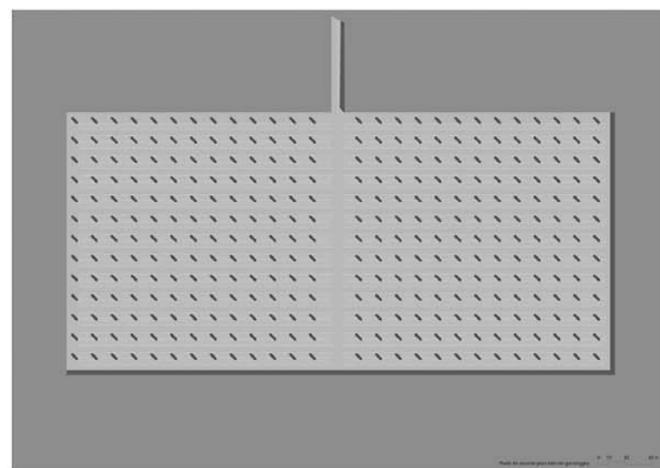
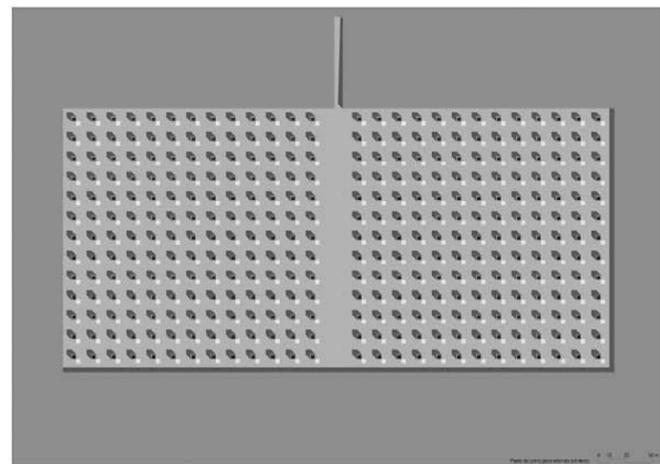
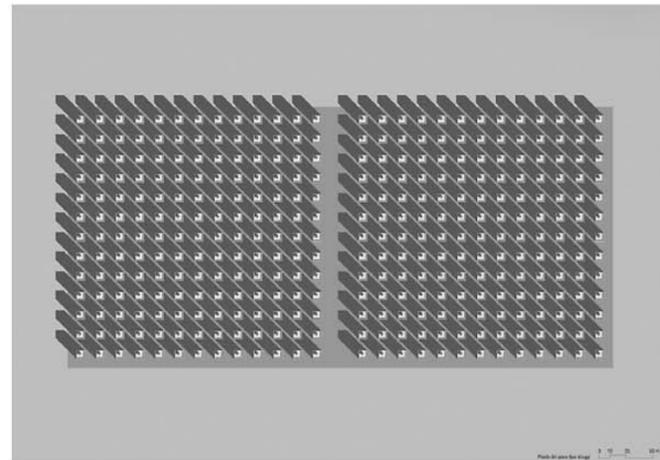
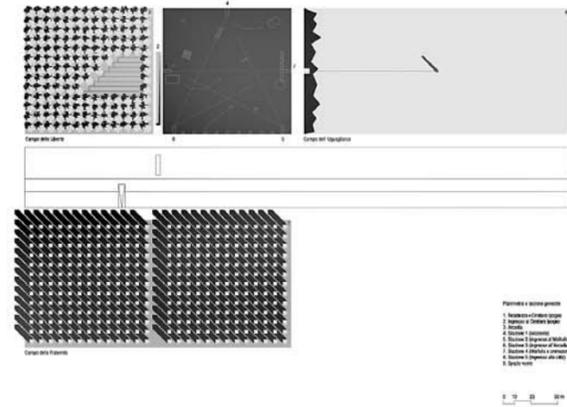
художник: Річард ВЕНЛЕТ

("Поле рівноправ'я")

запрошений архітектор:

Еліа ДЗЕНГЕЛІС

проект: 2006



У найближчому майбутньому ми житимемо в середовищі, де більша частина необхідних продуктів харчування мусить бути доступною на місцевому рівні. Зростання вартості енергії потягне за собою різке зростання витрат на розподіл і консервацію продуктів. Таким чином, щоб краще задовольнити потреби споживачів у харчових продуктах та інших товарах першої необхідності, сервіс все більше буде орієнтуватися на місцеву виробничу мережу.

До 2026 року більша частина суспільства створить свої локальні колективні мережі харчових продуктів, а також розвинуті центри переробки відходів для власних потреб. T.I.M.E.SWAP® пропонує влаштувати так звані "інтегровані системи ринку", тобто один єдиний ланцюг розподілу, всередині якого мешканці ВЕМИ зможуть створювати власне приватне середовище і приймати участь у програмуванні річного постачання харчовими продуктами.

Бамбуковий ліс, який ми пропонуємо, стратегічний елемент з точки зору екології міської системи ВЕМИ в цілому, дає нам власний базовий будівельний матеріал, якого вистачить для покриття потреб населення міста. T.I.M.E.SWAP® крім того передбачає громадські місця, робочі площі, помешкання, які в цілому створюють економічну базу міста.

Habitat template: T.I.M.E.SWAP® дозволяє отримати велику кількість різноманітних місць громадського і приватного користування з одного тільки бамбукового поля площею 18 гектарів, спланованого за ортогональною схемою. Ця проста, майже примітивна за своїми принципами гільниця за розміром міського мікрорайону, функціонує як органічна тривимірна структура. До того ж така, яка може постійно трансформуватися за допомогою простого вирубаня і підчистки лісу, які звільняють площі під приватне та громадське використання.

Модель "Bambo" від T.I.M.E.SWAP® дозволяє повністю відновити вирублений ліс за допомогою підсаджування і природних циклів росту. Такі операції з поступовим відновленням дозволяють періодичні вирубки лісу для місцевих потреб без його ушкодження.

Відмовся від посередника! Купуй свіже і за низькою ціною! Місцева продукція! Коли ти переїдеш жити до ВЕМИ, ти увірідеш до загальноміської мережі споживачів і замовників на наступний календарний рік. Говори безпосередньо з виробником, і знайдеш найкращі продукти для себе і своєї сім'ї, вирощувані з використанням кращих органічних добрив.

Stop and swap your plot! Для ВЕМИ — 2026 пропонується віддати 0,5% внутрішнього простору міського ринку під такий самий об'єм зовнішніх площ у ВЕМИ. Метою такого обміну є розширення точок продажу Бамбукового ринку навколо міста та створення функціонального обміну між окремими кварталами міста та всередині T.I.M.E.SWAP®.

У липні 2006 року сім нових груп приєдналися до цього проекту: Elastico Spa + Elastico 3 (школа), studio.eu (енергетичний парк), Antonella Mari (лікарня), Andrea Stipa (гозвілля), ma0 (музей), OBR (спортивне обладнання), Alberto Ulisse (інфраструктура).

Бамбук: максимально багатоваріантний і дуже дешевий матеріал. Може рости на ушкоджених та збіднілих ґрунтах, що використовувались під пасовиська. Коренева система у формі сітки створює ефективний механізм для утримання дощової води і контролю за ерозією ґрунтів. Може засвоювати до 12 тон вуглецю CO2 і переробляти його на кисень O2, — це на 35% більше порівняно з такою самою кількістю будь-яких інших дерев.

МІСЬКИЙ РИНОК T.I.M.E. SWAP®

проектувальник:

Avatar Architettura

архітектори:

Нікола САНТИНІ,

П'єр Паоло ТАДДЕЇ

співпраця:

Діана ЛОМБАРДІ,

Хуан Сеара ОРО,

Анна ПУЛЛУ,

РТЛ (Пітер Томас ЛАНГ),

Мауріціо КАРДЕНА

структури з бамбуку:

Паоло РІФЕТТИ (Grup Italia)

клуби з делікатесів: Sissi

запрошений архітектор:

Йона ФРІДМАН

проект: 2006



THIS IS NOT A PROJECT

T.I.M.E. SWAP IS A PROCESS.

T.I.M.E. SWAP IS ABOUT SELF PLANNING, SELF CONSTRUCTION, SELF-RELIANCE, FREE BAMBU', DOMESTIC AND PUBLIC VEGETABLE PRODUCTIN AND MARKETS.

FINAL FORM IS UNPRADICTABLE.

HABITAT TEMPLATE 2030 and **HABITAT TEMPLATE 2040** diagrams showing urban planning with bamboo integration.

CUT BAMBOO. BUILD YOUR HOUSE. Advertisement for bamboo construction.

DO IT LIKE A PIONEER! and **AUTOCONSTRUCTION IN T.I.M.E. SWAP** poster.

SOMEDAY, YOU'LL ESCAPE TO "T.I.M.E. SWAP". AND THAT'S ONLY THE BEGINNING... Text block.

SKIP THE MIDDLEMAN. BUY FRESH AND CHEAP. Comparison of traditional food distribution vs. T.I.M.E. Market System.

BAMBOO JOINTS poster: **ONE MATERIAL THOUSAND SOLUTIONS!** Original structure powered by MAURICIO CARDENAS + ANUP ITALIA.

T.I.M.E. SWAP QUICK GUIDE poster with diagrams of bamboo joints and materials like steel plates and neoprene cushions.

PHASE 01, PHASE 02, PHASE 03 posters showing the development of the bamboo forest and market.

YONA FRIEDMAN poster: **"QUARTIER EN BAMBOU" 1992**.

SISSI poster: **"AIUOLE DELLE DELIZIE"**.

підлісок / underbush

П'ЯТЬ ПУНКТИВ ДЛЯ МІСТА

архітектор:

Лоренцо КАПОБ'ЯНКО

співпраця:

Фабіо БАРАТТО,

Маттео БЕЛЬФЬОРЕ,

Раффаеле КАПАССО,

Марко Фабліо де ЛІО,

Сабіна де МАРТІНО,

Джованні ФАЗАНАРО

художник:

Франко СКОНЬЯМІЛЬО

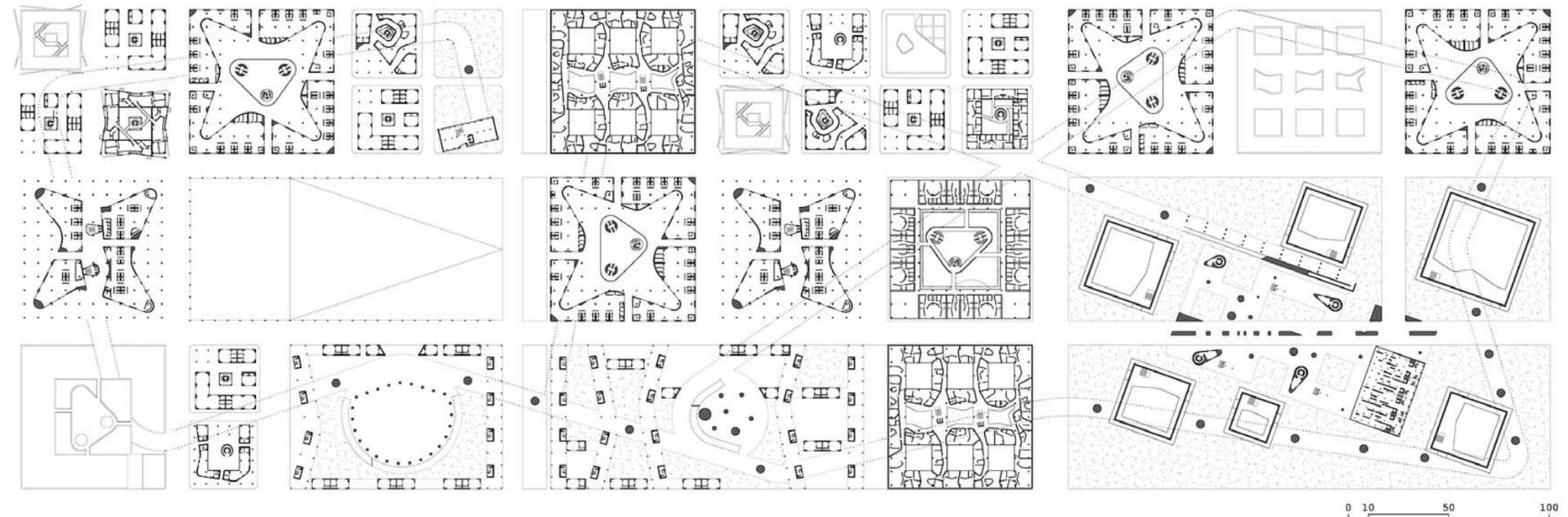
(Театр Пам'яті)

запрошений

архітектор:

Керубіно ГАМБАРДЕЛЛА

проект: 2006

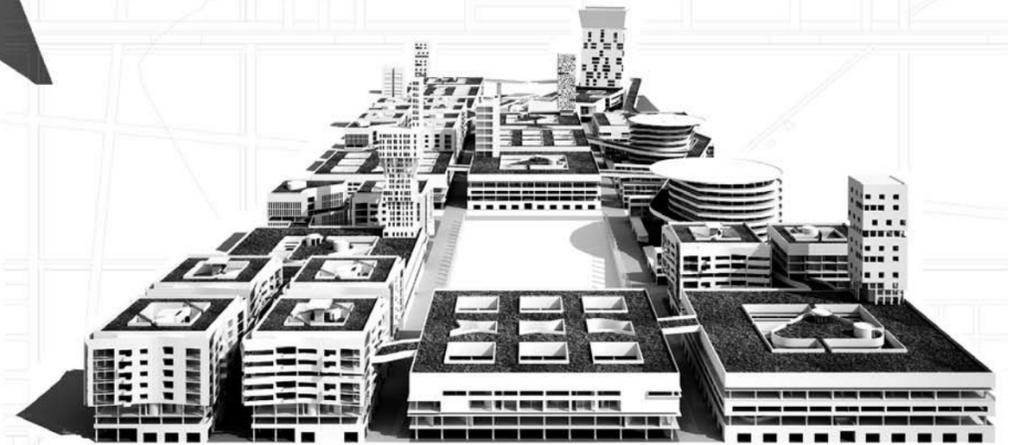
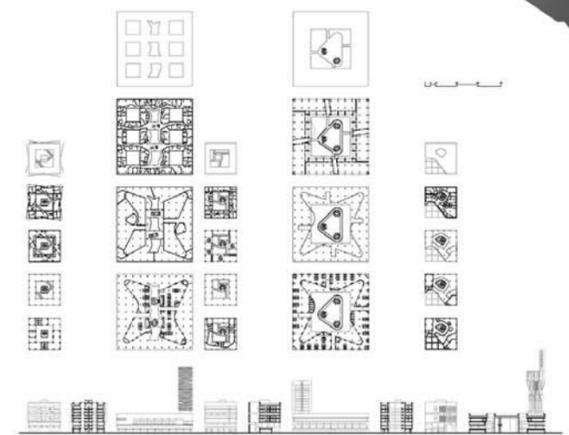
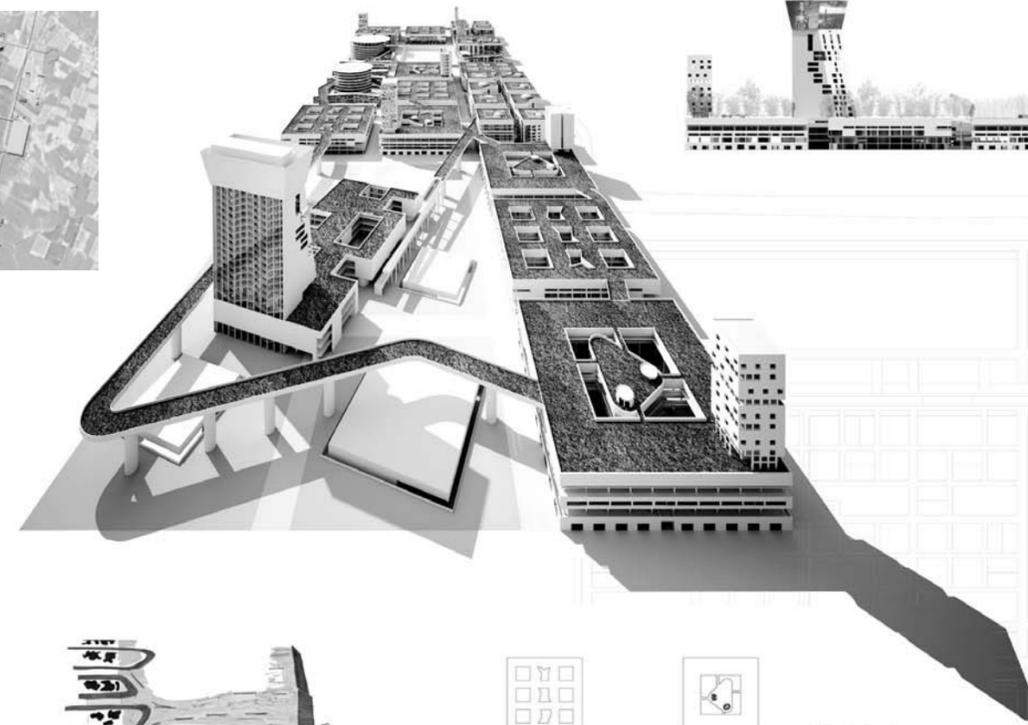


Підлісок — це розповідь про одне бажання. Бажання, в якому забудова збігається за конфігурацією з громадськими площами, а житло набирає вигляд престижної резиденції.

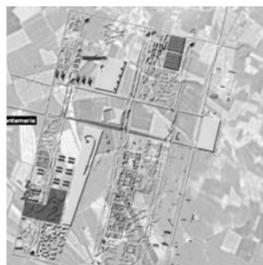
П'ять пунктів допоможуть розкрити ідею характеру цього міста: Підлісок — це "класичне" місто, тому що складається з вулиць, площ та кварталів, тобто таке місто, яким ми звикли його сприймати з XIX століття. Його технічне обладнання мусить бути гнучке, його можна легко змінювати і типологічно адаптувати до сучасних вимог; Підлісок є містом, що "продовжується", як продовжуються його вулиці та проспекти. Це сучасне місто за своєю матеріальною і фізичною інтенсивністю, в теплих обіймах окултуреного (урбанізованого) простору. В той же час це місто "домогосподарче", громадська його частина відмовляється від автономної ролі, якої вона набула раніше (у так званій *Movimento Moderno / Сучасний Рух*) і стає елементом формування суспільної думки та інструментом інтеграції. Вулиці та площі формують нову логіку щодення, відкриті для відтворення сімейної атмосфери та домашнього затишку. Уявімо міський простір як конкретне продовження простору домашнього: вулиці-коридори "la rue corridor" стають частиною внутрішнього простору будинків, що знаходяться на тому ж самому рівні, як фізичне втілення ідеї колективного простору. Це допомагає відчувати місто своїм, сімейним, що виявляє індивідуальність кожного, зберігає звички та емоції міського життя.

Підлісок є містом "перевернутим". Смуга землі тут уособлює домінування людиною природи, як її перше світосприйняття. Вздовж цієї смуги відбувається процес розвитку торгівлі з її змінними та мутуючими формами комерційних площ. Ставлячи ногу на землю, комерційна діяльність формує громадський простір щодення, тобто місця колективного перебування городян, не пов'язаних безпосередньо з купівлею.

Система "La rue corridor" є стратегічним моментом сучасного міста, тому що починаючи власне з неї можна визначити урбаністичну якість окремих його територій. Місто вимагає нові межі і нові горизонти: ground line буде мати іншу структуру, ніж малюнок skyline, накреслений з геометричних об'ємів у вільному просторі неба. Нові горизонти сприйняття розповідають нам про нове місто, таке, що дає нам альтернативний паралельний образ вздовж смуги землі. В Підліску домінування людини поруч з природною смугою землі збігається з домінуванням штучного, віддаляючи тут будь-які порівняння з натуральним або рослинним світом. В будь-якому разі образ справжнього саду або чистого неторканого лісу, стає таким реальним в цьому місті, що перетворюється на фізичне і конкретне його втілення. На висоті 20 м, розмовляючи з небом і лінією горизонту, місто має свій сюрреалістичний пейзаж. "Лісовий Дах" відновлює для міста міцність і натуральність провінції, за його допомогою створюючи абстрактний природний план, чистий і не отруєний, куди можна швидко дістатися з будь-якого будинку міста справжніми підвісними доріжками, за вільними маршрутами. Ця система накладається на геометрію міста, що живе знизу з його рухом і ритмами, на необхідній відстані між штучним і природним. Тільки один елемент руйнує це правило: високі вежі, які створюють профіль міста, стають єдиним конструктивним елементом, який народжується і може бути порівняний з лісом. Ці вежі можна вважати пам'яттю, нашою спільною пам'яттю і останньою традицією, яка піднімається над рівнем чистої природи, за зразком старовинного куреня, структурні елементи якого і допомагають нам "намалювати" мозаїку нашого міста.



шляхи відображення є нескінченними



Аби уявити нове місто, ми подивилися уважним поглядом на міста, які нам добре знайомі і спробували намалювати сцени з їх майбутнього. Урбанізація розповсюдилася по всій планеті і продовжує рости. Але поки міста приймають різні форми з усіма своїми протиріччями, розширені урбанізовані території навколо мають досить низьку щільність забудови. Як наслідок, росте так зване споживання площ, яке не має аналогів у минулому, в тому числі в Італії, де цьому не протидіє жодна суспільно-адміністративна опозиція. Якщо історичні міста в минулому розвивалися і ущільнювались в єдине ціле по-лотно навколо знакових силових елементів, що могли гарантувати безпеку, комерцію, контроль за територією і гати розвиток самій його структури, сучасна урбаністична форма все більше залежить від конфігурації окремих гільниць з індивідуальним транспортом, окремо розміщеними будинками або їх групами. Мутація самої урбаністичної форми є прямим наслідком змін у так званому "виробництві площ": резиденційне будівництво в Італії вже довгий час орієнтоване на порівняно малометражну приватну забудову.

Шкільний комплекс ВЕМИ був спроектований у такій формі, щоб гати додатковий геологічний рух пейзажу і об'єднав площі інформативні: для спілкування і відпочинку. Тут, як на різновиді штучного пагорбу може нарешті розміститися штир сучасного будівництва. Як басові ноти в ремісі знайомої мелодії, школа ВЕМИ намагається надати нового сенсу монотонному приспіву і моті міста.

ГЛОСАРІЙ. Яку роль віграє школа у сучасному суспільстві? Ми спробували знайти слова-мости і порівняти деякі концепції і форми, аби зрушити ідею архітектури, що дасть відповідь на поставлене запитання.

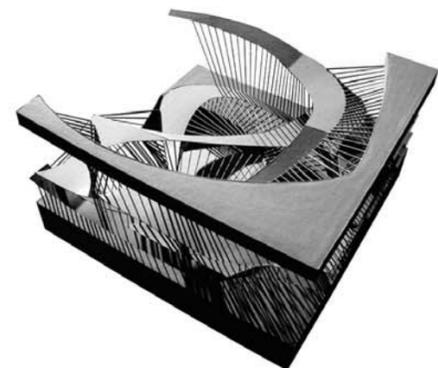
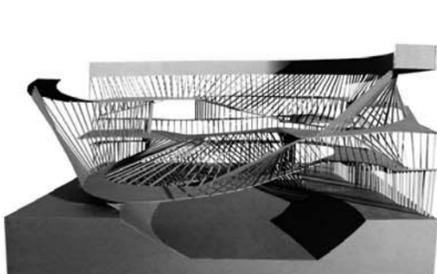
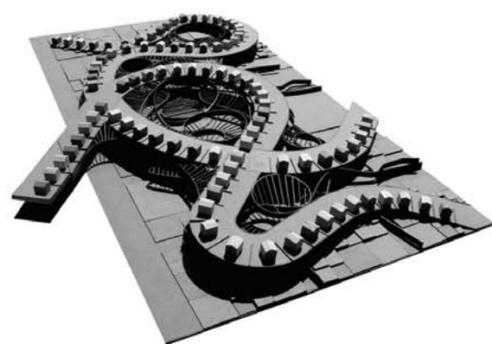
Інформація: суспільство, в якому ми живемо, підкорене так званій "парадигмі інформації" до такої міри, що остання часто приймається за культуру. Але просте підключення до нескінченного поля інформації або причетність до організації, яка до нього "підключена" (шкільний заклад, місця формування та освіти і т. д.), є засобами маневрування знанням, але не є культурою. Культура: всі способи обміну і взаємодії між можливими організаціями знання, коли вони входять у стосунок між собою, трансформуються, вигривають простір для ознайомлення, дозволяють народитися сумнівам, а значить — пошуку.

Школа: місце формування освіти, але, передусім, місце культури, де можна навчитися порівнювати різні знання і де повинне розвиватися критичне мислення.

Лінії: сума відкритих траєкторій, спрямованих у просторі знання, які, реагуючи між собою, деформуються. Кожна лінія є одним із шкільних напрямків, і вздовж неї відбувається розвиток площ для основних дидактичних функцій: аудиторії, лабораторії, допоміжні та службові приміщення, офіси.

Зв'язки: зв'язки між лініями, складними та рухливими, як спосіб реагування, який творить культуру. В середині їх справжня школа (яка щойно закінчила лекцію, одразу організує дискусію навколо її теми) знаходить своє місце. Взаємозв'язки: місцях перехрестя і злиття відгадуються під види діяльності, які спрощують неформальний обмін і творять культуру: театри, студії звукозапису, бібліотеки, ігрові сади і площі для спорту — з'єднуюче по-лотно між лініями-школами.

Відкриті гілочки: площі, які пов'язують школу з містом, тому що поле культури не закінчується за межами школи, а навпаки може стати початком соціальної і політичної трансформації, що в стані змінити наше сьогодення, значить, і архітектуру, і місто.



ШКІЛЬНИЙ КОМПЛЕКС

проектувальник-сра:

Elastico spa

архітектор-сра:

Стефано ПУЯТТІ

сіптрація-сра:

Коррадо КУРПІ

Валерія БРЕЛО

Даніеле АЛЬМОНДО

Елена ФЕРРАРИС

проектувальник-3:

Elastico 3

архітектор-3:

Альберто дель МАСКІО

сіптрація-3:

Марко БУРІГАНА

художник:

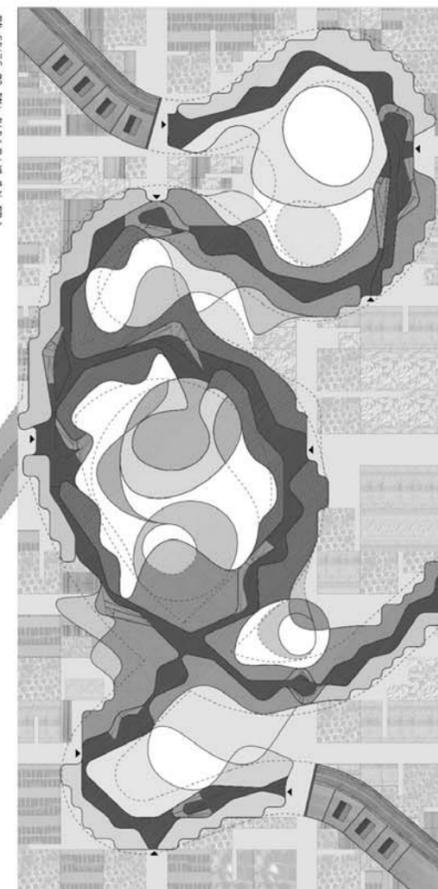
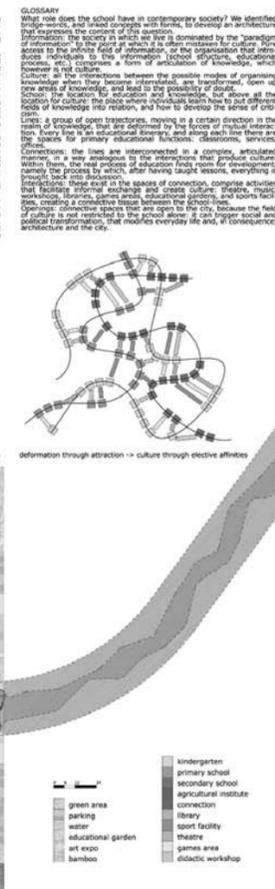
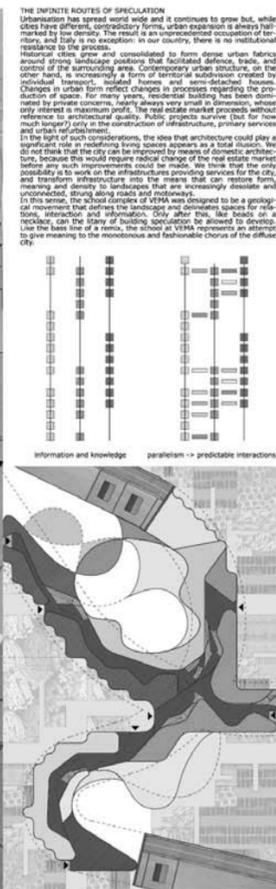
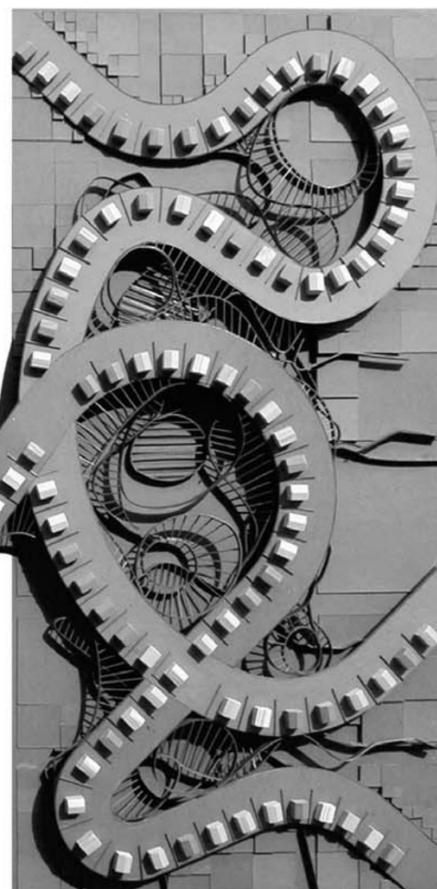
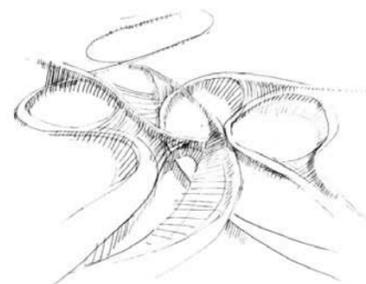
Валентино МАРЕНГО

(Поза масштабом)

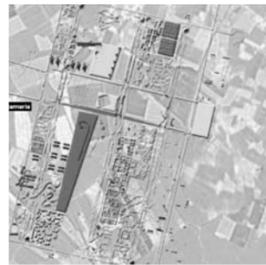
проект: 2006

ELASTICO SPA+3

le vie della speculazione sono infinite



озеро lago_rgone*



В місті є озеро. На озері стоїть місто. Вога в озері прісна. Місто створене в стереотомічних гунах, що розповідають численні історії про камінь. Одна гуна несе на своїх боках тотемні знаки, доріжки, які біжать вздовж багатих резиденцій, поміж лож, які, розширюючись, створюють невеликі площі і підходи серед причалів для човнів і оранжерей для морської рослинності. Доріжки, які з-понад самої води стрімко піднімаються до вершини, з якої відкривається вид на місто ВЕМА. Одна з таких площадок переходить у смугу, що біжить еліпсом навколо величезної водонапірної вежі: цей великий бак у формі маяка приховує в собі дві душі і дві сутності води. Одна — гика і нестримна, яка вимагає сили, щоб не опинитися за бортом, інша — гає і пітримує життя. Дві душі, які сумісно проживають в цій Вавилонській вежі різних мов, яка намагається перерости саму себе, щоб перетворитися на маяк ВЕМИ, міста, яке влізлає з великої відстані. Місто в місті, зі своїми правилами, своєю гяльністю, дозволяям, зі своїми місцями для спілкування і соціальних проявів, зі своїми зеленими зонами і зв'язками. Тільки в цій частині ВЕМА перетворюється на різновид Waterworld, як гібрид Венеції і МАтера. Місто, яке відбудовує власні скелі в пошуку тиші. По-перше, тиші архітектурної: у пошуку форм поза часом, метафізичних. Форм, які народжуються і відшукують сенс, що є чистою архітектурою і конструкцією, форм стереотомічних і тектонічних. Щоб потім подарувати людині найзручніші гроти та укриття, людині, яка стає все більше кочовою і космополітичною, яка використовує і залишає власне житло, але не власний Дім. Максимальним поєднанням кочів'я і зберігання природи залишається печера, грот. Це позиція простору, вігтятого у небуття, в очікуванні своєї "приватизації" і випробування, це укриття, яке очікує свого мешканця, щоб перетворитися для нього на справжній Дім.

Оповідання. "Гея спить, стомлена власним безпліддям, спровокованим чаклунством шаманів. Очікує свого нового чоловіка, який запліднить її, не пожираючи її гітей. Кронос вбиває свій час, кидуючи darts, що збожеволіло не знаходять своїх супротивників. Зміст вмирає в міражах вранішнього Борею, далеких та ілюзорних. Комбінації букв стикаються, незакінчені і нескінченні. Правда приховується за сімома віялами лицемірства, які не зрушить навіть найкращий танок. Пронизливе мовчання богів затьмарює розум. Отже, немає більше правоти, але сон необхідний. Сон, який лагідно пестить майбутнє, де чоловік не господар, але супутник в подорожі по світу. Сон, який перетворює воду на елемент, на який ставляться фундаменти, а у каменя віднімає його вагу і робить з нього повітряну міць. Сон, якому сниться, що в ньому зберігаються інші сни. Сон, який створює тонкі спіралі нервів, які розбігаються під шкірою, ледве помітні, як голубі вени, коридори енергії, що продовжуються в нескінченність. Простір. Повітря, що поширюється. Подих. Світло. Міць. Непотрібні більше кордони гнуться під поглядами, переможені, розбиті і зламані. Тонкі, майже непомітні шви з'єднують небо, вогу, землю. Камінь входить в воду, пестить її нескінченні рефлексії, малюючи математичні волюти. Не Афродіта виходить з води, але гордість знання, божевілля надії, жест люблячих гітей, які ніжністю викликають нову посмішку матері, що спить. З нескінченної пустоти поспішають до вежі подорожні, тому що вона обіцяє притулок. Посміхається Гея найменшому зі своїх гітей, виправдовуючи напруження. Більше не силувана, народить сяючі погляди" (Віто ПАРІЗІ, 6 червня 2006 року).

ОЗЕРО ЛАГО_РГОНЕ

архітектор:

Джузеппе ФАЛЛАКАРА

співпраця:

Нікола ПАРІЗІ,

Марко СПІЛЬЯНО,

Марко ОРСІНІ,

Марко ЛОМАСКОЛО

художник:

Емануеле РУБІНІ (Гема)

запрошений

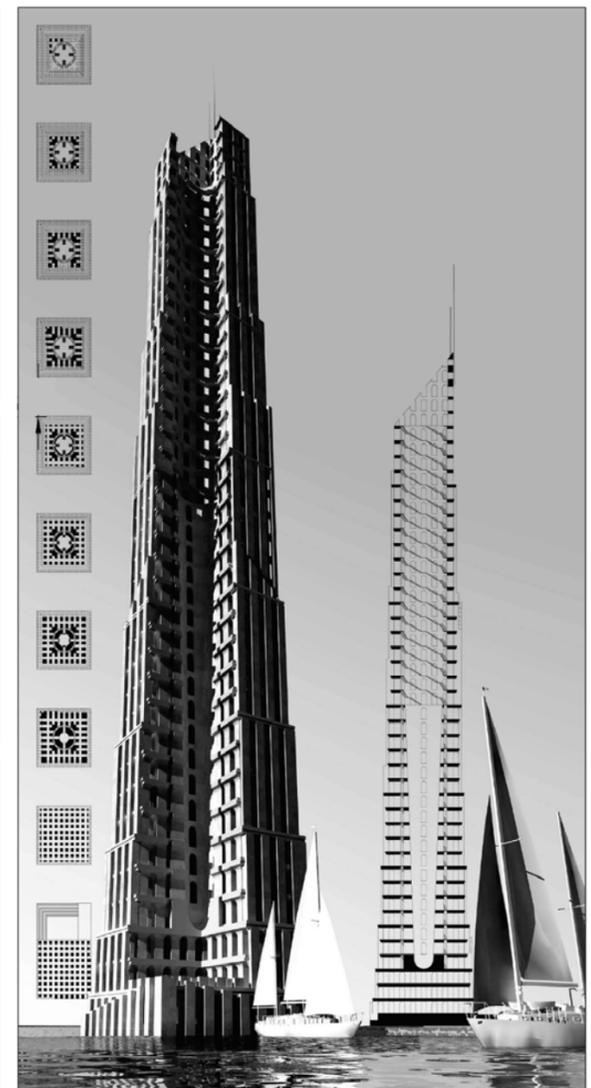
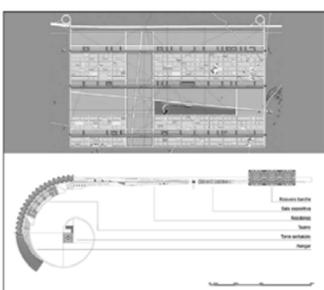
архітектор:

Клаудіо д'Амато ГВЕРР'ЕПІ

проект: 2006

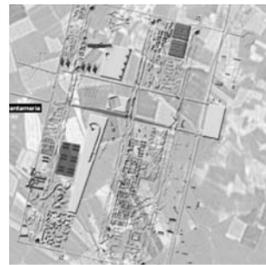


Vema: LagoRgone



* Lago_Rgone — гра слів: lago — італійською озеро, la Gorgone — міфічна горгона Мегуза.

сади креативного байдкування



Зовнішня гібридизація змінює і наш спосіб життя. Ми зустрічаємось, розважаємось і відпочиваємо за новими церемоніями і соціальними звичками, на індивідуальній території чи в місцях, що "обслуговують" зони проживання. Це парадоксально, але в місті абсолютно спонтанно ми все частіше зустрічаємось проміж машин і мотоциклів тільки для того, щоб разом перехопити щось нашвидку. Вулиці, заблоковані багатогодинними пробками, пішохідні островки та широкі тротуари перетворюються на місце для кави, аперитиву, тощо. Це простір, "змодельований" людьми, які тут живуть. Але якщо ми перемістимося з міського центру до так званих спальних районів, то відчуємо глибоке спустошення. І відвідує думка, що ми насправді знаходимося на "нічій землі". Віг цієї радгальної Ville Radieuse ми намагаємося уявити собі луги проміж міських бугівель. Але як їх спроекувати? Як підтримувати? З яких коштів? Стратегія для нових вільних площ міста ВЕМА повинна викликати цікавість самих її мешканців, котрі, як і всі, матимуть вільний час, щоб присвятити його креативному байдкуванню. За допомогою цієї стратегії, уважної до нових бажань щодо способу мешкання, проект закладає місця, де городяни зможуть оцінити колективну цінність міських площ. Своєрідна атака на землю з боку помешкань/офісів це більше підкреслюється морфологічними особливостями рельєфу, який за допомогою невеличкого ухилу поверхні або невисоких терас, поступово піднімається в бік бугівель. Пішохідні доріжки прокладені проміж садів і невеличких торговельних майданчиків. Час від часу електричне авто перебігає лугом для того, щоб підвезти продукти, для виконання необхідних службових обов'язків або прогулювання осіб з фізичними вадами. Сади — це громадські місця, де зручно спроекувані доріжки для ходіння, зупинок і відпочинку, щоб почитати свіжу газету. Тут перехрещуються потоки, які пов'язують різні види міської діяльності (як, наприклад, муніципалітет) з іншими частинами міста ("А" і "В"). В цій урбанізованій площині прокладені канали аерації, освітлення і виїзди з розміщених нижче паркінгів. Підтримання садів стає обов'язком проживаючих в цих кварталах городян. За допомогою спеціальних домовленостей про наміри уточнюються їхні права і обов'язки, щоб стала можливою реалізація такої "відкритої" структури, на засадах "no profit"; з'ясовуються межі власності для культивування і підтримання. На цій штучній поверхні ритм забудови скоординований за загальною схемою міста ВЕМА.

На ортогональну систему, що надає власне обличчя кожному "мікрорайону" як на "географічному" рівні, так і на рівні пішохода, накладається інша, гетеро-система всіх елементів, які складають "архітектуру на рівні ґрунту". Розміщення призм (блоків помешкання/офісів) повинно створити розмаїття конфігурацій громадських площ. Насправді, ті, що розміщені "ближче" підкреслюють комерційний напрямок, в той час як проміж більш віддалених розміщені сади (городини). Їх чергування створює урбаністику цього району і виявляє комерційні точки, де водночас знаходяться і місця автономного сервісу, майстерні. Громадський "рівень" перетворюється таким чином на місце для експериментування екологічних цінностей і природоохоронного способу життя. Ці стратегії стають привілейованою системою для створення продуктивних об'єднань-товариств, системою, яка віддзеркалює реальні потреби місцевих жителів. Кожен з них може посадити дерева, збудувати курінець або невеличкий сарайчик для садового приладдя, аби вони не руйнували красу спроекуваних частин. Відбувається сумісне творення ґрунту тими, хто займається "нічоноеробленням" в цих садах.

СЛУЖБОВИЙ СЕКТОР

архітектор:

Санто ДЖУНТА

співпраця:

Доменіко ФАЛЬЧЕТТА,

Віола АВЕСТО,

Маріано КАПТУММІНО,

Джузеппе КАРДІЛЛО,

Франческа КРОККО,

Андреа ЛГУОРИ,

Массіміліано МАЗЕЛЛІС,

Себастьяно РАЙМОНДО,

Джампієро РАДЖІО,

Рікардо СКАЛІЗІ,

Доменіко ШІРІКА,

Фабіо ВЕЛЛА,

Калоджеро ВЕТРО

художник:

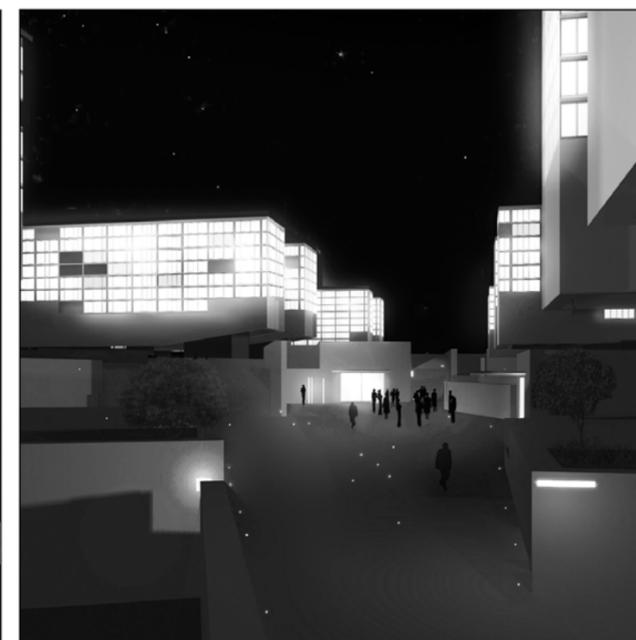
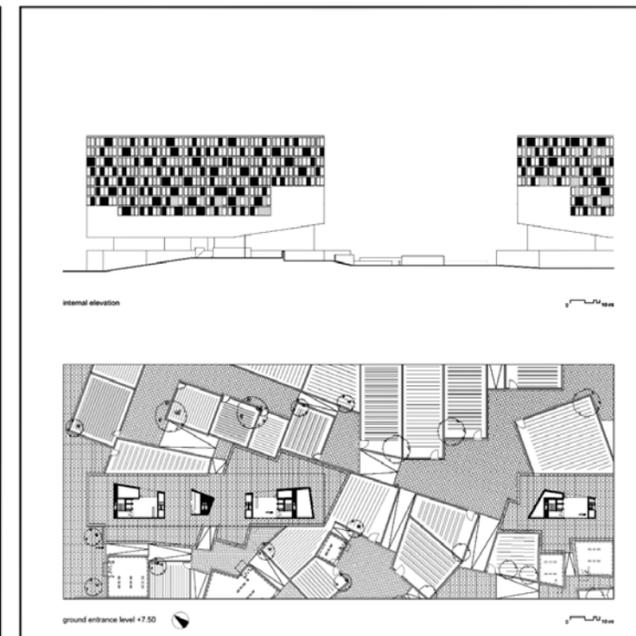
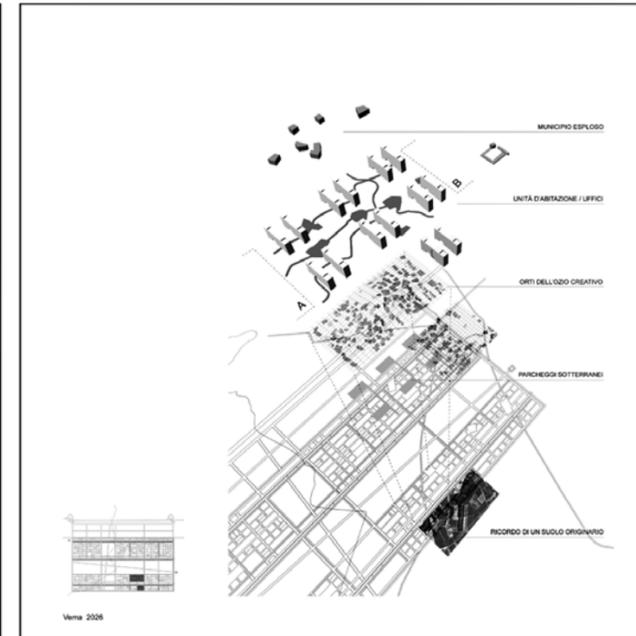
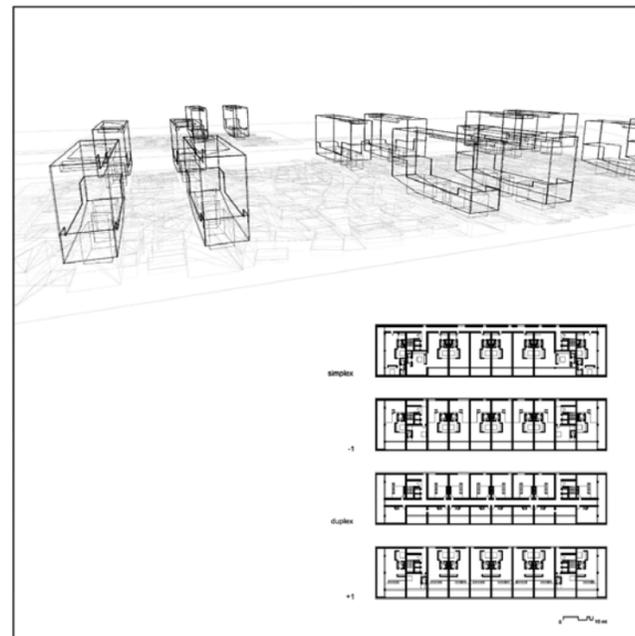
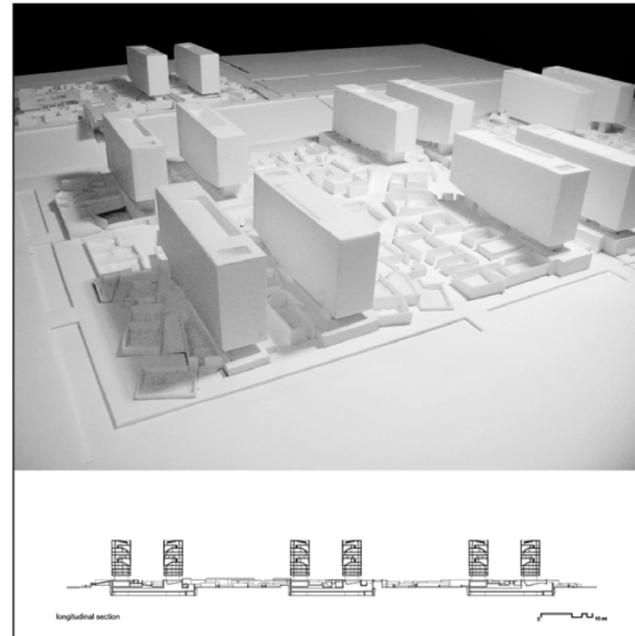
Кроче ТАРАВЕЛЛА

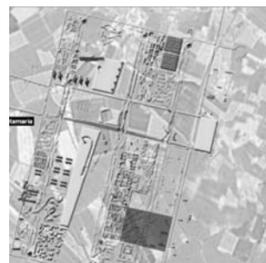
(сади для ВЕМИ)

соціолог:

Джузеппе ДЖУНТА

проект: 2006





Чи можна уявити собі інші способи життя і мешкання, ніж нам звичні? І чи могли б ці нові спроби впорядкування прийняти форму міста, особливо "міста заснованого", заздалегідь спланованого? "VEMA 2026" пропонує дослідити деякі лінії розвитку такої гіпотези у можливному майбутньому, навіть якщо не в дуже близькому.

Якщо ми приймемо, що сьогоднішнє суспільство продовжить розкидане і не згруповане "розповсюдження" по територіях, мусимо уявити собі, що тільки створивши інше суспільство, можна "збудувати" нову форму поселення. Проектна група виходить з того, що нова "урбаністична" форма могла б відтворювати помешкання, наближене до бажань широкого колективізму, орієнтоване скоріше на образ міста "інтенсивного" (intenso) аніж "цільного" (denso). Майбутнє, до якого ми апелюємо в нашій частині міста, обраній для проектування, повинно відтворювати бачення суше "особисте", в якому поєднуються існуючі та бажані тенденції і трансформації: соціальні, економічні, політичні і дослідні. Але власне у з'ясуванні такого ідеального "замовлення" на місто майбутнього, нехай наївного і трохи романтичного як будь-яка утопія, міста, що поєднує домірність з бажанням підкреслити свої головні об'єкти, і криється фундаментальна праця для реального розвитку наших міст і нашої території. "Місто уявляється різним для тих, хто приходить до нього з суші, і тих, хто приходить з моря... Кожне місто приймає свою форму залежно від пустелі, якій протистоїть..." (Італо Кальвіно).

Slow town VEMA, як і будь-яке ідеальне місто, шукає свої принципи впорядкування: пряме співвідношення між конструктивними частинами і відкритими площами складає першочерговий вибір проекту, як антипод до "пустелі" з об'єктів без центральної режисури в багатьох сучасних містах. Ми віримо в те, що на такому відношенні базуватиметься можливість по-новому намалювати насамперед "місця", а не "гільниці", створити елементи, що пов'язуватимуть місто в компактне соціальне і архітектурне полотно, наскільки б воно не було гетерогенним, багатолітним чи носієм різних "ідентичностей".

Таким чином, наш проект розвиває урбаністичну форму таку, в якій чергуються пусте і наповнене як єдина матерія. Він не йде від окремої ізольованої гільниці, але від "шматків" міського пейзажу, розглядаючи його як поділений на фрагменти, але єдиний комплекс. Власне розподіл між міським полотном і парками розвивається в нашому проекті, коли ці гільниці перетинаються і змішуються, не втрачаючи своєї сутності: навіть спеціально збільшується площа контакту між природними і штучними елементами, щоб посилити задоволення від візуального контрасту. Чергування ділянок, які змішують у собі характеристики площі, вулиці і парку, стає організаційним принципом освоєння території. Зелена інфраструктура поповжується, стискається і тане згідно з органічним рухом і чергуванням між "натуральним пейзажем" і "пейзажем штучним".

Slow town VEMA задумане як місто під розмір людини, місто, в якому можна знову рухатися пішки. Ми віримо, що задоволення від "швидкого руху" можна знайти і за межами міста, не вбачаючи в цьому якогось "збіднення" самого міста, ні візуального, ні в сенсі інтенсивності обміну і спілкування, які місто створює. З таких позицій засуджується модель "поширеного або розповсюдженого міста", організованого і розвинутого на основі хаотичного і конвульсивного руху машин, тобто міста для пересування і використання — поверхні, часу, енергії.

SLOW TOWN VEMA

www.slowtown-vema.eu

Lotti + Pavarani Architetti

ТОРГОВЕЛЬНИЙ ЦЕНТР

проектувальник:

Lotti + Pavarani Architetti

архітектори:

Паоло ЙОТТІ

Марко ПАВАРАНИ

співпраця:

Валентина АДАМІ,

Аніта КОВА,

Маттео ФРАНЧЕСКОНИ,

Фабріціо ГРУППІНІ,

Крістіна ХАУМАНН,

Карлотта МЕНЕГУЦЦО,

Федеріко ПЕННАККІНІ,

Перла РЕБЕККІ,

Джулія САККЕТТА,

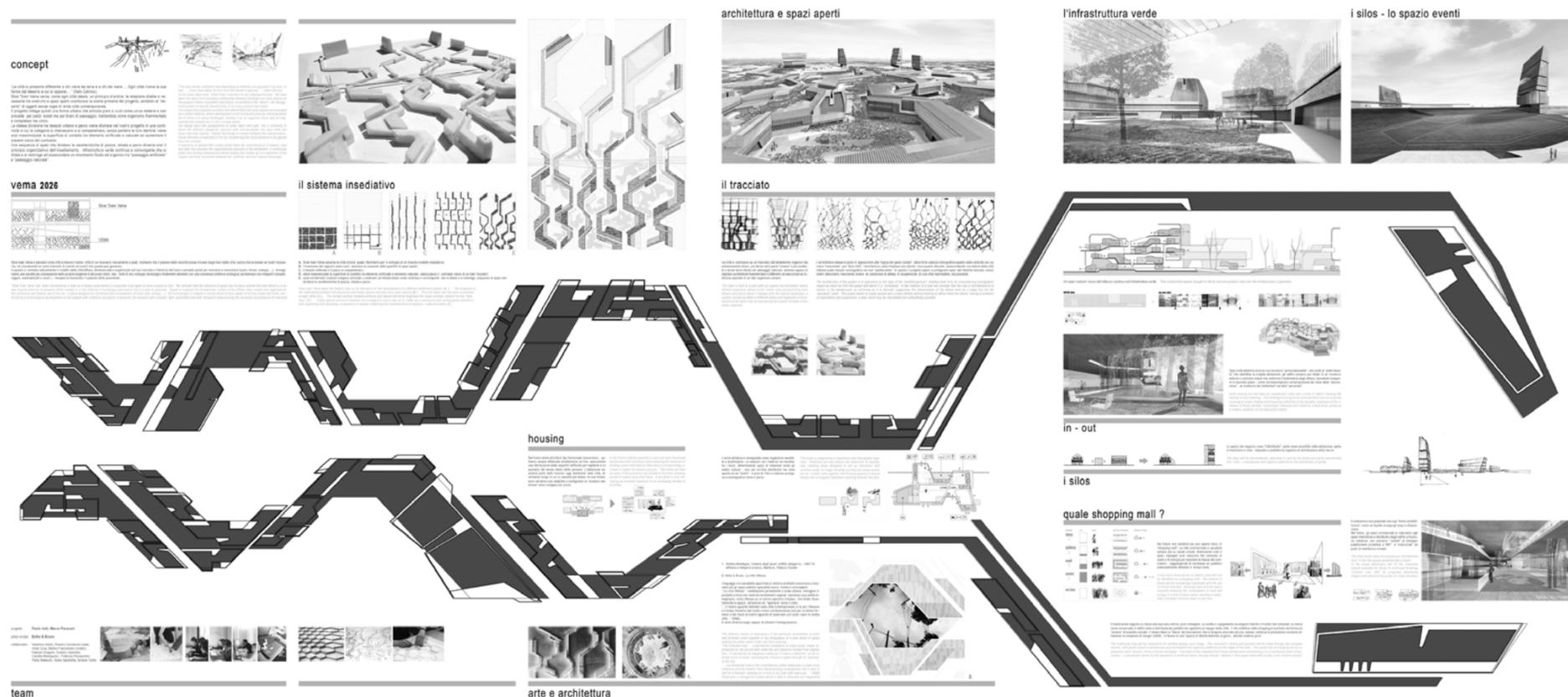
Сімоні ТОРТИНІ

художник:

Botto & Bruno

(місто, що віддзеркалюється)

проект: 2006

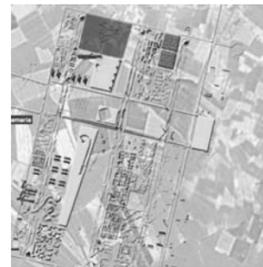


team

arte e architettura

sacred you

multireligious urban space



Sacred You, або повернення до першоджерел. Архітектура, укорінена на землі, впливає на людське тіло. В місцях культу тіло уповільнює рух. Тіло стає сакральним місцем. Сакральне передвіщає появу релігії. Геологічна природа передвіщає архітектуру. Сакральне і природне, земля і людське тіло присвячуються одне одному. Для Sacred You.

Концепція Мутації стану матерії землі: етапи.

1. Обстеження стану існуючої лінії землі у ВЕМІ на рівні 0,0 м.
2. Деформація для посилення виразності: нова геологія на рівні -24,0 м. Від існуючого стану матерії землі лінія розрізу опускається, заглиблюється і перетворюється в інший стан матерії — це метал, справжня несуча конструкція, яка відроджує розмір картезіанської сітки, що вже належить місту. Сама ця сітка змінює свою геометрію, яка стає векторною. Прийняття на себе геометрії квадрату відсилає до об'ємів первинних часів.
3. Відровнена матерія. Комплексна векторна структура розвивається і проходить крізь картезіанську матерію квадрату: конфліктне зіткнення. Визначення внутрішніх просторів конфлікту між геометрією квадрату і векторною геометрією — природне. Такий дуалізм віддзеркалюється в усіх масштабах проекту.
4. Рігкисність матерії: новий ухил поверхні землі створює відблиски і перетини світла в тілі квадрату.
5. Візуальна матерія зафіксована на рівні 0,00. Горизонт є тут статичним орієнтиром для квадратного тіла: так витримується рівень "абсолютного нуля".

Коллективні практики. Мультирелігійний Центр (під мультирелігійним не мається на увазі синтез різних релігій, який може призвести до меншої внутрішньої концентрації, але такий, який надає більшої ваги кожній окремій вірі, з їх внутрішніми розбіжностями, з єдиною ціллю гарантувати взаємність такого прийняття усіма учасниками). Квадратна бугівля: 2 поверхи: рівень -7,0 м та -11,0 м. Загальна площа кожного з поверхів: 216 x 216 м, модуль сітки 6 x 6 м. Складається з: 7 кімнат для молитви для семи головних релігій світу: Християнства, Конфуціанства, Буддизму, Іудаїзму, Ісламізму, Таоїзму, Індуїзму. Кімнати для молитви є місцями для максимального уповільнення тіла, фізичного напруження на межі можливостей: колінопреклоніння, сугіння зі схрещеними ногами, медитація, дисципліна дихання.

Тіло. В максимальному напруженні тіла є наближення до стану його залишення. Площа поверхні кожного з залів: 30 x 120 м, пропорції у відношенні 1 : 4. Передбачені також інші невеличкі зали для менш поширених релігій.

Маршрути Заглибленого парку: від рівня -12,0 до -18,0 м розвивається так званий "металевий пейзаж", створений складними векторними структурами, на які поставлена інша квадратна структура. Поряд з цим простором знаходиться пейзаж, залишений у натуральних формах: брукований кам'яними плитами. Були задумані два основні напрямки руху, які пов'язують крайні частини комплексу Sacred You. Вони пов'язані безпосередньо з парком Sacred You: це відбувається на "нульовому рівні" ВЕМІ.

Енергетичний план життя Sacred You має великий власний потенціал для збереження енергії. Завдяки своєму розміщенню в місці, де підземна температура є постійною — близька +15 °С, стає можливим відновлення енергії, використовуючи власне геометрію бугівлі і внутрішні розрізи компонентів комплексної металевої структури. Бугівля, крім того, акумулює сонячну енергію через покриття даху місцевим каменем, зі спеціальною випуклою обробкою поверхні.

МІСЦЯ КУЛЬТУ

архітектори:

Раффаєлла ЛАЕЦЦА,
Мікеле МОРЕНО,
Джованні САНТАМАРІЯ

співпраця:

Альберто КАЗАРРОТТО,
Альберто КОЗАТТИ,
Валентино д'ОСУАЛЬДО,
Андреа ТРОЛЕЗЕ

художник:

Джованні Даль БОН
(трохи землі)

запрошений

архітектор:
Пітер АЙЗЕНМАН

проект: 2006



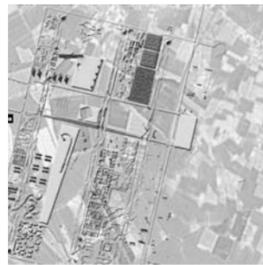
" SACRED YOU "

MULTIRELIGIOUS BUILDING-PARK



RAFFAELLA LAEZZA-MICHELE MORENO
ITALY
MILANO-VENEZIA

місто-фабрика



Фабрика майбутнього уявляється діяльністю чистою і безпечною, а отже сумісною з помешканнями: на цій гіпотезі і базується нижчеописаний проект.

1. Образ, який ми використали, є профіль фасаду shed, характерний для багатьох фабрик і переважно промислових будівель. Для типології помешкань за зразок був прийнятий тип loft, який власне і народився як перегляд у новому архітектурному ключі колишніх промислових цехів. Shed і Loft є термінами, які вдихають життя в проект і які відповідають необхідній його ефективності: функціональній, концептуальній та іконографічній. Результатом такої проектної гіпотези стає місто-фабрика.

2. Ми розділили "квадру Пуріні" на кроки по 6 м, що відповідає структурному кроку shed, отримавши таким чином серію довгих гільниць, однакових за секцією-константою.

Виходячи з принципу тотальної наповненості поверхні, таке однорідне "покриття" відрізняє також захисну роль міста-фабрики — як її виробничої, так і житлової частини — і може бути загляне у вільний і гнучкий спосіб, залежно від конкретної необхідності моменту. Помешкання, які віддають свої площі під фабрику, фабрики, які перетворюються на помешкання. Від 100% помешкань до 100% фабрик у проекті міста-фабрики вже передбачені всі можливі комбінації в середині самого урбаністичного полотна, інтенсивного і компактного.

Місто-фабрика поділена на квартали по діагональним лініям, які зустрічаються всередині "гіпер квадри Пуріні". Зони, які таким чином утворюються, мають різні форми: трапеції і трикутників, які вже вміщують в собі принципи варіабельності розмірів. Перехрестя між геометрією покриття shed і діагональними дорогами створює крім іншого різноманіття профілів фасаду. Ця проста операція позитивно впливає на монотонний і однорідний образ, як одна з варіацій цієї ж таки іконографічної теми. Враховуючи, що ВЕМА розмістилася посеред полів і має великі парки і міські сади, для вулиць і площ міста-фабрики характерні тільки профілі зигзаг-площин shed, тут немає дерев: зелені зони, приховані і приватні, знаходяться всередині помешкань і фабрик.

3. Мінімальне помешкання базується на структурі з кроком 12 x 12 м і поділена на 4 частини: загальна частина, кімнати, оранжерея-сад і двір. Помешкання підняте на висоту, щоб дозволити проїзд приватного транспорту — такого, що не забруднює середовище, — всередині довгих гільниць. Фабрики ж навпаки великорозмірні і мають мінімальну довжину 36 м, до якої примикає модуль 6 м, де розміщуються офіси, устаткування і сади. Фабричні труби, заглиблені у землю, як колодязь, що функціонує також як теплообмінник, перетворюються тут із забруднюючого елемента на так звані "екологічні труби".

4. Пам'ятаючи, що поверхня shed орієнтована на північ, на іншій (нахилений на південь) площині можна монтувати сонячні панелі, щоб виробляти власну електроенергію і підігрівати воду. Двори і сади також можуть бути частково перекриті склом і устатковані тими ж сонячними панелями, надаючи вигляд біокліматичних теплиць або фото-накопичувальних пергол. Цей енергозберігаючий принцип міста-фабрики поширюється і на незаселені гільниці, де ще більш помітними стають структури shed, які виглядають тут як скульптури чи монументи, і надають життя цій частині міста ВЕМА.

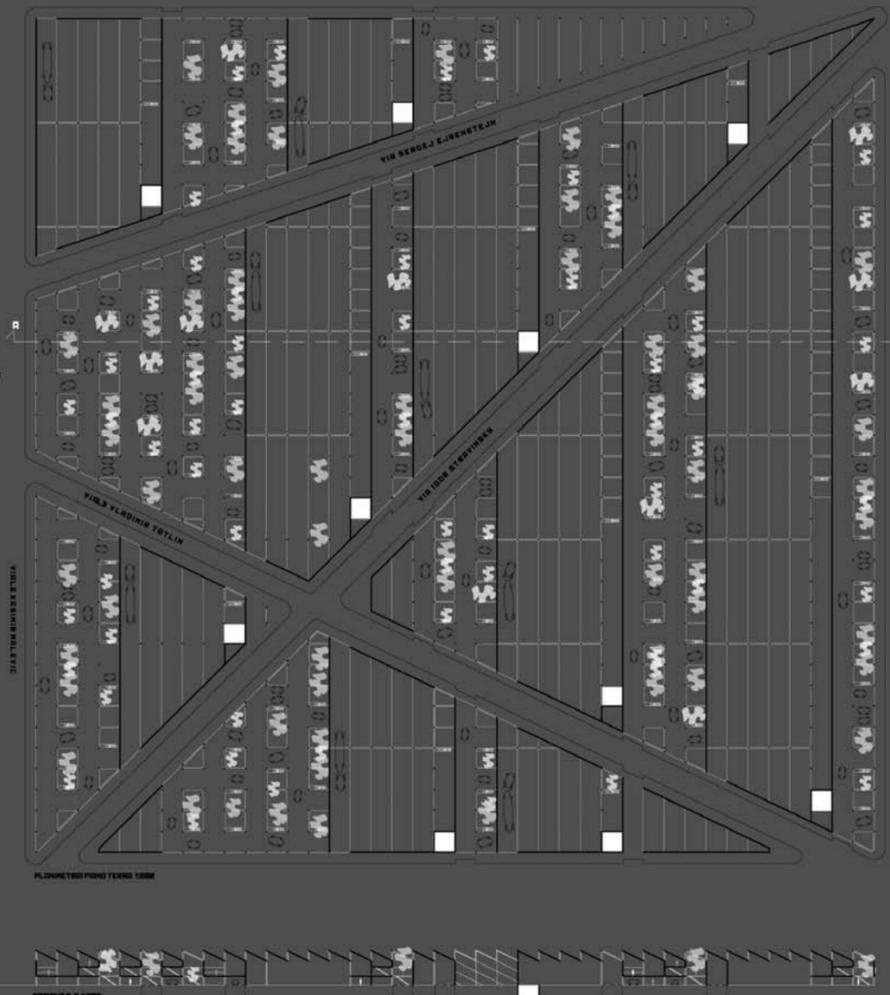
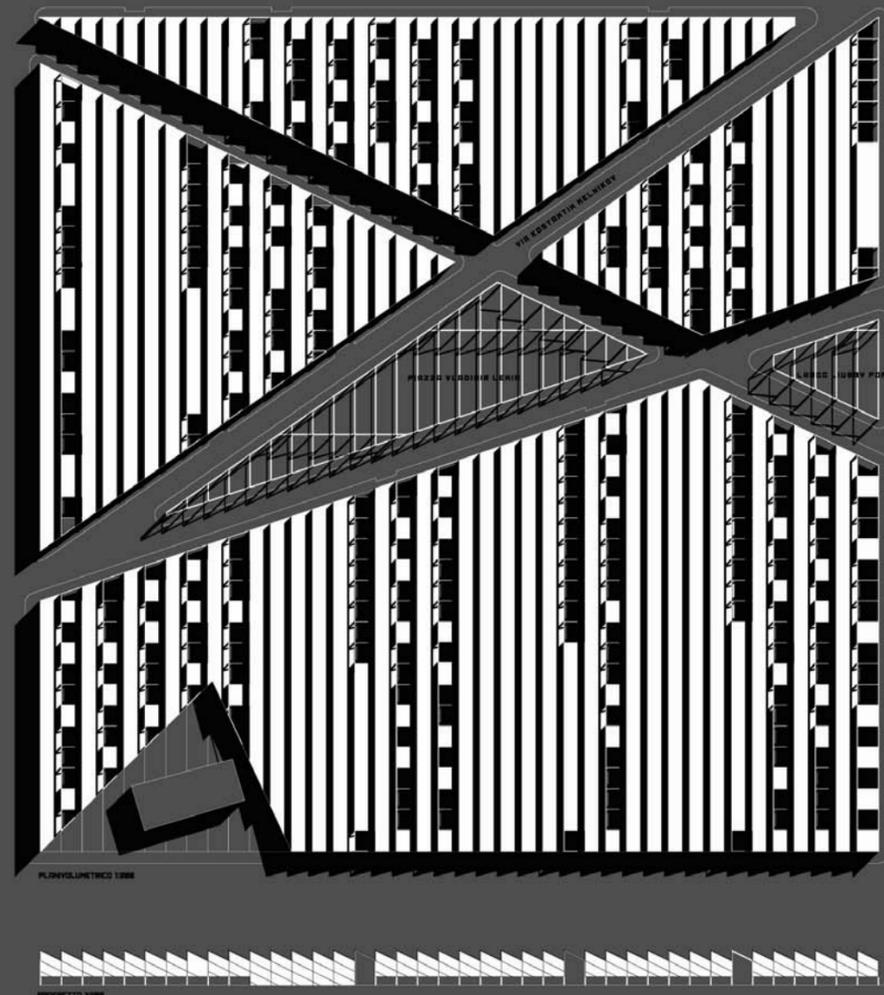
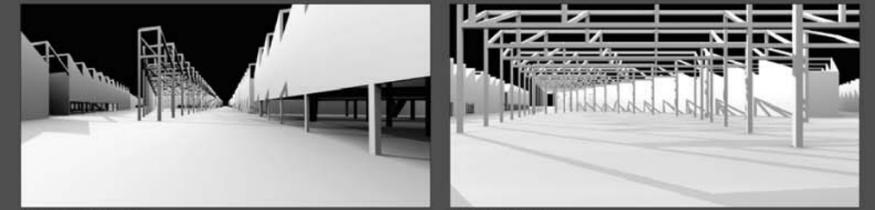
Продовження публікації проекту ВЕМА дивись в наступному числі А+С

LA CITTA' FABBRICA

LIVERANI-MOLTENI ARCHITETTI

"L'architettura per essere grande deve venire dimenticata o porre solo un'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi."

Aldo Rossi



ФАБРИКА

проектувальник:

Liverani/Molteni Architetti

архітектори:

Енріко МОЛЬТЕНІ,

Андреа ЛІВЕРАНІ

співпраця:

Джованні ПОДЕСТА,

Марціно САККІ,

Джанфранко ОРСЕНІГО,

Елена РУОТОЛО,

Себастьяно Конті ГАЛЛЕНТІ

художник:

Даніеле ПУППІ

(фрагмент Праця №24)

запрошені архітектори:

Еліас ТОРРЕС,

Хозе Антоніо Мартінес

ЛАПЕНЬЯ

& Elmas Torres Tur architects

(проект Мазь Мельникова)

матеріали інтернету:

Боря ГУТЬЕРРЕЗ,

Луїс ВАЛЬЕНТЕ

проект: 2006

La fabbrica del futuro si suppone essere un'attività pulita e sicura e quindi compatibile con l'abitazione: su questa ipotesi è basato il progetto di seguito descritto.

1. L'immagine di riferimento utilizzata è il profilo di facciata a shed che identifica generalmente la fabbrica. La tipologia abitativa individuata è il loft che prende di fatto origine dal riutilizzo di spazi produttivi dismessi. Shed e Loft sono i termini che danno vita al progetto e ai quali corrisponde una certa efficacia tanto funzionale quanto concettuale e iconica. Il risultato di questa ipotesi progettuale prende il nome di città-fabbrica.

2. Abbiamo suddiviso la "quadra purtiniana" secondo il passo di 6 m., che corrisponde al passo strutturale dello shed, generando una serie di lunghi lotti uguali a sezione costante. Questa copertura ortogonale protegge indistintamente l'intera città-fabbrica - tanto la produzione come le abitazioni - e potrà essere occupata in modo aperto e flessibile. Case che lasciano posto a fabbriche, fabbriche che diventano case. Dal 100% di case al 100% di fabbriche: il tessuto denso e compatto della città-fabbrica è stata suddivisa in isolati tagliati secondo linee diagonali che si congiungono alla "quadra purtiniana".

L'intersezione tra la geometria della copertura a shed e le strade diagonali genera differenze continue nei profili di facciata, come variazione del medesimo tema iconografico. Sulla falda inclinata a sud degli shed si potranno installare pannelli solari per la produzione di energia elettrica e di acqua calda, trasformando la copertura della città-fabbrica in una grande "centrale ad energia solare" e rendendo autonome le attività produttive ed abitative che la occupano. Le strade e le piazze della città-fabbrica, caratterizzate solo dal profilo a zig-zag degli shed, sono prive di alberi: il verde è invece nascosto e privato, interno alle case e alle fabbriche. Negli spazi non occupati o lasciati liberi come luoghi pubblici sono visibili nella loro essenza, come sculture o come monumenti, le strutture a shed che danno vita e identità a questa parte di VEMA.

3. L'abitazione minima si struttura su un quadrato di 12x12 m. suddiviso in 4 parti: lo spazio comune, le camere, la serra-giardino e il cortile. L'abitazione è sollevata per permettere il transito veicolare privato - non inquinante - interno ai lunghi lotti. Le fabbriche hanno invece una luce minima di 36 m. a cui si affianca un modulo di 6 m. dove trovano posto gli uffici, gli impianti e il giardino. La ciminiera, da elemento inquinante, è qui invertita, accolta nel terreno come un pozzo che funziona da scambiatore termico: questo elemento invisibile prende il nome di "ciminiera ecologica".

MILANO, 2006

арт-биеннале в венеции

В венецианском Арсенале проходит обширная выставка под названием "Думай с чувством, чувствуй с умом. Искусство сегодня" (L'arte nel presente). Экспозиция развернулась в национальных павильонах в Giardini (Сады) и в многочисленных палаццо по всей Венеции. В Арсенале и Кордгериях представлена подборка живописи, инсталляций, видео авторов со всего мира и всех возрастов сегодня творящих, как всемирно известных, так и начинающих. Многие из представленного было создано



A Very Beautiful Day After Tomorrow. 2007

специально для биеннале. Куратор биеннале Роберт Сторр (Storr) поэтически прокомментировал ориентиры: "Воображение — как некий резервуар, в котором избыток подбегает к краю и переливается, а искусство пробивает себе каналы, способные соединить между собой части сознания, когда-то отделенные и изолированные друг от друга, наводняя и заполняя их во всей цельности, как плодородную гельму".



К чему здесь эта парочка с плаката (Body & Eros) V Международного фестиваля современного танца, проходившего на фоне биеннале искусств? К тому, что искусством сегодня может стать практически всё: объект, эпатажная акция-действие, видео-аудио-тактильный перформанс. От гигантских "какашек" Франца Веста до почти классической живописи Гуиллермо Куитка в его "круглых" дневниках (1994–2005), от концептуального архитектурного проекта Manas неутомимых Илья&Эмилия Кабаковы до "золотого ковра" Dusasa из фантиков африканца Эль Анацуя. Главное, какую концепцию подведет под все это непременно гениальный куратор.



Китайская инсталляция



Franz West. The Fragile on its Cloak. 2007



How to blow up two heads at once. 2006



Илья & Эмилия Кабаковы. Manas. 2007

архдесант винница



Отель — бывший телецентр (ОЖЕРЕЛЬЕ)

Посреди августа в Винницу выса-
дился архитектурный десант. По-
чему перст судьбы забросил ани-
линовых московских парубков в
столь спокойную заводь, как Вин-
ница, одному только Богу извест-
но, да еще, пожалуй, молодому и
энергичному мэру города Влади-
миру Гройсману. Он явился иници-
атором отчаянного мозгового
штурма (разбивавшегося в брыз-
ги о гранитные утесы на Южном

Буге), пригласив организаторов
программы международных про-
ектных семинаров из московского
Центра Современной Архитекту-
ры (ЦСА). Центром руководит
Ирина Коробьина. Главным кон-
сультантом сессии выступил
главный архитектор Винницы
Сергей Царенко.

Семинары проводятся с 2001 го-
да, и уже были проведены в таких
разнокалиберных российских го-
родах, как Урюпинск, Дмитров-
град, Тобольск, Нижний Новгород,
Казань и прочие. В 2003-м попал в
обойму и украинский Харьков (см.:
А+С 1 '2004). На "листе ожидания"
— Сочи, Тольятти, Пенза, Яро-
славль, Тюмень.

Технологически "десант" выгля-
дит таким образом: ЦСА набира-
ет международную команду мо-
лодых, но, как правило, "зареко-
мендовавших себя" архитекто-
ров, большей частью состоящую
из москвичей. На этот раз при-
глашенными "звездами" иннова-



Проект МОРЕ (Н. Асагов, Л. Фонская): айсберг-аквапарк

ционного штурма стали модера-
тор события лондонский архи-
тектор-теоретик Нейл Лич (Neil
Leach), берлинский архитектор
"Бюро Moscow" Ева Дитрих (Eva
Dietrich) и Тереза Штроэ (Therese
Strohe), Маркус Кёзген (Marcus
Keusgen), работающий в Берлине
и Лондоне, Виктор Хоффман (Hof-
mann), практикующий в Риме и
Берлине.

Цель десанта — нащупать аль-

тернативную стратегию (я бы
все же сказал "тактику", посколь-
ку речь идет о сугубо профессио-
нальных архитектурно-визионер-
ских подходах) городского разви-
тия. Так или иначе, ориентация
выстраивается на конкретные
инвестиционные объекты и про-
граммы, влетаемые в канву об-
щегородских интересов, в пику
громоздкому и часто неэффектив-
ному генеральному планированию



Проект СКАЗКА ВИННИЦА (Б. Бернасconi, Е. Корнеев): разводной мост

времен социализма.
На винницкой сессии помимо пе-
речисленных коллег блеснули гра-
фический дизайнер Евгений Кор-
неев из родственного нам журна-
ла ПРОЕКТ-РОССИЯ, Александр и
Никита Асаговы, Борис Бернасconi,
а также молодые винницкие
архитекторы Виталий Плясовица
и Назар Жовныч. Так или иначе
результат десанта получается
презабавный. Игровая проектная

техника позволяет взглянуть на
ситуацию свежим и незаангажи-
рованным взглядом, как бы со вне-
положенной колокольни. Некото-
рая поверхностность запрограм-
мирована.

Предоставленные здесь работы
дают представление о генераль-
ном направлении мысли альтер-
нативных проектировщиков —
коммерция, природа, история.

Борис ЕРОФАЛОВ



Проект СКАЗКА ВИННИЦА: столб как объект дизайна



Проект ЖЕМЧУЖНОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ (Е. Дитрих, Е. Кириллова, М. Кёзген): кафе и магазины в пространстве внутреннего двора и пл. Независимости с гигантской шахматной доской



Проект СКАЗКА ВИННИЦА (Б. Бернасconi, Е. Корнеев): Дворцы Принцесс



Проект РЕЧНОЙ ПАРАДИЗ (Н. Сухова, Т. Штроэ, В. Хоффман): органика

Проект КРЫМ ЗА 50 КОПЕЕК (Н. Жовныч, В. Плясовица): светодизайн берегов Буга и парка "Украина"



Винница — город, переживающий постсоветский урбанистический
шок, так же, как это происходит во многих других городах бывшего
СССР: городская инфраструктура на грани полного упадка, и тем не
менее Винница — это город, который очаровывает.

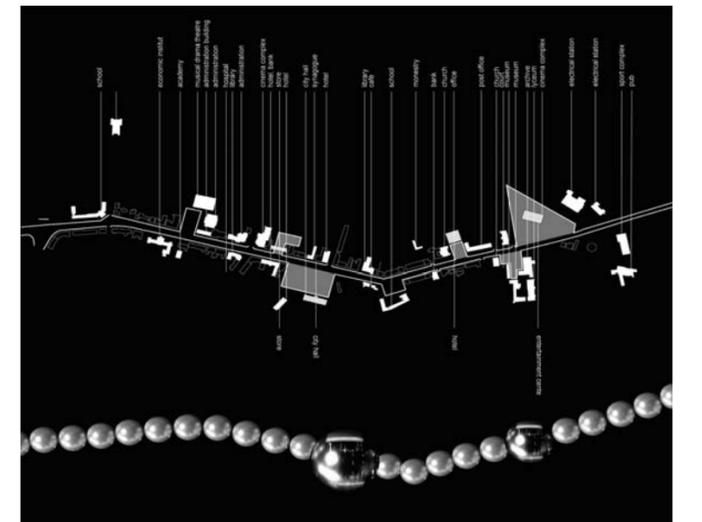
Нейл ЛИЧ

Улица Соборная — словно ожерелье: на нее, как жемчужину, нанизаны главные
городские достопримечательности. Сегодня они нуждаются в обновлении.

Ева ДИТРИХ (Гамбург)

Евгения КИРИЛЛОВА (Москва)

Маркус КЁЗГЕН (Оберхаузен)



Проект ЖЕМЧУЖНОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ: генеральный план ожерелья

образы медленного счастья

Что означает: от двоих нельзя убежать, двоих нельзя догнать? — вопрошал киевский апокриф XII века, и отвечив, — от смерти невозможно убежать и от старости, а молодость и жизнь невозможно догнать. Художник Петр Бевза не бегал ни от ни за, а живет и работает, по меткому выражению Олега Сигора-Гибелинды, “исповедуя принцип медленного счастья”, пытаясь мыслимое осмыслить а чувствуемое переложить на язык “образотворческого мистецтва” — будь то живопись, ленд-арт (он говорит “gii y dovkilli”) или фотография.

Осенью Бевза намерен показать зрителям свои новые работы под странным названием “Цкі”. Все просто, — говорит художник, — цки древнерусское сокращение слова доски. Именно досками называли в старину иконописцы свои произведения, ибо писались они на дереве, покрытом специальным грунтом — левкасом.

То что он делает сейчас можно назвать сакральной живописью, а можно современным искусством, это зависит от точки отсчета. Однако, сложность заключается не только в выборе этой точки. Обращение к библейским образам и темам, это попытка десакрализации этих образов и тем, попытка вывести их из функционального пространства действия соб-

ственно религии путем введения в пространство современного искусства. Или же это обратный процесс ресакрализации, т.е. восстановление и расширение влияния религии на изобразительное искусство? Вопрос об отнесении обсуждаемых здесь работ Петра Бевзы к сакральной живописи это в том числе и вопрос о том, могут ли они быть религиозно санкционированы.

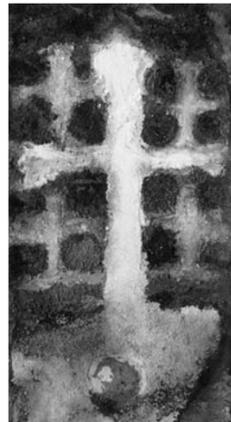
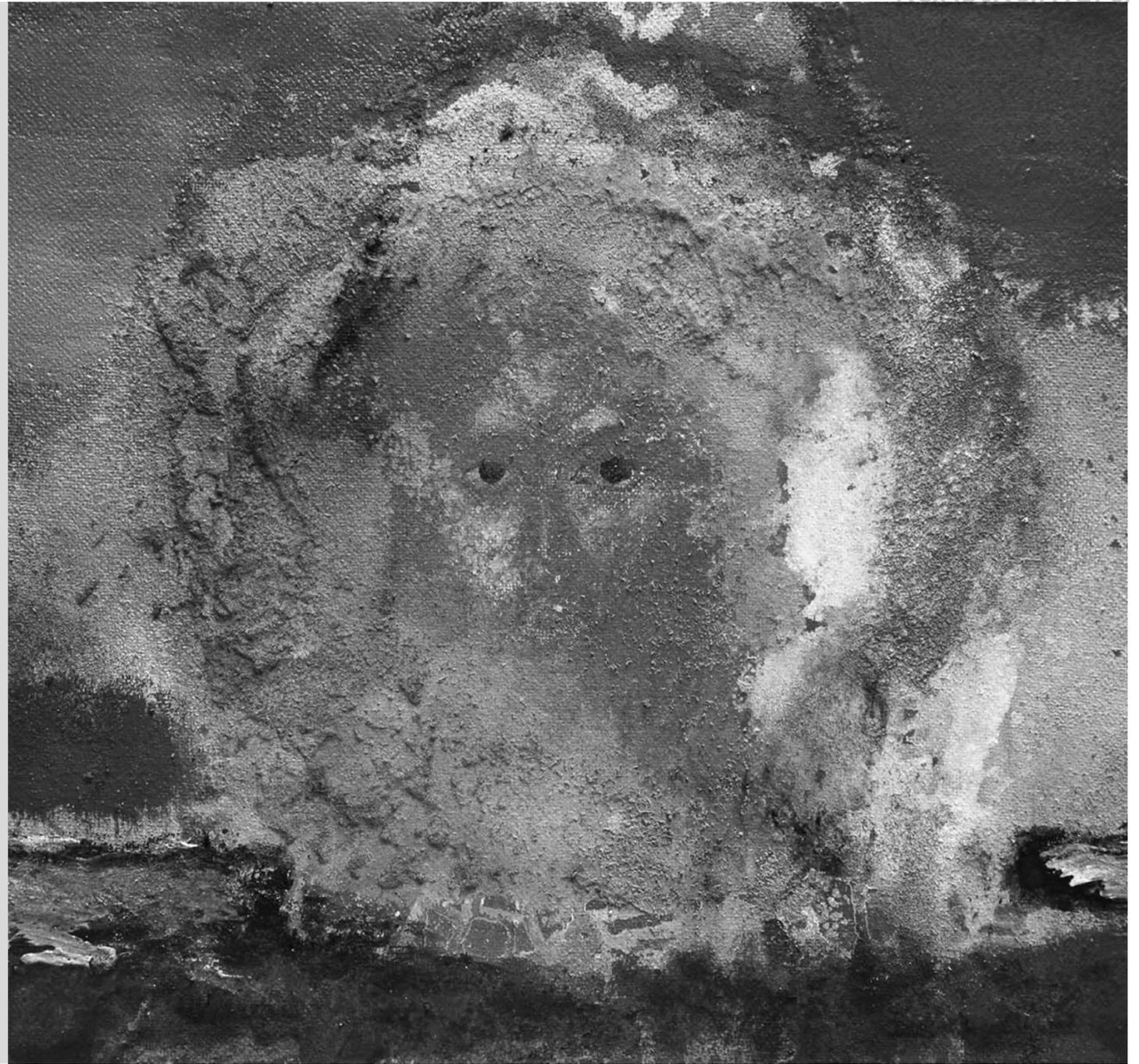
Впрочем, художник не претендует ни на роль иконописца на роль продвинутого нью-эйджера. Исповедуя принцип “искусство вокруг нас”, он в прямом смысле использует для создания образа то что “под ногами”, а именно домо-тканые коврики, которые выступают в качестве своеобразных “окладов”. В привычной схеме сакральной изобразительности оклад должен быть золотым, ибо именно золотой фон символизирует Вечность. Бевза нам говорит — Вечность у нас под ногами. Ее, кроме Создателя, Евангелистов, отцов церкви и других достойных людей создавали наши родители и родители наших родителей. Возможно, позже кто-то скажет что ее создавали мы. Художник пишет свои образы, не придерживаясь установленных нынче канонов изображения, апеллируя к византийским палеологовским и раннеитальянским образцам. Ему нравится Джунта



Пизано, Дуччо Буонинсенья, Симоне Мартини и безымянные мастера создававшие Равенские мозаики. Названия работ у него несколько непривычные: “Католическая Богородица”, “Богородица-Будда”, но мы простим художнику некоторую прямолинейность и

назовем ее честностью. Ведь Петр Бевза считает что суть всех религий огна — помочь человеку осмыслить свое высшее Я, ибо расстояние от человека к Богу это расстояние от человека к осознанию самого себя.

Александр ЛУЧАК



архитектор слепцов покорил "украину"

29 ноября 2006 в Национальном дворце "Украина" в сопровождении камерного эстрадно-симфонического оркестра под управлением заслуженного артиста Александра Егорова состоялся соль-

ный концерт композитора и певца Олега Слепцова "Мелодии художника". Почти четырехтысячный главный концертный зал страны был полон зрителей. В концерте, кото-

рый продолжался без перерыва более двух часов прозвучали двадцать две песни и инструментальные композиции, сочиненные автором в исполнении двадцати восьми профессиональных музы-

кантов (из них восемь бэк-вокалистов). Ведущим праздника был соавтор Олега поэт Виталий Иващенко. Также в концерте maestro исполнил песни на стихи великих поэтов — Роберта Бернса, Жоржа Брасенса, Редьярда Киплинга, Анны Ахматовой, Сергея

Есенина, Александра Блока, Михаила Луконина и др. Песни Олега отличаются утонченной поэзией, узнаваемой мелодикой и характерностью исполнения. Концерт был вживую, Олег беседовал со зрителем, некоторые из

них поднимались на сцену, чтобы выплеснуть свои позитивные эмоции. Было много цветов, среди персональных гостей — друзья и творческий бомонд столицы. В фойе демонстрировалась выставка архитектурных творений и гобеленов автора.



Каналом УТ-1 снималась телеверсия концерта шестью камерами с использованием крана. И движущейся тележки.



Выставка архитектурных и художественных работ в фойе и авторский концерт maestro в зале дворца "Украина"

Мажоров тебе, Олег Слепцов — архитектор, художник, музыкант!



Буйный июнь в Мукачево пробудил к жизни не только закарпатские веси.

Проснувшись от зимней спячки, двенадцать ведущих архитекторов Закарпатья рискнули нервными клетками и сошлись воедино над ящиком шампанского и ведерочком льда, дабы выставить на всеобщее обозрение произведения собственного зодчества.

Их работы имели честь лицезреть полсотни архитекторов со всех карпатских земель — из Ужгорода и Мукачева, Хуста и Тячева, Берегова и Чопа, лица, имеющие касание к архитектуре, а также все любопытные прохожие и родственники авторов.

Когда выставляется сразу двенадцать разношерстных архитекторов, интрига затевается поневоле. К примеру, В. Ганзел, патриарх закарпатской архитектуры, выставил работы 70-х. Для молодых архитекторов, вступивших в пагубную связь с компьютерными технологиями, рукопашный

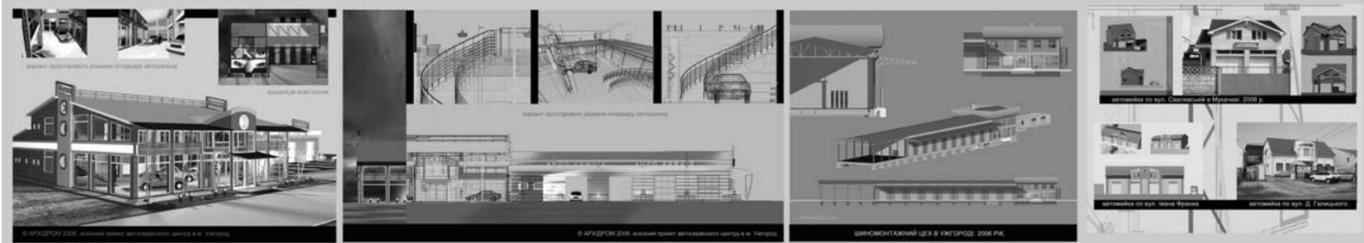


труд был поучителен. Оказывалось, было время, когда архитектор собственноручно резал домики из пенопласта, посыпал газоны манной крупой. Первый на Закарпатье архитектурный форум открыл главный архитектор Закарпатья Василий

Коблык, высказавший пожелание, чтобы II Закарпатский архитектурный форум — уже в Ужгороде — продолжил перспективную традицию. Речь держали: зачинщик действия главный архитектор г. Мукачево Вагим Бакалов, председатель

НСАУ на Закарпатье В. Ганзел, заслуженный архитектор Украины А. Андялош, главный архитектор проектного бюро "АВВА" из Ужгорода А. Вдовина, руководитель проектного бюро "Архитектура" из Мукачево И. Пасичник.

Вестибулярій МОЗЖЕЧОК



"Свіжа хижа" — это по-закарпатски "новый дом", а не "мокрая и хищная", как думают некоторые.

Вагим БАКАЛОВ



Форум посетила группа словацких зодчих, пребывавших в Мукачево в рамках проекта развития трансграничного региона Украина-Словакия.

plus / деревянный архитектор

еловые госпехи троянского коня

Андрей ПУЧКОВ, член-корреспондент Украинской академии архитектуры



Троянский конь из средневекового манускрипта

Теперь больше стоит бояться “нанайцев, гары уносящих”. Но это противоречило бы старой строке Вергилия, который сознавался: *quidquid it est, timeo Danaos et dona ferentes* — чем бы он (конь) ни был, страшусь и гары приносящих данайцев (Эн. II 49). И новой строчке Ильфа: “бойтесь данайцев, приносящих яйцев”.

Чем же страшил древних троянский конь, чем веселит нас? Неужто размером?

Война в древности была делом настолько обыденным, что состояние мира казалось странной затянущейся передышкой. Это потому, что мужчины сперва были воинами, а потом отцами, ремесленниками и землепашцами. Держать щит было почетнее, нежели мотыгу, нападать — усладительнее, чем защищаться, участвовать — честнее, чем наблюдать. И древний мир был в постоянном движении военизированных масс, туда-сюда, по морю и по суше, бороздивших и вспахивавших земли Мидемеррании.

ВОЙНА

Как мы помним, причин Троянской войны (XIII в. до н. э.) было несколько. Сначала — яблоко с надписью “прекраснейшей”, рассорившее Афину, Геру и Афродиту. Затем троянский царевич Парис дарит злополучное яблоко Афродите взамен на любовь Елены, жены грубоватого спартанского царя Менелая. Ну, а ближайшим поводом к войне стало дерзкое похищение Парисом Елены из Спарты. Хотя Парис был молод и прекрасен, а Елене было за пятьдесят, но каких напастей ни случается! Променил смертную на богию — готовься к войне. Не свезло прекрасной Елене: бугто безделушка, перешла она из рук царя в руки царевича, ненарочно создав проблемы добрым людям. Война ахейцев, аргосцев, ликийцев, критян, микенцев, мирмидонян, дорийцев, “300 спартанцев” etc и троянцев из-за Елены длилась девять лет: за это время “молодая” успела состариться, а Парис — возмужать, поумнеть и погибнуть.

Троянцы тоже были эллинами, поскольку “эллинов” в современном понима-

нии тогда вообще не было: разрозненные племена, населявшие Пелопоннес и Малую Азию, просто понимали речь друг друга. Обиженных для краткости принято называть ахейцами, обидевших — троянцами. Менелай с братом, микенским царем Агамемноном, небритым и зеленоглазым, собрал ахейское войско из 160 городов и большой флот в 1200 кораблей. Троянцы, уступавшие в численности, после непродолжительного боя были вынуждены отступить и укрыться за городскими стенами. Войско Агамемнона расположилось лагерем на берегу Гелеспонта, не осадив город со всех сторон. Этим воспользовался троянский царь Приам, послав гонцов за помощью в Карию, Лидию и прочие области Малой Азии, вследствие чего война продолжалась более десяти лет. Боевые действия состояли из поединков знатных воинов и боев под стенами Трои во время вылазок недовольных горожан. После столь долгой и безуспешной осады по совету итакского царя Одиссея ахейцы соорудили “в подарок” деревянного коня и повезли его к стенам. Затем сожгли свой лагерь и отплыли от берега Трояды, скрытно став на якорь по другую сторону острова Тенегос (Ог. IV 271–289, VIII 492–520).

КОННЫЙ СЮЖЕТ

О том, что эллины соорудили полого коня (лошадь?) для хитроумного захвата Трои, всем известно из “Одиссеи” Гомера: герой-певец Димодок по просьбе Одиссея повествует,

как Эпеем

*С помощью девы Афины построен был конь деревянный,
Как его хитростью ввел Одиссей богоравный в акрополь,
Внутрь поместивши мужей, Илцион разоривших священный.
Если так же об этом ты все нам расскажешь, как было,
Тотчас всем людям скажу я тогда, что бог благосклонный
Даром тебя наградил, и боги внушают те песни.
Так он сказал. И запел Демодок, преисполненный бога (Ог. VIII 493–499).*

*Бойся данайцев, все время гары приносящих,
Нам для даров этих вскорости места не хватит.*

Дмитрий ФИЛИППОВ



Джамбаттиста ТьЕПОЛО. Сооружение троянского коня. 1757–1762

Троянцы, завидев у стен диковинную деревянную лошадку, долго и шумно обсуждали, к чему бы это и зачем, терзаясь тремя решениями:

*Либо покое зданье погубительной медью разрушить,
Либо, на край притащив, со скалы его сбросить высокой,
Либо оставить на месте, как вечным богам приношенье.
Это последнее было как раз и должно совершиться (Ог. VIII 507–510).*

Следующее сообщение о коне — в “Энеиде” Вергилия, развитое до тонкостей. Эней, “человек судьбы”, ставший родоначальником римлян, рассказывает:

*Стали данайцев вожжи, когда столько уж лет пролетело,
Строить коня, подобье горы. Искусством Паллады
Движимы дивным, его обшивают распиленной елью, —
Лживая бродит молва — по обету ради возврата.
Сами же прячут внутри мужей, по жребью избранных,
Наглухо стену забив и в полой утробе громады
Тайно замкнувши отряд отборных бойцов снаряженных (Эн. II 14–20).*

Что было дальше, известно из Гомера, но поступок Лаокоона, троянского жреца, прорицателя и крупного домовладельца, известен нам только из Вергилия:

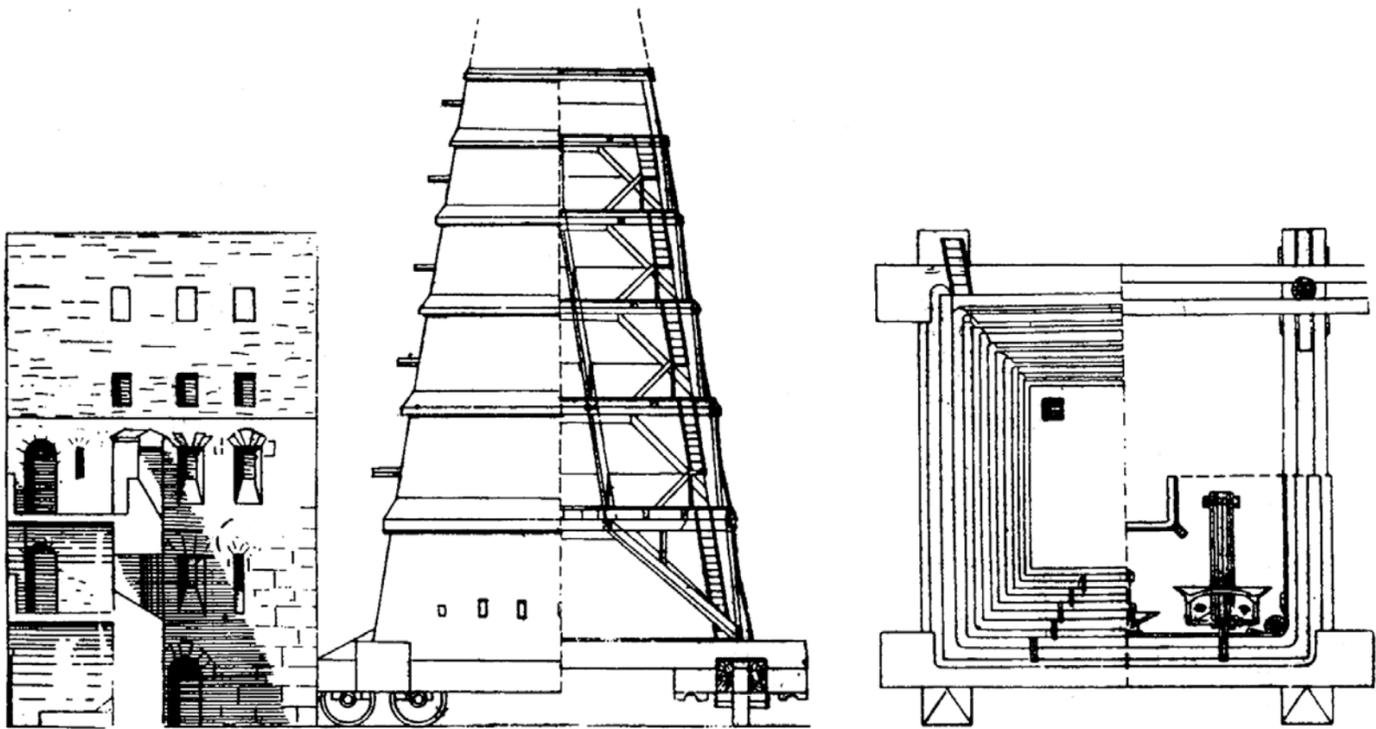
*Лаокоонт впереди толпы многолюдной сограждан,
Издали громко кричит: “Несчастные! Все вы безумны!
Верите вы, что отплыли враги? Что быть без обмана
Могут данайцев гары? Вы Улисса не знаете, что ли?
Либо ахейцы внутри за досками этими скрылись,
Либо враги возвели громаду эту, чтоб нашим
Стенам грозить, дома наблюдать и в город проникнуть.
Тевкры, не верьте коню: обман в нем некий таится!
Чем бы он ни был, страшусь и гары приносящих данайцев” (Эн. II 41–49).*

Стремясь доказать правоту, Лаокоон даже метнул копьё в еловый конский бок, и “пика впиалась, загрохав, и в утробе коня потрясенной / Гулом отгал-

ся удар, загудели полости глухо” (Эн. II 52–53). Лаокоон хотел было выломать доску, чтобы убедить в своей правоте и коварстве данайцев, но крикливое мужицкое вече, как водится, к здравому смыслу не прислушалось, и собралось втащить громоздкое изделие в город, тем более что ахеец Синон, родственник Одиссея, намеренно свавишийся в плен, настоятельно совету-ет троянцам принять дар.

*Лживыми клятвами нас убедил Синон вероломный:
Верим его лицемерным слезам, в западню попадают
Те, кого ни Тидид, ни Ахилл, ни многие сотни
Вражьих судов, ни десять лет войны не сломили (Эн. II 195–198).*

Он сказал, что деревянный конь оставлен, чтобы умилостивить Афину и что владение этим конем сделает город неприступным. Однако здесь Лаокоон ждет несчастье, заставившее горожан ускорить принятие решения: вместе с сыновьями он взялся приносить вразумляющую троянцев жертву Нептуну, как из морских волн явились, “изгибая кольцами тело, / Две огромных змеи (и рассказывать страшно об этом)”, растерзали детей и задушили жреца. Троянцы приняли эту трагедию за непочтение к Афине и принесли ей в дар городу коню (“посмел копьём нечестивым / Тело коня поразить, заповедный дуб оскверняя”), и поспешили принять странный дар в вареве притупленной жизни, замешенной на густом песьем лае и послонной звездами, поместив коня в святилище Афины. В “Одиссее” подробно сказано, как конь был втащен в город, как ахейцы ночью вышли из его чрева, перебили охрану, впустили войско, вернувшееся с острова Тенегос, и предали “высокий Приамов скворешник” разграблению и надругательствам. Его падение на десятый год войны предсказал микенский жрец и прорицатель в войске Агамемнона, Калхас, хотя о коне не упомянул (Ил. II 325–332). Другая пророчица, троянская царевна Кассандра, сестра Париса, тоже предостерегала троянцев: влюбленный в Кассандру Аполлон наделил ее даром пророчества, но, отвергнутый ею, сделал так, что ее пророчества не верили. “И падают стрелы сухим деревянным дождем”.



Реконструктивные чертежи эллинистической гелепопы. Конец XIX века

ПОСТРОЙКА

Легенда о коне составила содержание пьесы римского поэта III в. до н. э. Гнея Невия *"Equos Troianus"*, до нас не дошедшей. Когда Вергилий сочинял бессмертную *"Энеиду"*, конь уже стал нарицательным понятием, и то, что Троя пала именно из-за коня, воспринимается аксиомой. Впрочем, уже писатели эллинистического времени (например, Плиний Ст.) пытались найти легенде разумное (логичное) объяснение: ну, в самом деле, неужели троянцы не понимали, чем грозит им реальный деревянный конь по сравнению с якобы нереальным гневом Афины? Высказывались прагматические предположения: что у ахейцев была боевая башня на колесах, сделанная в форме коня и обитая конскими шкурами; или что ахейцам удалось проникнуть в город через подземный ход, на вершине которого была нарисована лошадь; или что лошадь была знаком, по которому ахейцы в темноте отличали друг друга от противников. Ныне даже считают, что троянский конь это аллегория неведомой военной хитрости, примененной ахейцами при взятии города. Есть и такое наблюдение: в поэме Шота Руставели *"Витязь в тигровой шкуре"* злые волшебники похищают у витязя Таризла невесту. Чтобы ее освободить, он надевает шкуру тигра, и в ней врывается в крепость, занятую неприятелем. И хотя в поэме прямо не говорится, что шкура помогла Таризлу освободить любимую, этот мотив явно связан с древним поверьем, отразившимся в эпосе. В. И. Абаев предположил, что легенда о троянском коне, в котором ахейцы пробрались в осаждаемый город, чтобы, среди прочего, освободить похищенную Елену (*"Что Троя вам одна, ахейские мужи?"*), связана с этим обычаем. С точки зрения здравого смысла такой способ взятия крепости действительно самоубийствен. По-видимому, сначала речь шла о том, что ахейцы надели на себя конские шкуры (как?). И лишь потом, когда представление о чудодейственной силе этих шкур исчезло, явилась легенда о коне, долженствовавшем привлечь внимание троянцев. Эти гипотезы, скорее всего, дань европейскому рационализму, не готовому принять, что реальность деревянной постройки могла равняться ре-

альности гнева Афины: для набожных троянцев (и не менее набожных ахейцев) такого различия не существовало, и им предстояло выбрать между даром и гневом. Современному человеку такая дилемма едва ли покажется убедительной: вот, мол, недоумки, подозревая о беде, сами навлекли ее на свою троянскую голову.

КОНСТРУКЦИЯ

Технические вопросы "строительной организации" коня если и отходят в этих гипотезах на второй план, то упорно просятся на первый. Каким образом в тесной, душной, пахучей утробе уместилось столько бойцов во главе с Одиссеем, как им удалось долго сидеть молча, когда троянцы вокруг горлачили, а Лаокоон метнул копье: видно, надоела им война, и они желали ее прекратить? И как почти сутки обходились без уборных? — Только ночью вылезли, наверняка, сначала "в кусты", и только затем принялись душить стражу и отпирать Трою. Впрочем, народу в коне было ровно столько, сколько требовалось, чтобы нейтрализовать привратников: как дюжина десантников в фюзеляже "Штурмфогеля".

По придумке Одиссея коня спроектировал ахейский зодчий Эпей с учеником; с божьей (Афинской) помощью в течение 12 дней ахейцы смастерили его из еловых обломков тех самых кораблей, список которых Мангельштам смог прочесть только до середины. Мастерили в укрытии на берегу Гелеспонта. Конь был выше городской стены, в ворота не проходил, и троянцы даже выломали для этого подарка кусок стены, что с точки зрения фортификации совсем уж неосмотрительно: успели они заделать пролом? Пожалуй, нет: понадеялись на покровительство Афины, им обещанное. Из "Одиссеи" известно, что конь был деревянный, из еловых досок. Это не потому, что эллины не знали меди и бронзы — еще как знали! — но дерево было привычнее. С прагматической точки зрения из него эллинские зодчие сооружали триеры, биремы и "пятидесятивесельные" — сложные, многодельные постройки. С мифологической точки зрения, именно в березу об-



Потешный "троянский конь" на раскопках Трои

ратилась русалка, на которую взглянул бог солнца Хорс (Колос), Орфей после гибели возродился в виде ольхи, Эрисхитон, срубивший священный губ Деметры (из ствола заструилась кровь, ветви побегнули), был наказан богиней — обречен на неутолимый голод; да и корабль аргонатов изготовлен из ели. Замешенный на мифопоэтическом основании (покровительство Афины, гнев Аполлона и проч.), троянский конь и не мог быть из металла. К тому же, деревянную конструкцию перетаскивать проще.

Возможна ли достоверная реконструкция троянского коня? Пожалуй, только методом экстраполяции: с одной стороны, известны полые скульптуры, например, жуткий фаларийский бык, предназначенный для жертвоприношений, с другой, — деревянные осадные машины, да и те позднейшего времени. Если о фаларийском быке известно только, что он был большой, медный и полый, то об эллинистических гелеполах сообщают древние историки и военные писатели. Во всех случаях гелепола представляла собой многоэтажное деревянное сооружение в форме усеченной пирамиды, поставленной на колеса (оси этих колес могли переставляться и перемещались под углом в 90° друг к другу). Когда Александр Великий в IV в. до н. э. осаждал Тир, его инженеры смастерили две двадцатиэтажные восьмиколесные гелепопы высотой 53 м. По всей вероятности, троянский конь представлял нечто похожее на эти осадные орудия, принцип создания которых был известен издавна. Если в недавнем голливудском фильме "Троя", полно ошибок и несуразиц, мы видим троянского коня, то правды в нем — только еловые (если еловые) доски: очень уж округл он, женствен и маловместителен.

МИР

Трою, как было принято в древности, "разрушили до основания" (меня всегда удивляло, с какой легкостью хронисты пишут об этом, и сколько труда требовалось, чтобы вручную растащить целый каменный город). Война кончилась, 60-летняя Елена снова в объятиях старика Менелая. Чудом спасшийся троянец Эней с несколькими соратниками получил от богов



Троянский конь из фильма "Троя"

указание бежать из Трои, чтобы возродить ее славу в другом месте: богучи застигнут бурей, он был прибит к берегам Карфагена. С этого места Вергилий начал *"Энеиду"*, поведав, как Эней последовательно основывал S. P. Q. R., "сенат и народ римский".

Несчастливая Елена была лишь поводом к войне. Настоящая причина: желание пелопонессцев подчинить непослушного малоазиатского эллина Приама. Посейдон, к которому взывал покойный Лаокоон, воспротивился воле ахейцев покорить Средиземноморье, флот Агамемнона попал в бурю и почти все войско погибло. Менелай с Еленой оказались в Египте, и лишь через семь лет вернулись в Спарту (через двадцать столетий Елена станет возлюбленной доктора Фауста). Одиссей странствовал двадцать лет (явно уклоняясь от встречи с Пенелопой), Агамемнона убила собственная жена Клитемнестра. "Короче, все умерли".

ПОДАРОК

В древности к подаркам относились подозрительно: люди были скаредны так же, как и нынче, и всякий подарок таил в себе подвох. Почему дарят, кто, с каким умыслом? Это обратная сторона старого вопроса: за что ты мне пакостишь — ведь я не сделал тебе ничего хорошего? Если викинги считали подарок "шпионом" гарителя, то в более культурные римские времена подарки — необходимый атрибут общения паразита с меценатом. Одаривал, конечно, меценат. Метафорой подозрительного подарка был троянский конь, и потому, пожалуй, паразит императора Августа Публий Вергилий Марон так плохо относился к ганайцам и их дарам, а его полустыщие *"timeo Danaos et dona ferentes"* вошло в поговорку. Быки Гелиоса, адский Цербер, яблоки Гесперид, троянский конь, кони Диомеда и прочие античные диковинки сделались метафорами и гиперболами европейской культуры. Но лишь одному животному — троянскому коню — на предполагаемом месте старого Илиона воздвигнут памятник. Наверно, все-таки еловый.



двери гаграмета

Борис ЕРОФАЛОВ



118 АИС 3'2007

ГОРОД ИЗ ВОДЫ

Изначально город, "вышедший из моря", всегда помнил об океане и строился под знаком Нептуна-Фругифера, бога моря, покровителя растительности и урожая. В пунические времена это божест-

во уподоблялось Сатурну, или древнему Баал Хаммону, победившему Йам (море), и всегда рассматривалось как покровитель Гаграмета, города, который подобно "красоте" из Тахар Бен Ялунна, был рожден из пены морской. Гагра-

мет (Gadrumetum), сотворение моря, соединил в себе образы многих эпох и культур: финикийскую, пуническую, римскую и арабскую, как Виргилиев Нептун, "усмиряя ветры и низводя спокойствие на бури". И по сей день в городе празднуют

"Авуссу", возлияние вод в день летнего солнцестояния, как было принято у древних ливийцев. Древесина продукт драгоценный в сухой Африканской земле, особенно на границе плодородных угодий и пыльных песков Сахары. Для

построек древесные стволы кебра, африканской ели и дуба брали с зеленых склонов Атласских гор. Воды здесь было предостаточно. Отсюда римляне, в пыль-соль степей развратный Карфаген, взамен построили самый глинный на про-

АИС 3'2007 119



сторях империи стокилометровый акведук — от Храма Воды в атласском Загуане до восстановленных предместий Карфагена, превратившихся в итоге в мусульманский Тунис. Пунический Гаграмет, который

арабы обратили в Сусс, возведен переселенцами из Тира, переплывшими Средиземное море с востока на запад. Город стал зеркалить водной гладью своего прародителя: Тир смотрит на запад, Сусс — на восток.

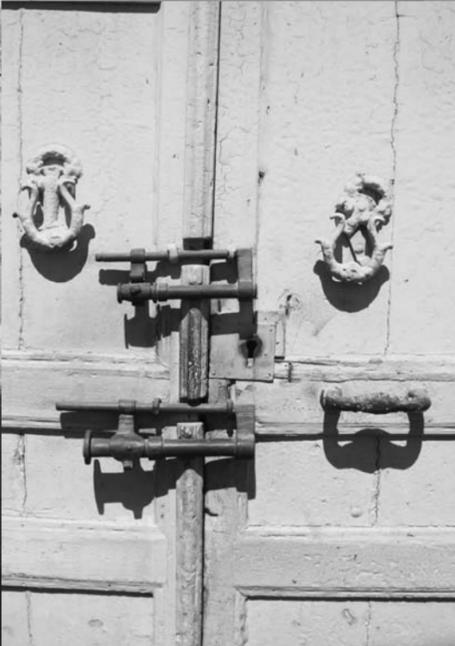
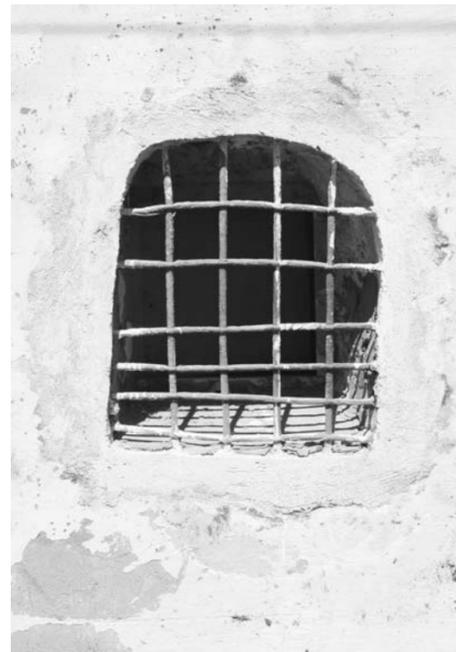
А поскольку над Тиром довлел Вавилон, то и Гаграмет с его пирамидами и минаретами можно считать гитем Вавилона.

ГОРОД КАК ФОН

Похоже, всемирное потепление на-

чалось уже в Древнем Египте, некогда зеленой стране, постепенно поедаемой Сахарой. То же на землях Карфагена. В результате архаическое деревянное строительство Средиземноморья полностью вытеснено каменным (в







постройках общественных и фортификационных), глинобитным (в жилищах илотов и феллахов), пещерным (у троглодитов и монахов-столпников).

В полуденном зное камень и штукатурка белятся безжалостным солнцем. Стены жилищ для придания им вида чистоты и нарядности добеливаются известью. Торговый африканский город за крепостной стеной со времен пагения Рима — город арабский, — сверкает белизною, как стадо холодильников. Но поскольку мусульмане привыкли мыслить декоративно, не выходя за пределы плоскости, то преобладающее значение (и даже на белом фоне города, то есть в терминах градостроительных) приобретает орнаментальный ритм.

В жилище — орнамент ковра. В мечети — ажурная резьба (собранные в единую панель она получила имя «арабески»). На поверхности города — пестрый узор из кованных оконных решеток окна и ярко выкрашенных дверей.

В медине города Суус, древнего Гаграмета, есть разные двери: в жилища и мечети, в кафе и старые цистерны, в лавки и обжорки, в касбу (цистадель) и рибат (крепость-караван-сарай), в старинные склады и действующие медресе.

Оцивилизованные на современный манер магазины, рестораны и музеи — не рассматриваются. Да их тут почти и нет.

Двери, располагаясь в пешеходном уровне выделенного лабиринта медины (средневекового города за оборонительной стеной), составляют неповторимый узор и своего рода знаковую систему, табель о рангах и сетку координат одновременно.

ДРЕВНЯЯ ДВЕРНОСТЬ

Дверь на теле холодного камня и отвлеченной метафизической белизны стены предмет почти огушевленный. Потому что сквозь нее общаются с домом живые души. К тому же чаще всего изготовлена она из живого материала — дерева. Не случайно «дверь» и «древний», «древо», «дерево» — слова однокоренные и понятия

родственные. Конечно, ее можно обить медью, бронзой и броней. Можно даже заменить металлом, картоном или стеклопакетом. Но альфа и омега дверной классики, ловкости в руке и на ощупь глазом, особой человечности обитаемого городского пространства и интерьера остается дверь деревянная.

Если непреодолимая стена, ограждающая тихую мусульманскую сень, белится известью, увеличиваясь в объеме, то редкое преодоление бесцветной стеной преграды выделяется цветовым контрастом, сворачиваясь до точки. Наиболее жесткий контраст белому фону под знойным южным лучом гает холодный синий.

Большинство дверей и кованных оконных решеток действительно выкрашены в синий. Но не без исключений. Вся гамма ярких расцветок используется в отделке дверей древнего Гаграмета. Но это уже из области гадатического, как и надверные рисунки из заклёпок, представляющие на суд зрителя традиционный арабский или — максимум изобразительного — спасающую руку Фатимы. Прочих средств проявить индивидуальность настроя жилища и сделать своего рода вывеску, ориентир и указатель в лабиринте стен у обитателя медины почти не осталось.

ДВЕРЬ КАК СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ

В пьесе допушкинских времен Дениса Фонвизина «Недоросль» есть рассуждение о двери: существительное она или прилагательное? Так вот в данном контексте дверь, конечно же, выступает в роли исключительно «существительного», как часть стены и указатель на некую потенцию, возможную подвижность, возможный вход и выход. За нею, как правило, расположен свой тенистый сад, умиротворенная аркада мечети или ухоженный атриум мусульманского жилища.

Но этот мир закрыт для досужего наблюдателя и спешного пешехода. Настежь открыты лишь лавки да музеи.

Доходчиво эту коллизию экспли-

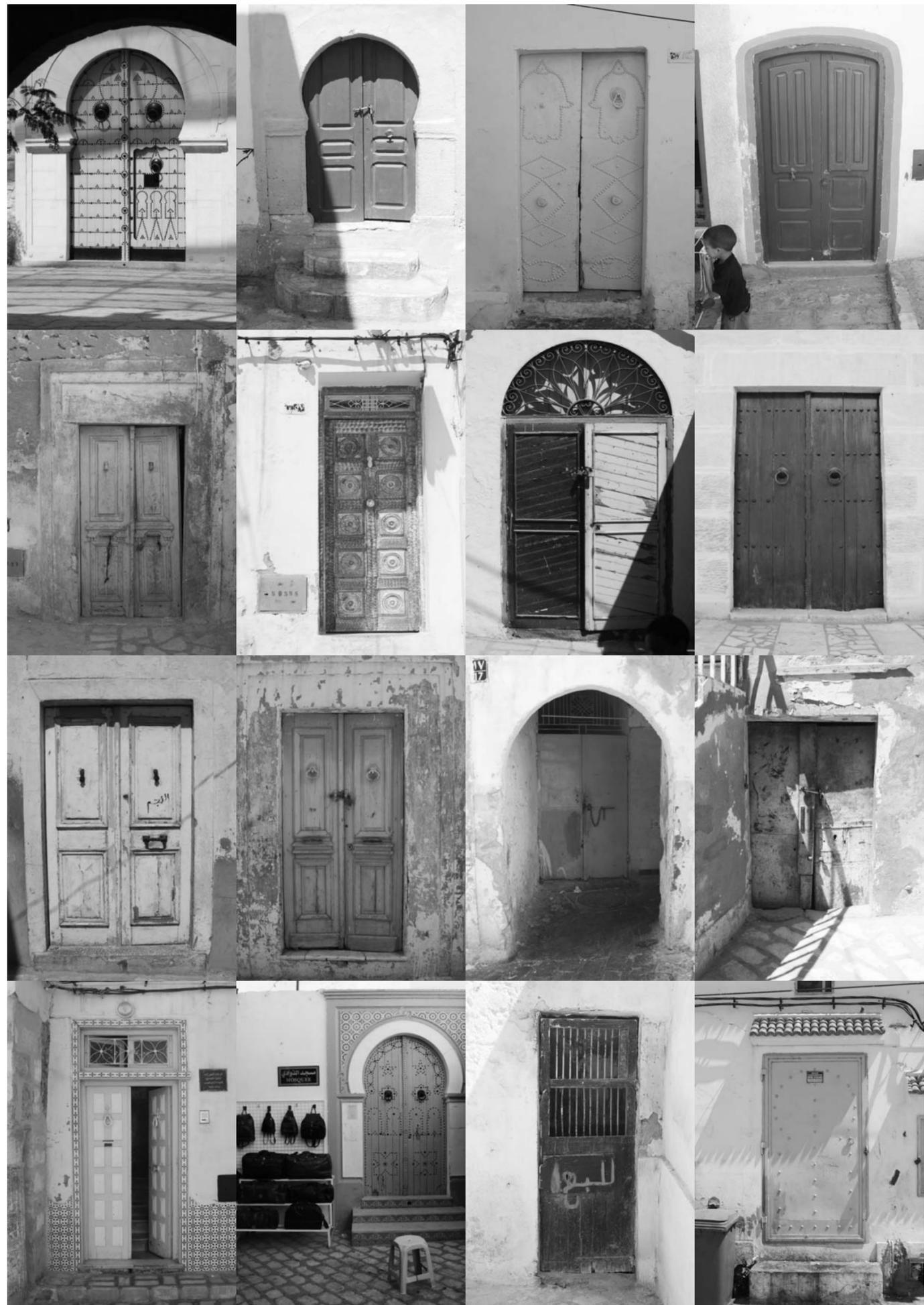


цировали исследователи потребности общества Веркор и Коронель в сатирической новелле еще в 1960-е, мол, двери супермаркетов должны быть всегда открыты навстречу ненасытному покупателю. А если дверь закрыта, то попытка ее приоткрыть уж к чему-то входящего да обязывает: глядишь, звякнет колокольчик или наткнешься на крепкий засов, или вылетит чего из-за угла... В данном случае дверь как подвижная часть стены рассматривается в своей закрытой ипостаси, принципиально оборонительной или, вместо портала, указательной: дверь-как-часть-стены. Двухликий Янус, римский бог порога, молчит обоими устами.

НОВАЯ, НО СТАРАЯ ЭСТЕТИКА

В традиционном раскрасе дверей Гаграмета практически не встретишь красного. Зато освобожденный раб, свободный Тунис, вслед за турком водрузил крас-

ный флаг со звездой и полумесяцем. Новое национальное самосознание, как кровавый отлив в бычьем глазу, выплеснулось на невинно белые стены столетних мусульманских жилищ красными ура-патриотическими граффити футбольных фанов. Но поскольку национальное мироощущение араба не-фигуративно (священный запрет ислама на изображение всякой живности и в особенности человека), то в глазу и руке рисующего нет привычки к точному и реалистическому, а потому новые настенные рисунки из современной попсовой культуры — футбольные кумиры, черныи певец Боб Марли etc — для европейца потешны до колых. Однако принцип арабского использования белой простыни древнего города незыблем. Медина по-прежнему изукрашена редкими, но яркими пятнами синих и немногочисленными красными дверями и набирающими силу красными пятнами исламизированной демократии.



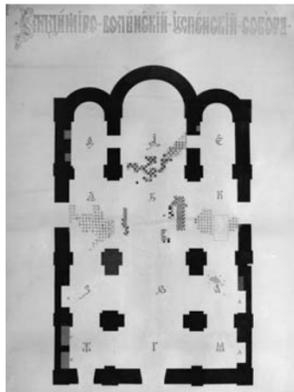
прахов і успенський собор у володимирі-волинському

Петро РИЧКОВ, доктор архітектури, професор



Г. Котов. Реалізований проект візбудови

Успенського собору. Західний фасад. 1895



А. Прахов. Обмірно-фіксаційний план стародавніх

конструкцій Успенського собору ("План древних

частей храма с остатками древнего пола XII в."). 1886-1890

Візбудова напівзруйнованого Успенського собору у Володимирі-Волинському, здійснена наприкінці XIX ст., належить до хрестоматійних прикладів в історії вітчизняної реставрації з го-сить розлогою бібліографією. Особливої реставраційно-дослідницької інтриги надавало цій пам'ятці те, що протягом існування вона зазнала суцільно серйозних трансформацій, і на момент прийняття рішення про її відновлення перебувала не просто у напівзруйнованому, але й у значно вищезгаданому стані. Зміни ці були настільки масштабними, що у зовнішніх формах зникли майже всі ознаки, які можна було б пов'язати з давньоруською добою. Натомість впроваджена у середині XVIII ст.

пізньобарокова стилістика, переконувала глядача у наявності потужного впливу європейських храмобудівних традицій. Втім, перша літописна згадка про "Мстиславів храм" відноситься до 1160 р. Після смерті князя Мстислава Ізяславича поховали у цій же церкві, "що він її сам був спорудив", однак початок будівництва точно не зафіксований. У наступні майже шість століть храм неодноразово зазнавав руйнувань, перебував та втрачав, особливо в горішній його частині.

За російської доби перші наміри приступити до відроджувальних робіт були помічені ще 1803 р., оскільки занедбаність величезного собору вже тоді викликала серед місцевого населення "немалый шум и роптание". Найнятий було за угодою архітектор Йоган Шільдер зазнав фіаско, позаяк виведена ним нова несуча конструкція (північно-західна опора під головною банею) навесні 1805 р. завалилася. Подальша бюрократична тяганина надовго заступила реальні справи, через відсутність яких храм і надалі занепадав. 1829 р. трапилася чергова серйозна катастрофа — завалилася головна баня. Лише в середині 1860-х знову почали обговорюватися практичні заходи, хоча б задля її консервації. Однак і ці наміри залишилися на папері.

Нарешті під тиском внутрішньополітичних обставин та зважаючи на наближення важливих дат в історії російського православ'я, величезні руїни "давньоруського" походження стали об'єктом уваги найвищих російських мужів. В офіційних документах з'явилися заяви, що "уряд докладає всіх зусиль, щоби пошити в Південно-Західному краї сліди господарювання католицького й Польщі остаточно

знищити, повернувши край до його віковичних російських начал". Політична вага цього питання суттєво сприяла прискореній реалізації низки проектів по візбудові занедбаних пам'яток архітектурної спадщини, зокрема на Волині. Не кажучи вже про численні стилістичні "адаптації" зліквідованих католицьких та греко-католицьких храмів відповідно до православних канонів. Аж до початку 1880-х храм практично не досліджувався, в силу чого навколо нього і галі роїлися різноманітні, часом просто неймовірні легенди та атрибуції. Відсутні зрушення у ставленні до пам'ятки відбулися 1885 р. після візиту до міста новопризначеного волинського губернатора, генерал-майора В. фон Валья. З міркувань релігійних та політичних було визнано за можливе і необхідне відновлення Мстислава храму, а для реалізації цього задуму 1886 р. був створений спеціальний Комітет для підготовки робіт по відновленню колишнього кафедрального собору володимиро-волинських єпископів. Головним завданням Комітету було визнано "опрацювання плану відновлення цього храму в його давньому візантійському стилі".

До складу Комітету увійшли представники місцевого духовного та цивільного відомства, а також запрошені фахівці: професор Київського університету В. Антонович, професор Санкт-Петербурзького університету А. Прахов та член-секретар Київської археографічної комісії О. Левіцький. Очолював Комітет (здається, суто номінально) голова повітового дворянства Г. Боровиков, а серед членів були також архімандрит Володимирського монастиря о. Олександр, священник Василівської церкви Даниїл Левіцький та

міський голова мирових суддів О. Дверницький. Останньому належить найбільший внесок в організаційне забезпечення та координацію досліджень. В обстеженнях брав участь також архітектор Церковно-будівельного комітету В. Юрченко.

Один з перших практичних кроків Комітету — отримання 1886 р. від Київської археографічної комісії пожертви в сумі 350 руб. і облаштування тимчасового дощатого даху для захисту будівлі від руйнівних атмосферних впливів. З 1.01.1888 Комітет був розширений і піднесений до статусу Свято-Володимирського церковного братства.

Літнього сезону 1886 р. розгорнулися ретельні фіксаційно-археологічні та архітектурно-обмірні роботи, основні результати яких були викладені в ґрунтовній праці О. Левіцького. Саме з цим дослідницьким етапом, що завершився першою проектною версією відновлення собору, пов'язано ім'я Адріана Вікторовича Прахова (1846-1916) — відомого дослідника, творчо налаштованого мистецтвознавця, в різні роки професора Петербурзького та Київського університетів. Приїздив до Києва 1880 р. став для Прахова, за власним виразом, справжнім "одкровенням". З захопленням занурившись в різнобічні дослідження, пов'язані з фресками Кирилівської церкви, з мозаїками Софійського собору, з вивченням багатьох інших пам'яток київської старовини, вчений надовго пов'язав бурхливу діяльність з Києвом і, ширше, культурним життям в "українських" губерніях.

Протягом 1880-х Прахов поступово відходить від чистої науки і все більше віддає себе творчим мистецьким заняттям. З 1883 р. енергійний і надзвичайно піпри-



Західний фасад Успенського собору. Фотофіксація А. Прахова. 1886 (7)

емливий професор, користуючись своїм авторитетом і поважними знайомствами в Петербурзі та Москві, перебирає загальне керівництво всіма роботами по внутрішньому оздобленню новозбудованого Володимирського собору в Києві. Завершилася ця непроста і довготривала робота освяченням храму 20.08.1896 у присутності Государя Імператора Миколи II. Фактично це була вершина творчої кар'єри, зоряний день Прахова, і тому здається перебільшенням пізніше твердження про безуспішність праховських починів, коли він нібито стукнув у всі двері, але йому ніхто так і не захотів відкрити. Серед творчих здобутків Прахова значилися також проекти декількох іконостасів, церковних меблів, конкурсний проект православного собо-

ру у Варшаві у так званому "давньомосковському" стилі та ін. Однак відомий лише один реалізований архітектурний задум — невелика церква-усипальниця св. Петра на могилі генерала П. Оржевського в Новій Чорторії (1907). Прахову належить також заслуга започаткування при володимир-волинському Успенському соборі давньохрещтиса, до збірки якого він пожертвував близько 100 негативів, виконаних ним під час вивчення цієї та інших пам'яток Волині. Факт прямої причетності Прахова до відновлення Мстиславова храму добре відомий, як і його провідна роль у першому ґрунтовному дослідженні занедбаної пам'ятки. Він не мав ілюзій стосовно рушійних сил, що стимулювали і підтримували інтерес до відновлення храму: "Во-

линь у даний час є ареною гарячої культурної боротьби, місцем, де розігрується останній акт великої всевітньої-історичної драми, зіткнення православного Сходу з римо-католицьким Заходом". Пафос цього праховського твердження, очевидно, не був лише суб'єктивним баченням "грамі", а, напевно, став опосередкованим віддзеркаленням ідеологемі, загальновиголошеної у найвищих владних коридорах Російської імперії, яка усіма можливими засобами намагалася втримати контроль над величезними географічними просторами. Ясна річ, така пря-молінійна політика викликала відчутний спротив серед значної частини місцевого населення, не дивлячись навіть на ту обставину, що Волинь на момент приїзду професора до Володимир-

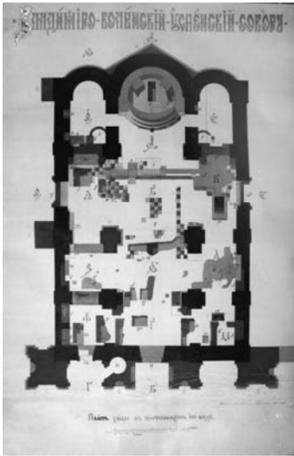
ра-Волинського вже майже століття входила до складу Росії. Тому задля пришвидшення асиміляційного процесу поряд з адміністративними заходами посилювалася також і культурно-релігійна складова, забезпечена, з одного боку, масовим будівництвом нових православних парафіяльних храмів по містах і селах Волині, а з іншого — візбудовою знакових стародавніх святинь. Остання справа з огляду на вищезгадане також не була безконфліктною, навіть з точки зору наукових досліджень. За оцінкою самого Прахова, в центральній Росії "археологія — наука мирна, тоді як на західному кордоні її можна назвати воєнничою, що слугує російському населенню потужним засобом боротьби за існування".



А. Прахов. Проект візбудови Успенського собору.

Західний фасад ("Обновление Владимир-Волынского

Успенского собора XII в. А. В. Прахова"). 1886–1890



А. Прахов. Обмірний план Успенського собору

("План храма в настоящем его виде"). 1886–1890

Інформація, отримана протягом трьох літніх місяців 1886 р., дозволила остаточно зняти сумніви стосовно давньоруського походження храму. Висновок Прахова, процитований згодом Дверницьким, констатував: "храм зберігся настільки, що ближчий аналіз його частин не лишає жодного сумніву, що ми маємо справу дійсно зі спорудою XII ст. Керуючись давньою кладкою, що панувала в давній Русі протягом X–XIII ст. і була різко вігмінною не лише від сучасної, але й від тієї, що вживалася після XIII ст., розміром, висісом та кольором цегли, кольором та товщиною вапняних швів, можна безпомилково в існуючій величній руїні відокремити стародавні частини XII ст., від усіх пізніших прибудов, переробок та догачків, котрі складають лише незначну частину цілого". Подібний висновок був

важливим не стільки для переконання поодиноких песимістів, скільки для умотивування подальших конкретних заходів з боку відповідних державних інституцій.

Децю несподіване оприлюднення минулого року збірки праховської архітектурної графіки дозволяє значно розширити нашу уяву і про особистість Прахова, і про його внесок у справу архітектурно-археологічного дослідження та візбудови Успенського собору. І раніше було відомо про існування проектного варіанту візбудови храму авторства Прахова, однак у жодній публікації не можна було віднайти зображення цього проекту. "Праховська збірка", що увійшла до фондів Волинського краєзнавчого музею, значною мірою закриває цю лауну. Її можна умовно розділити на три складові. Перша стосується обмірно-фіксаційної графіки у складі 8 великоформатних аркушів з візтворенням планів, фасадів та розрізів Успенського собору станом на 1886 р. Друга, найцікавіша, — це два авторських кресленники з проектними пропозиціями по візновленню храму: головного західного фасаду та розгортка довжиною близько 3 м з ретельно опрацьованим проектом одноярусного храмового іконостасу. Третя частина — це вагіа, декілька прорисів з ікон, монохромний (очевидно, незакінчений) проектний фасад храму в Новогорітській, декілька ескізів до оформлення інтер'єру церкви-успальниці в Новій Чорторії.

Комплект обмірних кресленників, виконаних у кольорі на великих аркушах щільного паперу, засвідчує доволі ретельне ставлення до фіксації того стану, в якому знаходилася пам'ятка влітку 1886 р. Перший план собору фіксує всі наявні стінові конструкції, при цьому визначена Праховим давньоруська частина показана темно-зеленим кольором, добудови середини XVIII ст. — червоно-коричневим, а ті конструктивні доповнення, які,

на його думку, варто зробити в процесі оновлення собору, — світло-рожевим. Окрім того, на план нанесені археологічні артефакти, відкриті в процесі розкопок, включно з фрагментами старовинної підолаги. На жаль, залишається невідомою доля поясень до численних буквених та цифрових позначень на плані (всього 37 позицій). Другий план менш інформативний, і є загалом обгрунтованою спробою візтворити первісне розпланування собору — шестистовпного, триабсидного, хрещато-баневого храму, приналежного за головними ознаками до переяславської типологічної групи храмів.

Плани доповнюються двома кольоровими кресленниками фасадів і чотирма розрізами. Серед них безумовно найцікавішим є західний фасад з притаманною йому неординарною композицією екзонартекса. Всі вони демонструють досить високу міру деталізації, включно з елементами зовнішнього та внутрішнього опорядження. Цінність їх не лише інформаційно-пізнавальна, але й дослідницька, оскільки це прекрасне першоджерело для графічної реконструкції імовірного вигляду греко-католицького храму станом на середину XVIII ст.

Повертаючись час від часу до володимир-волинської пам'ятки, на початок 1890 р. Прахову вдалося дійти у дослідженнях та проектних реставраційних пошуках тієї стадії, коли вже можна було виносити отримані результати на розгляд широкого загалу громадськості. 23 січня (за ст. ст.) візбулася йогоповідь на Московському археологічному з'їзді (відділення церковної старовини), а вже 6 лютого вчений прочитав лекцію з аналогічної тематики у великій аудиторії Петербурзького педагогічного музею. Зокрема, у цій доповіді Прахов підсумував свою кількарічну працю, пов'язану з дослідженнями собору, ілюструючи її фотографіями, копіями фресок, знайденими артефак-

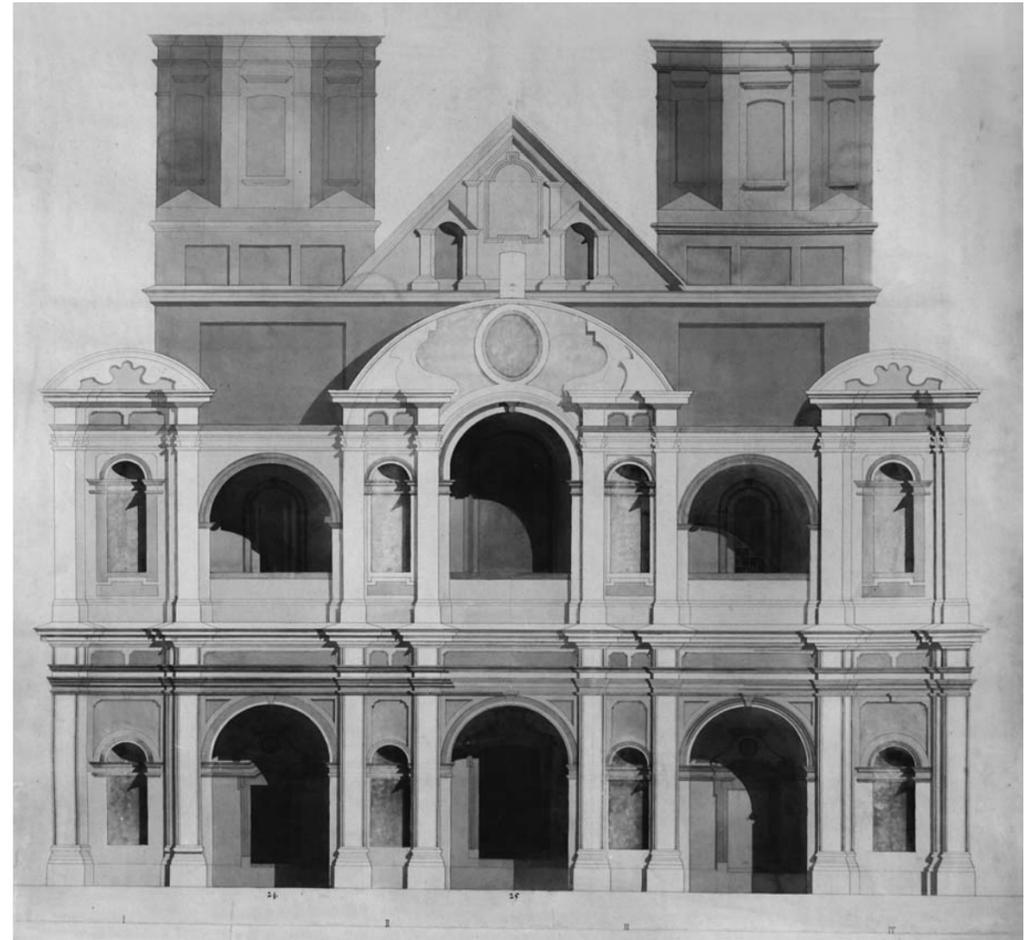
тами. Були продемонстровані також архітектурні матеріали — як фіксаційні кресленники з візтворенням стану пам'ятки на 1886 р., так і бачення Праховим візновленого собору.

Напевне, що ці "промоакції" не були простим задоволенням потреби в популярності і переслігували, очевидно, більш прагматичні цілі у напрямку доступу до майбутніх візновлювальних робіт. Тому була проголошена ще й проектна версія візбудови храму разом з обгрунтуванням прийнятого архітектурного рішення: "Реставруючи храм, я запропонував зберегти зовнішню паперть, прибудовану 1756 р., оскільки вона слугувала для бувалі контрфорсом, та й сама по собі засвідчує любов та завзяття до храму Теофіла Гогобського. Від себе я визнав за можливе додати... у зовнішніх нішах зображення патронів Августійшого сімейства, а також зображення насадителя християнства в Росії св. Володимира Рівноапостольного". Заєється, протягом весни 1886 р. Прахову вдалося сформувати в урядових та духовних колах позитивне ставлення до своїх пропозицій.

Завершальною стадією пропагування необхідності візновлення храму став звіт Прахова на засіданні Імператорської Археологічної комісії 1.06.1890. До звіту були докладені 37 аркушів з кресленниками, акварелями, фотографіями, в тому числі, за словами самого Прахова, був представлений і аркуш з "досвідом візновлення... собору XII ст. в пам'ять чудесного спасіння августійшої імператорської сім'ї 17 жовтня 1888 року". Цікаво також, як Прахов пояснює своєрідні форми соборних бань: "Головній бані надана форма митри на згадку про св. Стефана, єпископа Володимирського (XI ст.), малим баням — форма скуфії... в систему прикрас головного фасаду введено одинадцять ікон в пам'ять чудесного спасіння... Імператорського сімейства". Тут Прахова спіткала невдача. На засіданні ІАК під головуван-

ням гр. О. Бобринського за участю відомих фахівців Д. Грімма, Г. Котова, М. Преображенського, гр. І. Толстого, запропонований "проект" було відхилено. Проте, зважаючи на особистість і авторитет доповідача, Комісія зробила це у дуже делікатний, дипломатичний спосіб, поклавши на необхідність подальших досліджень і глибшого вивчення "питання". Тим не менш, у протоколі було зафіксовано, що, по перше, малюнки ці не є власне архітектурним проектом; по-друге, що дуже показово, Комісія "утримується від висновку стосовно стилю запропонованої реставрації та його візношення до стародавньої пам'ятки... у вигляді сужень, що передбачувана реставрація відгаляється від русько-візантійської архітектури... вона не вважає за можливе допустити будь-якого застосування декоративного малюнку не архітектурного проекту до виконання на стародавній пам'ятці". Інакше кажучи, засідання констатувало "любительський" характер праховського проекту і невідповідність його фантазійно-меморіальній підоснові цілям і правилам реставрації, на той час вже загально визнаним з точки зору безумовної необхідності готримуватися історичній "правді". Навпаки, у пропозиції ж Прахова явну гомінацію отримало саме творче начало, яке у формотворчих проявах мало до першооснови досить віддалене відношення, використовувало цю першооснову лише як "поживний ґрунт" для актуалізації персоналізованої творчої візі.

Не зрадив Прахов і своїм уподобанням стосовно внутрішнього опорядження храму. Як видно з кресленника іконостасу, запроєктованого для Успенського собору, він залишився вірним своєму попередньому досвіду. Перед тим у Києві ним були виконані щонайменше два іконостаси у "візантійсько-давньоруській" традиції, тобто з готриманням одноярусної, відно-



А. Прахов. Обмірний кресленник західного фасаду Успенського собору ("Обновление Владимир-Волынского Успенского собора XII в. А. В. Прахова"). 1886–1890

но невисокої композиції: спочатку для Кирилівської церкви замість високого дерев'яного іконостасу XVIII ст., а згодом, 1883 р., він запроєктував одноярусний іконостас для новозбудованого Володимирського собору у Києві. Про останній сам автор згадував як про виконаний в дуже шанованому ним "візантійському стилі", в одній ярус, що нібито мало символізувати звернення до ранньохристиянського досвіду, наочно демонструвати замилування стародавньою літургією традицією.

Безперечно, віднайдені корпус архітектурних кресленників, власноруч виконаних Праховим, свідчать про неабиякий талант митця і розкриває перед нами ще одну яскраву сторінку в історії архітектурної реставрації на українських теренах наприкінці XIX ст. Віртуозне володіння акварельною графікою, глибоке проникнення в оригінальну композиційну сутність пам'

ятки на стадії її обстеження і укладання обмірних кресленників, наповнення проекту символічною іконографією з відомими агіографічними персонажами на головному фасаді робить ці документи високоавартистичними джерелами для подальшої дослідницької роботи.

Звичайно, величезний досвід наукових досліджень і глибокі знання історії європейського та давньоруського мистецтва, величезний ентузіазм і організаторський талант беззастованно і цілком логічно могли спровокувати непосидючого Прахова на цей архітектурно-реставраційний експеримент. Якоюсь мірою можна також пояснити контекстом його гружних стосунків з підмосковному Абрамцево Агріаном та Емілією Прахови часто спілкувалися з архітекторами Іваном Ропетом та В. Гартманом, що, очевидно, не могло не накласти відбиток на архітектурні

вподобання та преференції Агріана Вікторовича. Не можна не враховувати також певних ідейно-мистецьких наслідків від спілкування з художником Віктором Васнецовим.

Суттєве значення для розуміння творчої позиції Прахова при розробленні ним проекту візбудови Успенського собору мав також його попередній творчий досвід. Тривале керівництво внутрішнім оздобленням Володимирського собору у Києві, очевидно, настільки призвичаїло його підсвідомість до важкуватих псевдовізантійських форм, переважаних погрібною декорацією, що у проекті для візновлення Успенського собору ця призвичаєність не лише не ослабла, але й виявила себе зі ще більшою силою. До цього треба додати, що Прахов цілком свідомо намагався органічно влитися в слабійоу, але все ще доволі потужну течію русифікованого "візантизму", в його "русько-візантійській версії", популярно-



А. Прахов. Проект візбудови Успенського собору.

Західний фасад. Фрагмент з деісусом на чоловому фронтоні



А. Прахов. Проект іконостасу Успенського собору у Володимирі-Волинському. 1886–1890

го серед вищих урядових кіл і церковної ієрархії Росії. Та й за своїми поглядами, на відміну, наприклад, від експресивного, відважного М. Врубеля, це був, на думку деяких дослідників, такий собі "поміrkований ліберал... прибічник "золотої середини" у своїй художньо-естетичній позиції, гнiвний, енергійний в роботі, однак обережний при виборі головних рішень".

Ця ідейно-мистецька "обережність", очевидно, у непростих творчих проблемних ситуаціях мимоволі самого автора могла легко трансформуватися, і мабуть-таки, трансформувалася в більш загрозливу "обмеженість", що примушувала автора постійно оглядатися на шаблонні візії.

Цьому сприяла безумовно і призначеність Прахова до творчих компромісів з замовниками — у першу чергу з церковними ієрархами та високопоставленими представниками імперської адміністрації. Проте, якщо останні все ж таки намагалися демонструвати шанобливу толеранцію до мистецького пошуку, то православні архієреї більше поклалися на канонічні уявлення, потрактовані часто крізь призму власного розуміння вимог "благолетія та суховності". Прахов не міг не знати цих вимог і не зважати на них. Як не міг в силу своєї ерудиції і професійної честі власти в іншу сторону: повного підпорядкування мистецьким уподобанням замовників. Тому виконаний ним проект, на нашу думку, є ніщо інше

як творчий компроміс між розумінням локальної архітектурної специфіки та добре усвідомленими потребами відвойовування позицій на західному культурному "фронті". Слід також узяти до уваги, що після оголошення 1881 р. конкурсу на "Храм Спасу на крові" у Санкт-Петербурзі, в програмі якого однією з умов було дотримання "стилю XVII ст.", по всій Росії різко посилюється активний процес витіснення зі вжитку т. зв. "візантійського стилю". А за висновком Євгенія Кириченко, цей стиль у другій половині XIX ст. взагалі перетворився на локальне явище, за своєю розповсюженістю сильно поступаючись "стилю російському", і тому зовсім не випадково саме через свою "візантійськість" були відхилені проекти, подані на конкурс храму на місці вбивства Государя Імператора Олександра II.

Наступні спільні обміри архітекторів Г. Котова та В. Сулова, здійснені 1893 р., продемонстрували більш досконале володіння методикою архітектурно-археологічної фіксації позostalих решток храму. До того ж і мотивація у столичних архітекторів-реставраторів була принципово іншою, позаяк обмірні роботи здійснювалися тепер з конкретною практичною метою — підготовка руйнованої пам'ятки до візбудови. Проект Г. Котова, представлений на розгляд в 1895 році, відрізнявся від проектних пропозицій Прахова не лише глибиною опрацювання та фаховим рівнем, але й передбачав цілковити

те нищення всіх архітектурних "нашарувань", пов'язаних з греко-католицькою добою. На відміну від запропонованого Праховим "п'ятиглав'я", був обраний одновірхий варіант з масивною шоломоподібною банею на циліндричному барабані з двадцятьма віконними отворами. Проект розглядався Археологічною комісією за участі представників Академії мистецтв, технічно-будівельного комітету Міністерства внутрішніх справ, провідних фахівців архітектурної справи і 1896 р. без суттєвих зауважень був остаточно затверджений. Реставраційно-відроджувальні роботи розпочалися невідкладно, а вже 1900 р. візбудули велелюдні урочистості по освяченню храму. Аналізуючи візбудову Успенського собору наприкінці XIX ст., не можна обійти увагою також непросте питання стосовно міри обґрунтованості реалізованого проекту. Точніше кажучи, тут навіть не одне, а два відносно самостійних питання, що потребують висвітлення. По-перше, наскільки адекватним можна вважати візбудований храм по відношенню до першовізрця, спорудженого князем Мстиславом Ізяславичем у середині XII ст.? По-друге, наскільки вмотивованим було рішення про повну ліквідацію тих архітектурних нашарувань, які стали результатом будівельних ініціатив греко-католицьких єпископів, головено Теофіла Годєбського? Відповідь на перше питання залежить, очевидно, від того,

наскільки повною була вихідна інформація про першовізрєць, яку мав в своєму розпорядженні автор реставрації. Якщо говорити про загальне розпланувальне вирішення храму, про конструктивні особливості стін та внутрішніх опор, про розташування переважної більшості віконних та дверних отворів, хор над нартексом, аркосоліїв, то без всякого сумніву слід визнати, що вона була цілком достатньою. З іншого боку, в силу історичних причин так і залишилися нез'ясованими інші дуже важливі особливості первісного образу храму — в першу чергу горішньої його частини, а також первісне призначення двох широких фундаментних відступів шириною більше чотирьох метрів по обидва боки нартексу, призначення котрих П. Раппопорт визнав неясним. Залишилося відкритим і першорядне питання про первісну кількість верхів на відновленому Успенському соборі, хоча в окремих новітніх працях можна зустріти однозначно стверджувальні визначення його як одноглавого. Але це вже, очевидно, можна розцінювати як наслідок "призвичаєння" сучасних дослідників до наявної морфології відреставрованого об'єкту. Хоча сам автор реалізованого проекту архітектор Г. Котов, а слід за ним і П. Раппопорт визнавали, що питання стосовно кількості глав вирішувалося лише за аналогіями. Тому ні трибачевий, ні навіть п'ятибачевий верхи не можуть бути відкинуті априорі.



Члени Комітету з дослідження Успенського собору у Володимирі-Волинському: в першому ряду (зліва направо): професор В. Антонович, міський голова мирових судів О. Дверницький, голова повітового дворянства Г. Боровиков; у другому ряду: архімандрит о. Олександр,

професор А. Прахов, священник Д. Левіцький

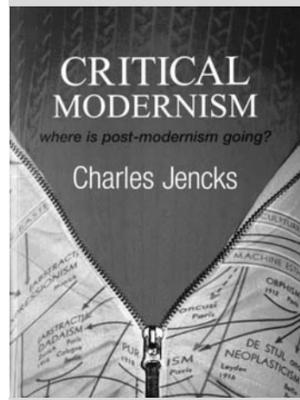
Саме ці "білі плями" змусили, очевидно, архітектора Г. Котова вдатися до аналогій і обрати найбільш вірогідний одnobачевий варіант завершення об'ємної композиції храму. Не обійшлося, мабуть, при цьому і без впливу Святейшого Синоду, який волів би мати на південно-західних землях імперії промовистий символ відродження і утвердження православного архітектурного канону, а відтак заперечувалося все, що цьому канону не відповідавало. У такій ситуації, архітектор, як мовиться, зробив все, що міг. Тим не менш, можна погодитися з підсумковою оцінкою П. Раппопорта, що дійсно "переважна більшість архітектурних форм Мстиславського собору відновлено у повній відповідності з наявними в натурі незаперечними даними". Значно складніше розцінити

вмотивованість рішення про повну ліквідацію греко-католицької архітектурної спадщини у вигляді перебудов середини XVIII ст. Це питання з площини професійної переходило значною мірою в площину ідейно-релігійну і навіть суспільно-політичну, зважаючи на специфічні обставини історичного розвитку православної ієрархії, очевидно, воно просто не стояло. З цієї точки зору реалізований проект реставрації отримав у свій час критичну оцінку деяких польських архітектурознавців. "Те, що маємо перед очима тепер, є лише тінню гавньої шляхетної будівлі. Нестримна, а відтак завжди небезпечна для пам'ятки історіософська реставрація 1896 р. архітектора Котова доценту здеформувала цікавий, імпозантний об'єм кафе-

ри, котра постає сьогодні як недостатньо продумана, значною мірою фантастична новітня концепція, яка своїм історіософським пуризмом даремно намагається справити враження, що маємо перед собою реконструкцію первісного організму споруди. Окрім барокових нашарувань (1753 р.), наявних перед останньою реставрацією, ми мали тут незвичайний твір середньовічної руської архітектури, високорозвиненої і конструктивно досконалої. Історія цієї реконструкції масштабом свого нищення може стати в один ряд з сумної пам'яті реставраціями церков в Острозі та Овручі". До загальної характеристики Прахова децю додає невеличкий фрагмент зі спогадів художника М. Нестерова, в якому він зафіксував слова втячності та поваги всіх учасників створення

київського Володимирського собору, адресовані багаторічному, незмінному "шефу" Прахову, "...малановитій людині, блискучому вченому, і все ж таки дилетанту за своєю природою". Що ж, власне, крилося під незвичною дефініцією "дилетант за своєю природою"? У першому, дуже обережному наближенні до розгадки, мабуть то був натяк на глибокий конфлікт між різновекторними, взаємопоглинаючими проявами однієї і тієї ж щиро обдарованої особистості — критика, дослідника, педагога, організатора, підприємця і навіть "його преевостодительства" політика, вхожого до найвищих кабінетів Санкт-Петербурга та Москви. За таких конфліктних обставин Прахов як митцю вдалося злати лише частину шляху, відведеного йому долею.

куда движется постмодернизм

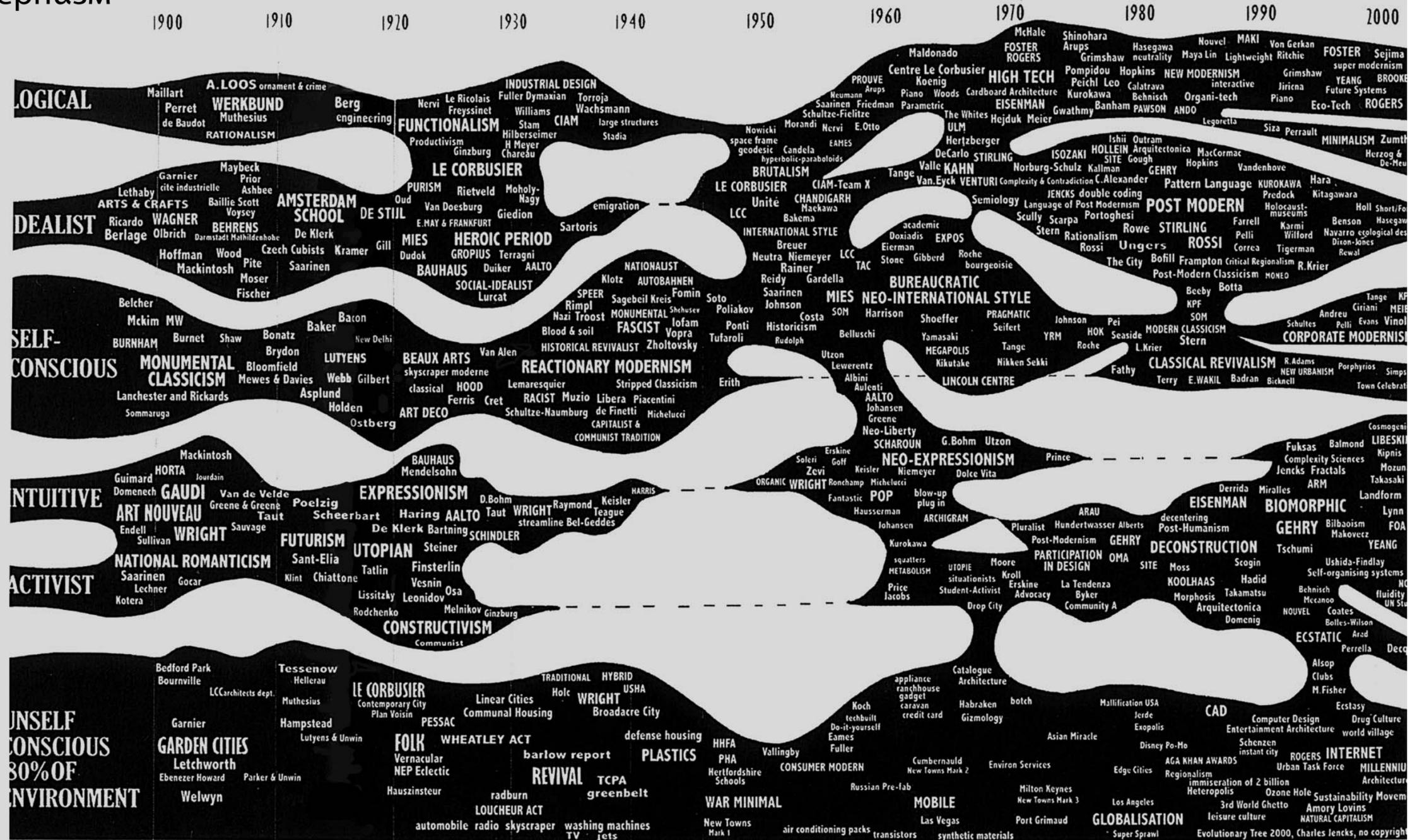


Ch. JENCKS. Critical Modernism. Where is Post-Modernism going? — London: Wiley-Academy 2007. — 240 p. — ISBN 978-0-470-03011-0

Вопрос, сформулированный в заголовке, не дает покоя многим. Когда в середине семидесятых термин "Post-Modern Architecture", словно джин, выпущенный из кувшина, начал неукротимо странствовать по умам теоретизирующих архитекторов, казалось, что вот он — адекватный ответ на все мучительные вопросы относительно будущей профессиональной стратегии. Откупорить этот кувшин волею судеб довелось британскому подданному Чарльзу Дженксу — архитектурному концептуалисту, критику, культурологу, а на досуге иногда еще и экстраординарному практикующему архитектору с особенной "кодированной" манерой. Принято считать, что впервые термин "постмодернизм" по отношению к архитектуре появился в статье "The Rise of Post-Modern Architecture", опубликованной Дженксом в разных периодических изданиях еще в 1975 г. Однако широким внедрением в профессиональную среду он обязан прежде всего знаменитой книге "The Language of Post-Modern Architecture", вышедшей в свет первым англоязычным изданием в 1977-м, а в 2002-м — уже седьмым по счету (под измененным, заметим, названием: "The New Paradigm in Architecture"). Имеется также несметное число переводов этой книги на десятки языков, в том числе на русский (1985), правда, с

весьма скромной полиграфией. Быстрое превращение термина "постмодернизм" в глобальную философскую категорию с параллельным вовлечением ее во все сферы культурологии, часто весьма далекие от архитектуры, обеспечили явление, отражаемое этой категорией, статус некой эволюционной парадигмы всей западной культуры конца XX — начала XXI вв. Безусловно, в этом смысле постмодернизм есть ни что иное, как особая разновидность культурно-исторической стадии социогенезиса (наравне, например, с готикой, ренессансом, барокко и др.). В таком рецептивном ракурсе стало казаться, что постмодернизм обрел признаки стабильности в своей содержательной структуре, в том числе по отношению к архитектурному творчеству. Свидетельством того, что эта стабильность не совсем и не во всем убедительна, как раз и служит новейший труд Дженкса с весьма красноречивым названием с точки зрения затронутой проблематики — "Критический модернизм. Куда движется постмодернизм?", хотя автор в предисловии отмечает, что альтернативным подзаголовком мог быть более пространственный вариант — "личное иллюстрированное видение разных тенденций и теоретических позиций" (с. 13).

Соответственно этому видению, собственно, и сформирована содержательная структурная схема издания, в которой угадывается скрытая логика так называемого "круга доказательств". Уже в первом параграфе первой главы "Истоки и сражения" констатируется важнейшая исходная дефиниция: "постмодернизм есть критический модернизм", что — надо думать — означает признание первого не антитезой второму, но внутренней, составной его частью. Вторая глава "Гибридная культура" развивает ранее сформулированные позиции



Дженкса относительно двойного кодирования, сложности и иронии, вплотную приближающейся к цинизму. Третья глава посвящена "размытию" современного общества, что иллюстрируется, в частности, авторскими дефинициями-неологизмами, как то: "контариат", "мудгкласс" (слияние определений "middle" и "mid"), "социализм" (капитализм + социализм) и т. п. Следующая глава отражает видение современности и ее проблем на уровне противоречивого геополитического устройства мира, а содержание пятой

главы уже подымается до всеобъемлющего анализа космогенезиса и одной из его разновидностей — "прыгающей Вселенной". В последней главе автор все-таки возвращается к изначальной (и итоговой) оценке "критического модернизма", обоснованно утверждая, что все слагаемые творческой деятельности имманентно должны быть "критическими", то есть, следует полагать, саморефлектирующими. Таким образом, представляется правомерным общий вывод из нового труда Дженкса: в намерении

автора изначально была не столько попытка осветить дальнейший путь постмодернизма как автономного явления, сколько вполне оправданное стремление хотя бы отчасти реабилитировать им же ранее деклассированную идеологию модернизма (почти по Фрейду). Для воплощения подобного "тайного" замысла, во-первых, актуализируется (само)критическая составляющая, которая всегда существовала в виде продуктивной антитезы внутри модернизма, но всегда маргинализировалась мейн-

стримом. Будучи наделенной доминантным смыслом ("критический" модернизм), она существенно меняет расстановку акцентов и в какой-то степени даже синонимизируется постсовременностью. Во-вторых, обращает внимание на актуализацию архитектурного дискурса путем выведения его на уровень глобальных проблем современности (терроризм, планетарное потепление, монополия экономика, религия, космология и т. п.). И в этом также улавливается способ — верификация главной темы. Но в итоге

не покидает ощущение, что прекрасней и острейшим архитектуроведом новейшего времени новым трудом досконально изменил освоенному жанру и, подобно профессиональной боксерской практике, рискнул испытать себя в иной "весовой категории". И напоследок. Как и в ранее вышедшем бестселлере, автор не удержался от соблазнительной попытки еще раз разобраться с архитектурными идеями и течениями на обновленной концептуальной почве, распространив анализ от конца XIX вплоть до начала XXI

в. (с. 206–207). Воспроизведение этой биоморфной схемы, надеюсь, даст читателю увлекательную возможность на досуге немало попутешествовать вместе с Дженксом в архитектурном пространстве, вспомнив, возможно, уже слегка забытые имена и подивившись некоторым новым явлениям. Это будет вдвойне приятно с учетом великодушной рецензии в правом нижнем углу: "Evolutionary Tree 2000, Charles Jencks, No copyright". Пётр Рычков, г-р архит.

мурманск в записках ипполита моргилевского

Елена НЕНАШЕВА, магистр истории и теории искусства



Историк архитектуры
Ипполит Владиславович Моргилевский
Фото 1932



В дневниках известного киевского историка архитектуры И. В. Моргилевского (1889–1942), испещренных чертежами и расчетами обмеров великокняжеских церквей, есть тетрадь с записями иного содержания, весьма далекого от его медиевистических интересов — отчет о поездке в Мурманск, составленный накануне октябрьского переворота.

Текст, несмотря на конспективность, чрезвычайно интересен и открывает новую страницу в биографии ученого и северного города. Особенно ценны иллюстрации, выполненные рукой Моргилевского, едва не единственные в своем роде. В описываемые времена он постигал инженерное дело на химическом отделении КПИ императора Александра II. Вероятно, в качестве практиканта он и был откомандирован в Романов-на-Мурмане, стратегический порт Русского Севера и последний город, основанный в царской России.

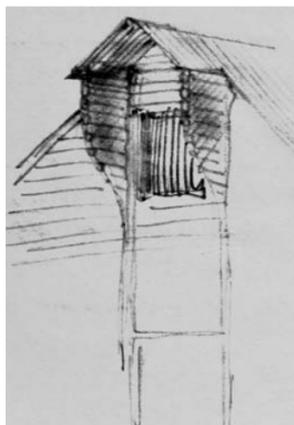
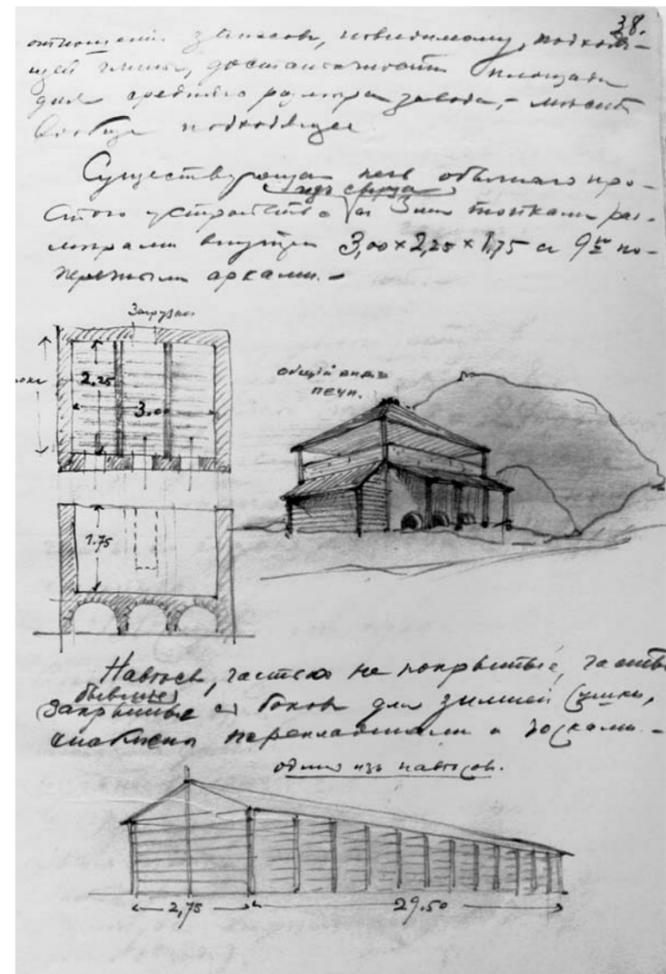
Со дня основания города прошло меньше года, а будущий инженер усердно отмечал достоинства и “вопиющие недостатки” стройки, которые по сравнению со скорыми советскими условиями кажутся торжеством разума и гуманизма.

Возможно, спустя 90 лет, не всё в Мурманске видится столь вопиющим, как в 1917 г. Но спасибо Ип. Моргилевскому за впечатление.

До норвежского порта Вардо по морю было всего 180 км — российские перспективы были блестящими: **“Город “Мурманск” привлекает всеобщее внимание. Несомненно, если будет доступ норвежцев и вообще иностранцев в Мурманск, Вардо потеряет всякое значение, особенно если русское правительство озаботится прямыми пароходны-**

ми рейсами из Мурманска в Берген и другие] пункты Норвегии. Именно здесь Ип. Моргилевский как историк архитектуры оставил первые исторические “архитектурные” записки: **“Стиль города Вардо — мало забот о стиле. Но есть некоторый намек на северный характер. Строения Вардо — главным образом 2-этажные деревянные, большей частью на каменных фундаментах. У берега есть и на сваях. Есть одноэтажные дома и одноэтажные с мезонином. Трехэтажных домов всего несколько штук. Причем есть один трехэтажный из бетонитовых камней и центральным отоплением и электрическим ос-**

вещием. Крыши в большинстве толевые (или рубероидовые). Есть черепичные в роде “Уралита”, есть и деревянные, есть и деревянные покрытые дерном. Цоколь из местного камня с расшивкой швов. Камень большей частью слоистого густо синевато черноватого типа, иногда шоколадного. В закладке города трудились и норвежцы, но поступали с ними по-русски: **“Со слов консула Янсона: “Мурманстройка” делала целый ряд поручений ему. Он их исполнял. Но когда представил им счет расходов, до сих пор он не оплачен. Больше ничего для “Мурманстройки” делать не будет.**



Отвод земли в те уже далекие времена тоже был делом непростым: **“Мурманстройка” крайне нуждается в постройках. Все [для них] есть, кроме указанного места. На мой вопрос, где находятся данные учреждения и могу ли я с ними познакомиться, мне сообщили, что землю для домиков отводили, но акт не составлен.**

— Но если они потребуют акт, мы его составим задним числом!
— А план города у вас был?
— Мы его получили, под сукно положили!
— Почему? Как же так можно?
— Очень просто, у нас есть старый план, и мы им руководствуемся. Мало ли что потом будут менять... О “монахах-купцах” ходили легенды, мол, они могут всё:

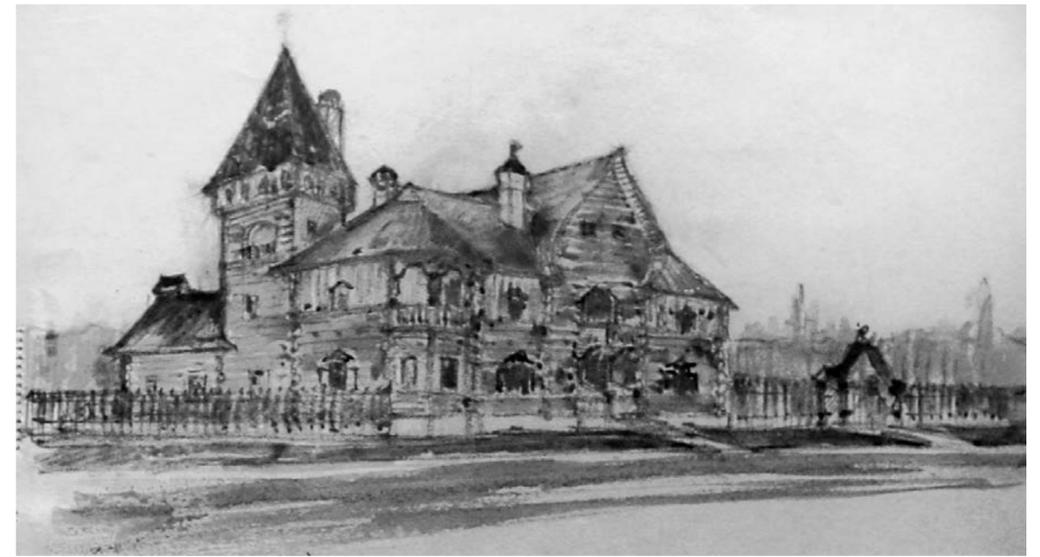
“Для постройки домов пользовались лесным материалом местным за исключением северной части дороги, примыкающей к Печенежскому монастырю, для каковой лес покупался у монастыря. Кроме того, монастырь продал [железной] дороге кирпич по 100 руб. за тысячу штук, готовые домики, оленья мясо и сдавал внаймы свободные монастырские дома. Цена за погонный метр 5–6 марок.

И куда только глядело правительство, заметим — Керенского, в 1917 году(!):

“К изысканиям и постройке грунтовой дороги приступили в августе 1916 г. и вот она проведена настолько, что можно ею пользоваться для езды зимою, а летом для пешеходного движения и верхом. До сих пор на дорогу истрачено около 2.500.000 мар[ок] из 8.200.000 мар[ок], ассигнованных всего по смете. В настоящее время работы прекращаются и недостающие 5.500.000 мар[ок] по-видимому от русского правительства получены не будут. Почему? Неизвестно. Роспуск теперь рабочих грозит еще большими трудностями их доставить в следующем году.

Часто в царской России хозяйствование было не лучше советского. Может быть, Россия и СССР — синонимы?

“Не наводя никаких справок, не выяснив возможности вывоза това-



Путевые зарисовки деревянной архитектуры Севера из дневника И. В. Моргилевского, 1917

ров из Норвегии в Россию, “Мурманстройка” купила в Норвегии на десятки тысяч рублей сапоги для рабочих. Их запретили вывозить. Они лежат в порту и гниют.

“Вопиющие негостатки” благоустройства города Мурманска формулировались Ип. Моргилевским следующим образом:

“1. Необходимо установить обязательство Приемного покоя больницы “Мурманстройки” оказывать первую медицинскую помощь без всяких записок.

Примечание. Пострадавшему моему проводнику вагона такая помощь оказана не была. Я заявил начальнику 3 дист[анции] о необходимости оказ[ать] помощь в вагоне. Он телеграммой вызвал фельдшера, но тот не явился. Итак проводник отошел без всякой медицинской помощи. Аптека [должна] [быть] снабжена всеми лекарствами и выгавать.

2. Необходимо несколько комнат приедем, кто бы они ни были. Можно по 2–3 чел[овека] в комнату.

3. Необходимо, чтобы был кипяток.

Мы все время попрошайничали по всему Мурманску за кипятком для чая. Сначала напали на пекарню, потом на общ[ественную] столовую и всюду после нескольких дней нам решительно отказывали. С 8–9 час[ов] вечера до 7 утра уже нигде достать кипятку было невозможно.

4. Необходим строгий приказ не трогать нигде деревьев. Их до сих пор продолжают рубить.

5. Необходимо установить мусорные ящики.

6. Строго запретить не удовлетворять своих ест[ественных] надобностей вне отхожих мест, за которыми также необходим самый строгий надзор. <...>

8. Устранить волокиту при получении продуктов, особенно тем, у кого нет заборных книжек.

9. Настоятельная необходимость [питаться] в общей р[абочей] столовой, где можно есть за деньги. Существующая железнодорожная кормит очень плохо, иногда гнилым. Отлично кормят в своей столовой служащие Кольского отдыха. Сущ[ественное] молоко крайне нужно! <...>

14. Необходимо ежедневное освещение населения о событиях в России. Отсутствие их порождает слухи, невероятные; создается пессимистическое настроение. Вопрос древесный о том, какие растения могут быть посажены и культивированы в Мурманске в виде украшений по улицам, газонам и в парках:

“Чрезвычайно трудный вопрос. Из растений, имеющих вид дерева, смогут быть культивируемы:

1. Плакучая береза.
2. Зеленая ольха, род кустарника с 2–3 стволами, в общем приближа[ется] к виду дерева; зимою под тяжестью снега наклоняется книзу и примерзает.
3. Канадские хвойные деревья.
4. Альпийские кедр (невысокие). В виде кустарника и ковровых площадок: 1. Альпийский рододендрон.
2. Полярные ивы.
3. Полярные березы.
4. Цветы альпийские, маки, молодил. Культивировать мхи, как цветной газон невозможно. Все мхи требуют водянистую почву.



Сосни в київському урочищі Кинь Грусть

дерева в місті, або місто серед дерев

Анатолій ЗАЙКА, фото автора

Дерева міста, ці залишки лісового царства, навчилися виживати в складних умовах міської урбанізації. Мабуть, вони хочуть допомогти людині згадати, що вона такий саме витвір природи, тільки з наданими Богом більшими можливостями. На засіданнях Київради постійно лунають висловлювання депутатів та чиновників — “самосій”, “чагарники”, “пустирі”, які відносяться до зелених зон міста. Але ніколи не почуєш висловів: “реліктові дерева”, “зелена оаза” або “природне оточення”, які треба зберегти і впо-

рядкувати. В місті йде війна за землю. Іноді за клаптики, які можна виокремити від зеленої, або паркової зони для будівництва, іноді за глобальні території, що на сьогодні є поки що заповідними. За ініціативою деяких потужних інвестиційно-будівельних компаній та архітекторів, які обслуговують їх діяльність, з'явилися ідеї забудови київських схилів Дніпра, дніпрових островів. Під прицілом знаходяться заповідні зони Фефанії, Китаєво, Голосієво, Сирецький гендропарк, Совки, Кагетський гай та

інші. У цивілізованому світі є поняття “дика природа”. Не в розумінні її недосконаlosti, а в розумінні природної унікальності, історичної збереженості, безлюдського або надприродного втручання. Якщо в архітектурі є поняття реставрація та відновлення, то чому це не може стосуватися заповідних зелених зон міста?

Здавна на Україні існував культ дерев, лісу. В священному гаї або біля кожного храму росли священні дерева, які мали магичну силу і пильно та сбайливо охоронялись

від пошкоджень та хвороб. Врешті і самі храми будувались в місцях, де існували джерела, озера, річки з багатим рослинним світом. Не тільки зламана гілка дерева, але й зірвана квітка ставала предметом осудження, принаймні гарування щойнозірваних квітів, або їх обрядове використання було обмежено і чітко обумовлено. Гортаючи сторінки “Української міфології” В.Войтовича (К., 2005), знаходимо, що священними деревами переважно були дуб, ясен, береза, тополя, верба, липа, вишня. Дерева, яким судився гов-





Тополя на Косому Капонірі



Каштан на Софійському подвір'ї



Дуб на Квітучому провулку



Тополі на Нивках



Старіша липа Києва біля Деситинної церкви



гий вік, ставали священними і мали свою індивідуальну магію впливу на людину. В той же час і людина оточувала себе деревами, висаджувала їх поблизу житла, і не тільки фруктові. Пригадується одна літня людина, простий собі колгоспник, який ніколи не виїзжав із свого села на Миргородщині, гордістю якого були височенні тополі, посажені ним у дитинстві на березі ставу. Таке ставлення людини до дерев має свій генетичний код, пов'язаний з історією, легендами та казками. Так, наприклад БЕРЕЗА — символ чистоти, світла, родючості, сівочої ніжності. Садили її біля хати як оберіг, що оберігав від блискавки, граду, віганяв гризунів і птахів на городі, хворобу від людей. До берези звертались з проханням про зцілення. Березовий сік навесні був незамінним лікувальним засобом по відновленню життєдіяльності після зими. ВЕРБА — символ надзвичайної життєвої сили, бо має здатність розвиватись без коріння. Завдяки своїй гнучкості протиставляється більш могутнім деревам, які не завжди можуть витримати бурю. Вербовим прутком відшуковували воду, перш ніж копати криницю. Саме ці дерева вчорастали біля річок і озер, джерел і криниць, очищуючи їх від замулення і бруду. Раніше віграв з води робили тільки з верби, а коли з іншого дерева, то обов'язково у вігров з водою клали вербові кільце. За повір'ям, із ростом посаженої своїми руками вербової гілочка росте і сила людини. Навесні її бруньки з'являються пер-

шими після зимового сну і шануються людьми переважно з етичним світосприйняттям. ВИШНЯ — символ взаємної любові, весни, краси, мужності. Не раз оспівувалися у стародавніх піснях-щедрівках, легендах та повір'ях магічні властивості квітучої гілки або напоїв із ягід. ВІЛЬХА — протиставлення двох начал — доброго й злого, наділяється властивостями оберіга: її гілки втикають у землю до краю поля, кладуть трісочки в одіжку молодим, аби вберегти їх від лихого ока; купаються у воді з коренями вільхи, аби не хворіти. ГОРІХ, ЛІЩИНА — символ мудрості, натхнення, обожнення, краси та магічної сили. Лісовий горіх через свої потойбічні властивості не боявся грому, і люди шукали у нього захисту. Горіхові гілці приписувалась здатність викликати дощ. За легендою, з одного горішка випав дощ, з якого стала річка, а з другого вдарилась блискавка, а від луцення стався грим. Тому саме горішок-двійник приносить щастя й багатство. ГОРОБИНА — дерево, яке використовували у магії та народній медицині. Вважається, що в людини, яка зашкодить цьому дереву, будуть проблеми із зубами. При будівництві дому обов'язково саджали поряд молодого горобинку від усіляких напостей. ГРУША — через свою "ключість" символізує таємничі, темні надприродні сили. Вважається: хто зрубає грушу, до того незабаром завітає лихо. У народних піснях та повір'ях груша — покровителька сівоцтва, символ

самітньої молодого жінки та її печалі. З грушею пов'язується народження дітей, їх здоров'я. Наприклад, щоб зачати, безплідна молодиця мала з'їсти грушку, яка найдовше провисіла на дереві. ДУБ у прадавні часи вважався деревом бога блискавки і грому Перуна, його шанують за міцність, красу, довговічність. Вік дуба може сягати понад дві тисячі років. Він не гине навіть тоді, коли після нього залишається тільки пень — через деякий час він відроджується молодими паростками, які знову стануть деревом. Дуб оберігає людину від напастей, від чародійства, зглазу. Спробуйте притулитись спиною, потилицею та головою до нього — і відчуєте через кілька хвилин, що життєдайні сили напоюють вас. В Україні є кілька історичних велетнів — на Черкащині, в Холодному яру, віком 1100 р., на Волині в урочищі Юзефин, віком 1300 р. У Києві могутні дуби зустрічаються у Голосіїві, Феофанії, Лисогір'ї, на Жуковому острові та в Кончі-Заспі. Також є унікальні екземпляри на Приорці, Вітряних Горах, Пуца-Водиці. КЛЕН — найдобріше дерево, яке приносить щастя і мир. В нього ніколи не вдаряє блискавка. Не даремно з нього виготовляють музичні інструменти — сопілки, гуслі, скрипки. Клен в давнину вважався покровителем мистецтва, співців і музикантів. ЯВІР — найбільш поширений в Україні різновид клена. Цей побратим клена вважається символом смутку. ЛИПА — містичне дерево, яке може взяти на себе прокляття жін-

ки до чоловіка. Саме тому й буває на ній стільки наростів. В той же час, липа символ доброти і щирості. У давнину з неї робили колицю для гвіччнки (для хлопчиків — з дубу) та постолц, зроблені з кори. Цінувались тим, що не залишали по собі слігу на полюванні — їх не брав нух вовка. Ну а пасічники, як в минулому, так і сьогодні, вгядні цьому насолодкішому квітучому дереву — липовий мед найкращий. ОСИКА — теж містичне дерево, яке водночас оберігає від зла. "Вбити осикового клина" — вислів, який означав перемогу над злом саме в його зародку. Загострений кілок з осики символізував блискавку від Перунової палиці, якої боялась нечисть. СОСНА вважалась благословенним деревом через вічнозеленість. Сосна, як і ялиця, символ покірності, що приносить мир. Її смола — живиця — гоїть рани, заспокоює зубний біль, допомагає при ломотах. Бурштин — соснова смола, яка багато років пролежала в землі. ТОПОЛЯ — символ жіночої долі. Її цілющі властивості використовують бджоли для виготовлення прополісу. Біля цих дерев відчувається легкість: вони захищають повітря від негативних впливів. ЯБЛУНЯ — символ кохання, плодючості. Агже огне дерево корневими відростками може породити цілий яблуневий сад. ЯСЕН — "чоловіче дерево", символ війни. Гілку ясени надсилали ворогові, що заміняло початок війни або попередження. Вважалось, що перебування в тіні під його кроною допомагає позбутися різних життєвих негараздів.



Осокори Бабиного яру

Дерево — живой исток. О нем можно писать до бесконечности. Причем о каждом в отдельности: вглядываясь в лица. У нас с деревьями одно дыхание. Но лучше не замечать их, а то выйдет сентиментальная горячка. Тут тебе и “нам пели Шуберта — родная колыбель!..”, и любовь до гроба, которая — не надпись на них же, домовина как последнее пристанище, “деревянные костюмы”, лагя Харона (правда, в некоторых легендах она из камня), и работа, которая в лес не убежит, и кровать из маслины хитроумного Одиссея, масличные рощи, абрикосовые сады, сады Академии, резные наличники, “колеса у мельниц в снегу”, и “посох мой — моя свобода, Сердцевина бытия”, “благословляю вас, леса…”, “кипарисовые ларцы”, любимое дерево Петра Ильича Чайковского, ясень, у которого что-то там спрашивают, “под сосоною, под зеленою спать положите вы меня…”, конёнковские “болваны”, “Повесть о лесах” и “Мещорская сторона” Паустовского, Пришвин, Чюрлёнс с “Поэмой про лес” и чеховский зеленстрой, в смысле “дерево посадить”, с бардовским фамильярным “дерева вы мои, дерева” и “лес рубят — щепки летят…”, откель недалеко до “выходили из избы здорovenные жлобы, порубали все губы (и тот, что у лукоморья, и тот, что на острове Буяне со змеей скоропеей, и тот, что среди равнины ровный, и тот,

постучим по дереву

Алексей БОСЕНКО, кандигат философских наук

о котором Лермонтов и мы вслед за ним: “Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, Про любовь мне сладкий голос пел, Надо мной чтоб, вечно зеленея, темный дуб склонялся и шумел”, и тот, с которым был так согласен Андрей Болконский, а дуб, предатель, таки га, зазеленел, Мечты и те…, короче, “времем губа раньше срока”) на гробы”, те самые, на которых, будто на ксилофонах, эпоха играла бравурные марши. Далеко ходить не надо: между Оболонью и Вышгородом напрочь сводят — под корень — красивейшую рощу вековых дубов: под казино и прочее по зарез необходимое. У трудолюбивых китайцев тоже успехи — уничтожить тихой сапой весь кеграч под Читою надо уметь. Да и вообще, судя по всему кто-то решил: “Гори они, леса, огнем”. И горят. И в Греции, в которой всё есть, и в Украине, рядом с самой большой в Европе пустыней под Херсоном. Ну, и у каждого папы Карло — свой Буратино.

О дереве пишут что угодно: от банальных заверений, что “леса — легкие планеты”, шерсть Земли, и потому “бережить ліс, хлопці, він нам ще знадобиться”, до специальных статей о “роющей деятельности крота в условиях широколиственного леса”, однако когда видишь, как прет эта сила из земли, понимаешь — настоящее чудо. Чудо есть леса, и за этим стоит миллионлетняя история, как-то, внезапно онемев, осознаешь: мы связаны с деревьями и поэзией, и жизнью, мы похожи с ними не только потому, что бываем дуб дубами, кленами опавшими и рябинами, которым все нельзя к губу перебраться, не только сакурами и цветами сливы — “Скоро ли кто-то придет Ароматом ее насладиться? Слива возле плетня Ждет в деревушке горной, Пока не осыплется до конца” (Сайгё), — и прочими радостями, но и некой фантастической музыкой, пронизывающей всю историю человечества.

Все эти чинары, оливы и секвойи с баобабамы, кипарисы, лимоны, платаны, смоковницы, лавры (последние не в счет: они для супа и увенчания, — шутка, — лавр связывался с культом Аполлона, который, впрочем, не все-

гда был светлый, и одно время, в доолимпийской мифологии, служил богом чумы, Бозэромием, как и губы, посвящают Зевесу и т. п.; думаю, не стоит напоминать, что хроматическое перечисление этих деревьев отсылает к их мифологическим образам, но останавливаться на подробностях, к сожалению, нет возможности, а не упомянуть жаль), деревья смерти — кипарисы (а иногда — и тополя), деревца банся, дерево карколист посреди окян-моря, испанские тополя Федерико Гарсиа Лорки: Las alamedas se van, refo dejan su reflejo (И тополя уходят, но след их озерный светел…) и наши степные пропыленные тополя в мареве на горизонте, они же — яростно взламывающие постылый асфальт ростками, взмывающие сквозь мусорные завалы и дающие надежду, что еще не всё: всюду жизнь.

Или хрестоматийные березки (а еще больше заповедники, ошеломляюще тянущиеся на сто, вести километров многоярусными плакучими березами высотой с пятиэтажный дом. Просветленное пространство, пронизанное солнцем, и огни березы, без примесей и подлеска, отражающиеся в озерах, бочагах, речечках, ручьях и родниках) под окном, нет, они “напоглядение”, на поминание, воспоминание, внезапно вырывающее тебя из обыденности жизни, (которая “То, что зовет чепухою Благоразумье лю-

Уничтожает пламень

Сухую жизнь мою,

И ныне я не камень,

А дерево пою…

Осип МАНДЕЛЬШТАМ



ское, — Запах лимонного цвета, Но ведь и было лишь это”, по слову одного испанского поэта. Вот уж точно: глится то, что всего короче.)

Помимо практики и прагматического использования, есть своего рода сговор и согласие не только в архитектуре и принудительной гармонии парков и сагов (“Парки встают из-за ограды, словно возродясь из ничего, а над ними — небо всей громадой их подчеркивает торжество”, Рильке), не в фантастических шедеврах деревянного зодчества или иконостасов, не в “отвори потихоньку калитку” (деревянную, естественно, в исполнении Лидии Андреевны Обуховой или Тамары Церетели), но и в их, деревьев, свободном для себя произрастании, приглядывающим за подглядывающими нами. Здесь ничего не надо доказывать, искать проблему, решать. Всё ветвится, кудрявится, завивается по самой природе. Все просто, но всерьез, по настоящему, не нарочито. Они есть, а мы — лишние венцы творения, способные и их употреблять. Даже если получают выдающие произведения, они все-таки живое превращают в мертвое, омертвляют, якобы давая свободе новое существование, более истинное. Жизнь в скрипках, виолончелях, старых яхтах, чайных клиперах (памяти сгоревшей “Камти Сарк”), тепло и нежность сохраняется вопреки нам благодаря дереву, как какие-нибудь гравюры Хокусая или Фаворского, али кого еще из ксилографов. Пластик может звучать лучше, но он для протезов и расчесок. (Хотя может статься, что леса, сады, парки, деревья, запечатленные в поэзии, живописи, архитектуре нет-нет га уступят страшным видениям, гаже не “сорок на виселицах”, а реальным виселицам и кострам для сожжения инакомыслящих и книг — на сучьях мирового дерева.)

Опять же arbor mundi, мировое дерево, которое так тщательно отрегактировано под телеграфный столб для сообщения прописных истин специально по мифологии, что, казалось, и сказать о нем больше нечего. Не стоит подозревать мифы в недосказанности, они шумят все обновляющейся листвою. Нет нужды пересказывать и даже отсылать к бесчисленным источ-

никам (от “Гильгамеша” и “Книги мертвых”, вавилонских мифов, индийской “Кундалини-йога” и Махабхарате, Библии, Старшей Эгды до наших дней; образ дерева — живого и мертвого — присутствует всюду, куда только ни бросишь рассеянный взгляд), описывающим мировое древо. Знать о мировом дереве можно очень много, но лучше вслушиваться в этот упорный шум жизни и смерти, чувствуя себя одним из листьев среди многих, тем более что нет двух одинаковых не только на одном дереве, но и в кронах всех лесов, которые были, есть и будут. И дерево об этом ничего не знает, а токмо “транс-сознательная” (Юнг) листва, в противоположность “бессознательным” корням, мгновенно вспыхивает всепониманием, и вот уже “пора, мой друг, пора…”

Оно все еще скрипит осью земной деревянной (а мы по-мангельштамовски, “вооруженные зрением узких ос, сосущих ось земную”), по-прежнему раскинув крону на земле и укореняясь в небе, пребывающем под его сенью. А нынче осень, и листья его облетают вверх, а чудные птицы — Гамайюны, Алконосты, Сирины и прочая мелкая птичья сволочь — улетают в теплые времена, прервав “Мантик-аль-Таир”, мудрый разговор птиц до лучшей поры. На гревe жизни огни опустевшие мертвые гнезда. На дереве больше не ис-



пытывают богов и не приносят кровавые жертвы. И оно по-прежнему растет, теряя отсохшие ветви. И не хочется дожить до зимы, которая сродни освобождению, но не твоя свобода “в кувшине кислорода сгорело на весу, Какая там свобода, когда зима в лесу…” (Тарковский), а свобода смерти, перед встречей с которой предстоит ощущение полета. Конечно, может быть и так:

От черного хлеба и верной жены

Мы бледною немочью заражены…

Копытом и камнем испытаны годы,

Бессмертной польнью пропитаны воды, —

И горечь полыни на наших губах…

Нам нож — не по кисти,

Перо — не по нраву,

Кирка — не по чести

И слава — не в славу:

Мы — ржавые листья

На ржавых губах…

Чуть ветер,

Чуть север —

И мы облетаем

Чей путь мы собою теперь устилаем?

Чьи ноги по ржавчине нашей пройдут?..

(Э. Багрицкий)

Спасает, что мы не овощи, не растения, не листья на гревe, пусть гаже мировом. А если и живем одной с ними жизнью, то уходим, не дожидаясь заморозков, утренников и первого снега, хотя именно человеческой гордости нам не хватает, чтобы самим выбирать свою смерть. Честь, которая должна быть спасена мгновенно, — нынче понятие архаичное, и знакомо

немногим. А вместо мирового языка “Arbor mundi” или в крайнем случае “axia mundi” используют нормированный, пайковый язык вещей, отпускаемый по карточкам.

Мировое древо — оно же Дерево Безделья (так его, занимающее центральное место в греческих островных селениях, называют местные), легендарное древо познания, древо жизни, дерево свободы, древо желания и много других, неизвестных, из которых сотворяли, строили, возводили парусные корабли, список которых мы так дальше середины не прочли. И доски для шеевров старых мастеров. Это все было когда-то живым… Конечно, умение делать скрипки и гитары, вязать венцы, рубить срубы, погонять рангоуты и шпангоуты, ваять мебель красного дерева заподлицо и прочее давно превратилось в фантастическое искусство (хотя стоит всегда помнить, что первая гильотина была сработана самым лучшим клавишинным мастером Франции из красного дерева), но живой рост из солнца и воды вопреки земному тяготению невероятен.

Когда-то меня поразило замечание одного выдающегося мастера, что лучшие скрипки получаются из старых роялей, если их пощадил шашель, и стропил гревных домов на снос. Эта Vita Nuova поразительна своей сим-



волической глубиной. Мы ведь тоже и неизвестными остаемся пусть изъяном, пустотами, лакунами, вырванностью, беспамятством, создавая акустическое пространство для звучания других в освобожденном прошлом; то святое ничто, без которого мир в своей сплошности оглох бы отнюдь не бетховенской глухотой. Режем по живому. Сегодня опасно для жизни иметь абсолютный слух или внутреннее зрение, а о сердце и говорить нечего: можно умереть от невыносимой пошлости бытия, от болевого шока. Но продолжаем тащиться по жизни, “и скрывать свои слезы под весенним дождем…”

Великий пан умер, и наш панический ужас, если мы ни живы — ни мертвы, еще смутно помнит и гамадриад, и гриад пошменно, и “дочь лесного царя” (Гёрдер), и самого Лесного царя (Гёте), по-шубертовски намерчивая смыслы и оттенки просто так — “прощанье, прощанье и пенье — И Шуберта в шубе застыл талисман — движенье, движенье, движенье…” из любви к…, а в общем-то без причины и цели. Не стоит стесняться этой недистиллированной прозрачности. Она — яд для обрызгших целюлитных душных коммунальных гуш и “волосатых сердец” (Сократ), путающих и не различающих любовь и случку. Не надо бояться потерь, “когда идет бессмертье косяком”. И — быть среди тех, кто выбирает сети. Стоило бы быть в этом потоке, самим потоком, потому что у бессмертья — Арс. Тарковский ошибался — не рыбаь кровь. Здесь нет моральных прописных истин. Влажные сердца живут, сухие сердца, когда выплаканы глаза, — лучше звучат, но лак на сердце — ошибка. И вся юность жизни — в сухой человеческой мгновенной крови, у которой огна концентрация соли (жизни) с океанами непролитых слез, омывающими счастливые лица. “Это будет потом, завтра… Моря хватит на всех! Человек изойдет горьким плачем, и соленые воды затопят выжженные пески. Завтра моря хватит на всех. Море будет одно, как в начале начал, а человек — наконец-то останется он с совестью наедине…” (Леон Фелипе). Здесь сердце боится и замирает

над бездной, как на выдохе, перед тем как сорваться. О деревьях помнит лишь воздух, как об источнике, роднике, чей пульс и дыхании предаются дальше во времени, распахиваются и раскатываются волной, и ближе воздуха нет ничего, — как предчувствие полета и жизнь здесь-сейчас и никогда потом, и смерть у самых глаз до самого горизонта. И хотя вся поэзия на выдохе, достигнутая свобода ищет уже не свободу, а простор, может быть, далекий от прародины, но ведающий свое происхождение от деревьев.

Пространства без воздуха между галактик, забытые звездной золой, и брошенным светом поют, но в себе и мы не слышим их, а свет обретает голос в хрупких пределах земного, как все еще запаздывающий, идущий из прошлого голос Мари Калас, заставляющий простор и вселенную отзываться на "Casta Diva" или обнимать даже молчащую музыку Моцарта или Баха, вообще музыку, видя в этом свое оправдание. Воспоминание о деревьях таятся даже в том, что уже не существует, в архаических музыкальных инструментах просвечивают лук и стрелы: и в каменном Парфеноне — цитаты из того, прежнего, деревянного. И даже стихи, ничего не помнящие о деревьях, укореняются и раскидываются кроной, в забыв-



чивости выдавая свое происхождение, и чувствуя дерево имманентной целью и смыслом. Все эти золотые яблоки, плоды граната, золотые ветви, ветвь оливы, корни, без которых никак, и т. д., в потоке времени плавно донесли до нашего плывущего обрушивающегося берега, где на время они проросли, но могут вспыхнуть и бесноватым костром из сухого прошлого.

В нас живет голос многих поколений. Мы — отдаленный раскат, разбег крови, накатывающей волны меллурийских протоокеанов. Это слабое утешение, когда жизнь состоит из утрат, но оправдывает утраты как самые сильные обретения. Утраты совершенны. Разлуки у излучин времен. Расставания на ростанях творимых расстояний — ими измеряется трагедия, которая не больше и не меньше, а всегда та же, не имеющая степеней, как любовь. Тени жизни растут, словно деревья, и под их сенью прорастает чистая поэзия, которая ни для чего. Это необратимо и неотвратимо. И жалко до слез, как те кораблики из коры, уплывшие навсегда по навсегда ушедшим весенним ручьям.

Жизнь неповторима, молодость непоправима, и как выразился кто-то, когда режут под корень, почти спасает то, что паростки восходят в том же направлении, в этих всходах шумят будущие леса. Непостижимым образом. Однако для некоторых они знают только осень в преддверии зимы. Весны не будет.

Невероятней только вода и ветер. Все эти реки, ручьи, моря и океаны. А мы — острова, одинокие до такого отчаяния, что глядя на лица деревьев, безнадежно надеясь, что все не напрасно, что в листве наших тел еще молчит музыка. Или с пафосом повторяем избитое: "большие деревья притягивают молнии", пытаюсь скрыть, сколько дров мы наломали в прошлом и настоящем, хотя мы всего лишь подлесок, пробивающийся на гряды истории. Действительно и несомненно только одиночество и стремление на высоту человеческого роста, нарастающие годовые кольца сти-

хов и музыки, и чувств, становясь с возрастом ранимее. Жизнь вообще не имеет смысла, и в этом ее прозрачная эстетика, оправдывающая ее как "бытие-возможность" (Николай Кузанский) абсолютной красоты. А она не нуждается в оправдании. От нее отреклись. Но она превыше, и потому для низкой жизни смертельно опасна.

Конечно руссоистские возвраты к природе не для нас, и, как говорили в Одессе, нечего "кляпздонить". Самое большее — духовный нудизм. Но иногда тянет, как на родину, затеряться в кроне времени, заблудиться в трех соснах истины, добра и красоты, и пропасть среди запаха разогретых сосен, раствориться в ветре с моря, гудящего в стволах в том, другом, счастливом одиночестве и покое, "когда не мучило вчера и не томили цепи долга", где прошлое не угрожает в таком избытке не "рукопашного" счастья, где ты сам по себе и сам собой, "на вершинах сердца", где гул волн гулом крови обещает полноту бытия, когда времени больше нет. И все бытие движется только избытком чувств. ("И море, и Гомер — всё движется любовью...")

Или спуститься ночью в сад и слушать, как падают звезды и яблоки, и прятаться в поредевших кронах последние лунные сверчки. Все это — сан-

тименты, а качество древесины на паркет, о который не рекомендуется стучать лысиной, уже важнее всего на свете. "Позвольте! — кричал один персонаж более ста лет назад. — Повалить тысячу деревьев, уничтожить их ради двух-трех тысяч, ради женских тряпок, прихоти, роскоши... Уничтожить, чтобы в будущем потомство прокланало наше варварство!" (А. П. Чехов. "Леший"). Всё по-прежнему. Нет больше великого пояса хвойных лесов, тянувшегося некогда от Полесья до Урала. Жалкие остатки Киевских, Черниговских, Брянских, Калужских, Мещорских, Мордовских, Керженских добиваются теперь. Сводят леса, чтобы из корабельных сосен сделать зубочистку. Убиенные леса шумят, добро бы в старых пожелтевших письмах, покрытых быстрыми выгоревшими почерками, в никогда не читаемых книгах, тихо стареющих в библиотеках, и доживающих век в букинистических развалах (бумага все стерпит, это не показатель), в ломких, хрупких партитурах, жующих где-то своего Мендельсона-Бартольди, но и в мятых вчерашних газетах, рекламных листках и в глиняных заборах, "окаянных своей окаянностью", во всю глину которых учились писать охочие до грамоты граждане на "могучем и великом". Нет, не агитка к сбору макулатуры, тоску вызывает глобальный лесоповал, куда мы сосланы принудительно. Не дай Бог. Постучим по дереву...

В своем грустном, почти мгновенном существовании нам остается только упиваться собственной грустью, тем более что ее слишком много. Зачем нам "Джанна" (по-арабски буквально "сад") "сады Эгема", "сады вечности", "сады богатости", "райские сады" и прочие полигоны для юных и не очень мичуринцев, творящих чудеса при помощи пилы и секатора, а то браконьерствующих случайными порубками. Довольно и свободного свежего дыхания, заимствованного у моря, без сожаления о прошлом. Los olvidados — забытые, брошенные в немыслимые дали любви, в никуда.

И в этом безнадежная надежда на упрямство одного дерева, которое, как ближайшие родственники, "цветы в росе, — не побеждают и не сдаются".

construction / деревянный архитектор

Летняя эстрада в Мариинском парке

Ирина КОВАЛЬЧУК

В начале 80-х Гипроград участвовал в конкурсе на реконструкцию Мариинского парка и расположенной в нем летней эстрады. К работе был привлечен перспективный молодой архитектор Юрий Серегин, который предложил эффектную, в виде птички, органическую форму, образованную двумя цилиндрическими оболочками, сопряженными по диагонали, и впоследствии, после проведения акустической экспертизы, усложненную "закрылками". Макет эстрады, искусно сработанный из куска шпона, был одобрен в отделе строительства ЦК КПУ, где было принято решение немедленно его реализовать к 1500-летию Киева. Изваять конструкцию, в соответствии с техническими достижениями того времени, предполагалось из клееной гравесины.

"Зубры" из отдела строительства киевского горисполкома, куда, по обыкновению, из ЦК проект был спущен, решили отлить его из железобетона, несмотря на то, что как раз в это время Украина получила самое современное немецкое оборудование по изготовлению клееного деревянного бруса. Проектировщики, придя в ужас от такой перспективы, написали на

деревообрабатывающий комбинат в Коростышеве, на складах которого пылились ненаходящие применения станки, призывное письмо, и там их поначалу обнадежили, но когда дошло до дела, признались, что не умеют этим оборудованием пользоваться. В результате идею с клееной гравесиной пришлось похоронить, а эстраду в Мариинском парке возводить из стальных конструкций и обшивать фанерой — вплоть до имитации деревянных балок. А дорогостоящее оборудование из Украины, обладающей богатыми лесными ресурсами и вековыми традициями деревянного зодчества, было передано в соседнюю Белоруссию, где ему в итоге нашли достойное применение.

Построенный к сроку объект был принят на ура — и властями, и музыкантами, и горожанами, а его автор, архитектор Юрий Серегин, был удостоен Республиканской премии имени А. Бойченко. Но клееный деревянный брус и сегодня, спустя четверть века, остается для наших архитекторов и строителей камнем преткновения, и кроме изготовления столярки и каркасов малоэтажных зданий, ни для каких иных целей не используется.

ЛЕТНЯЯ ЭСТРАДА

Киев, Мариинский парк

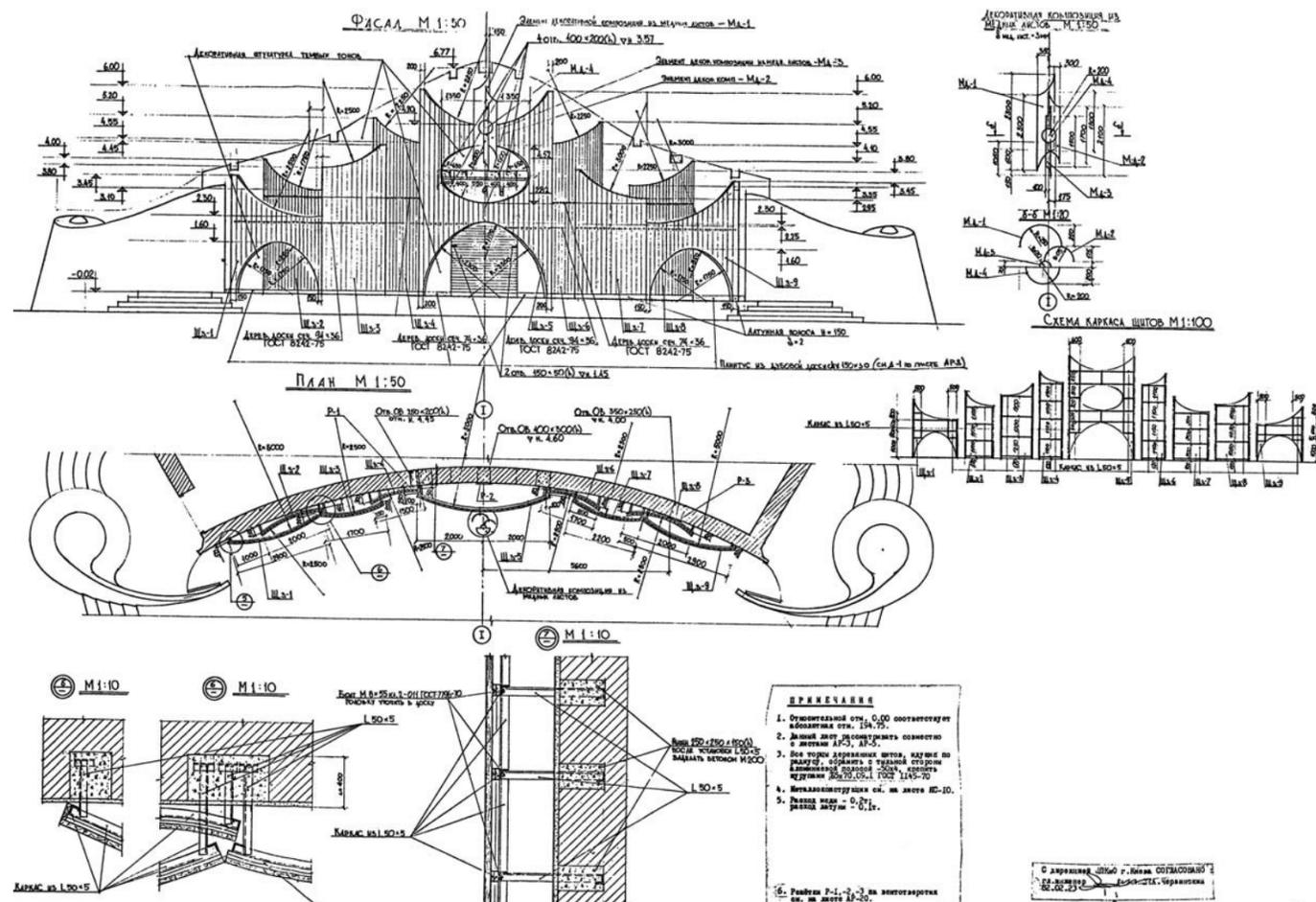
проектировщик: ГИПРОГРАД

архитектор: Юрий СЕРЕГИН

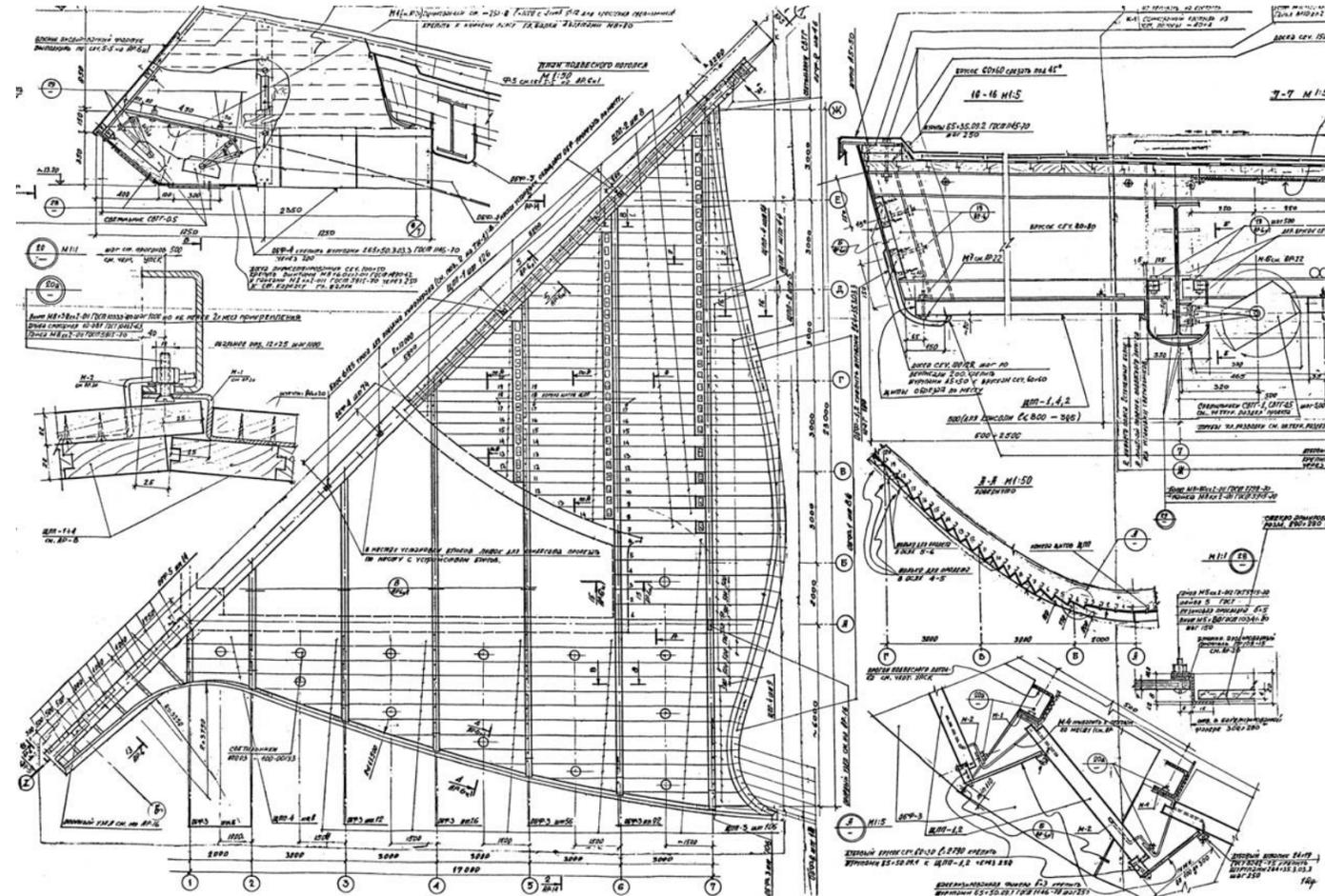
общая площадь: 956 кв. м

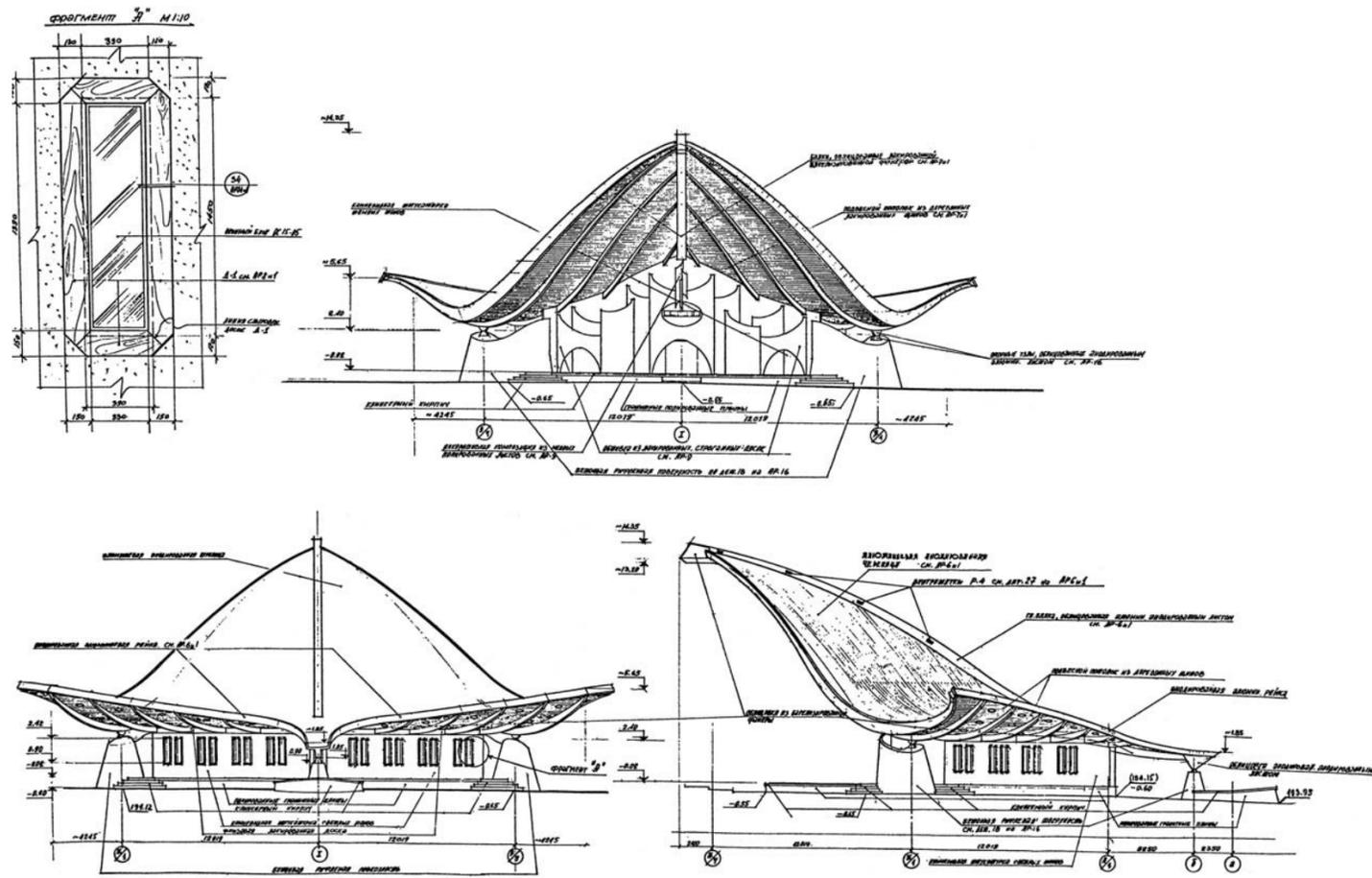
проект: 1981

реализация: 1982

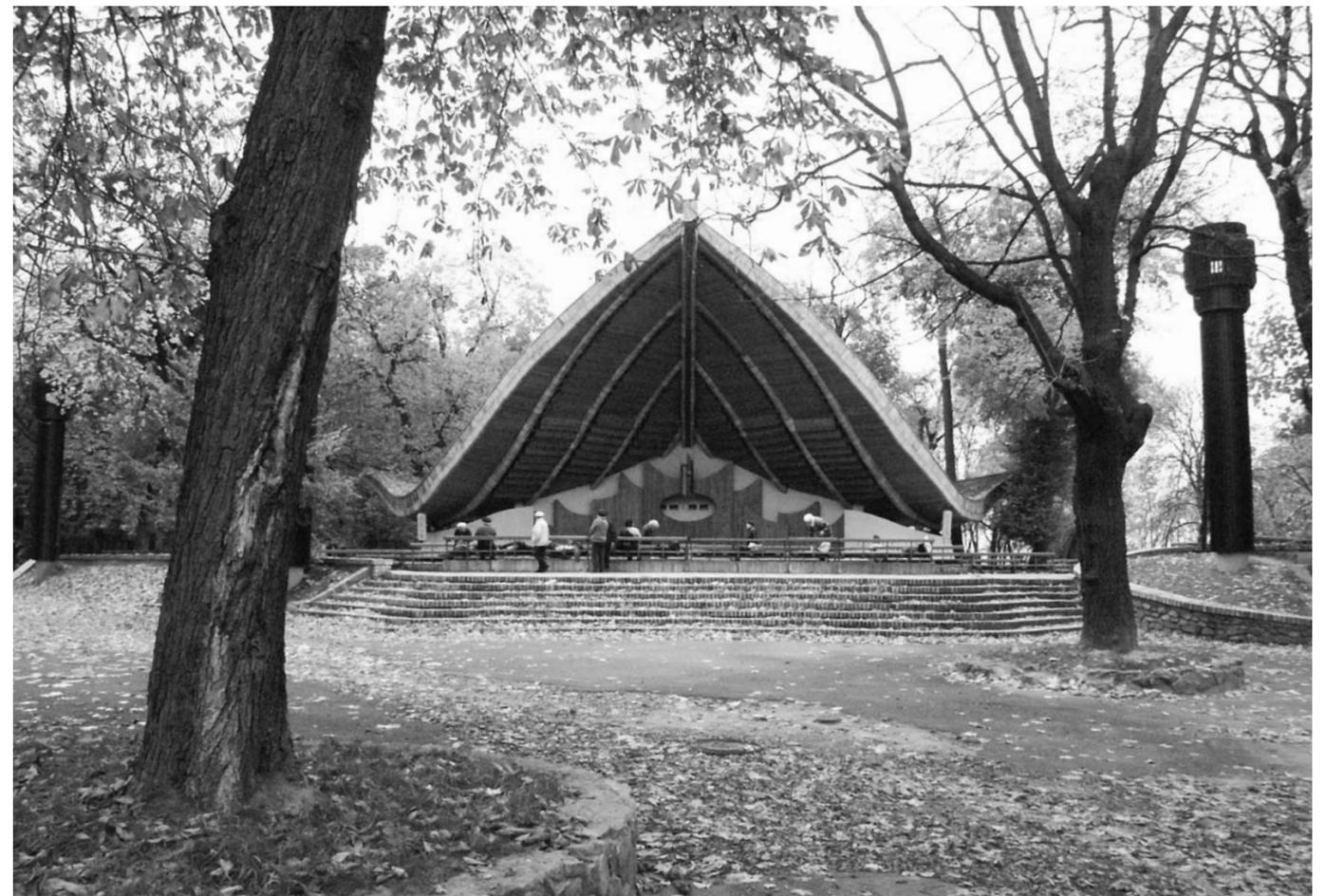
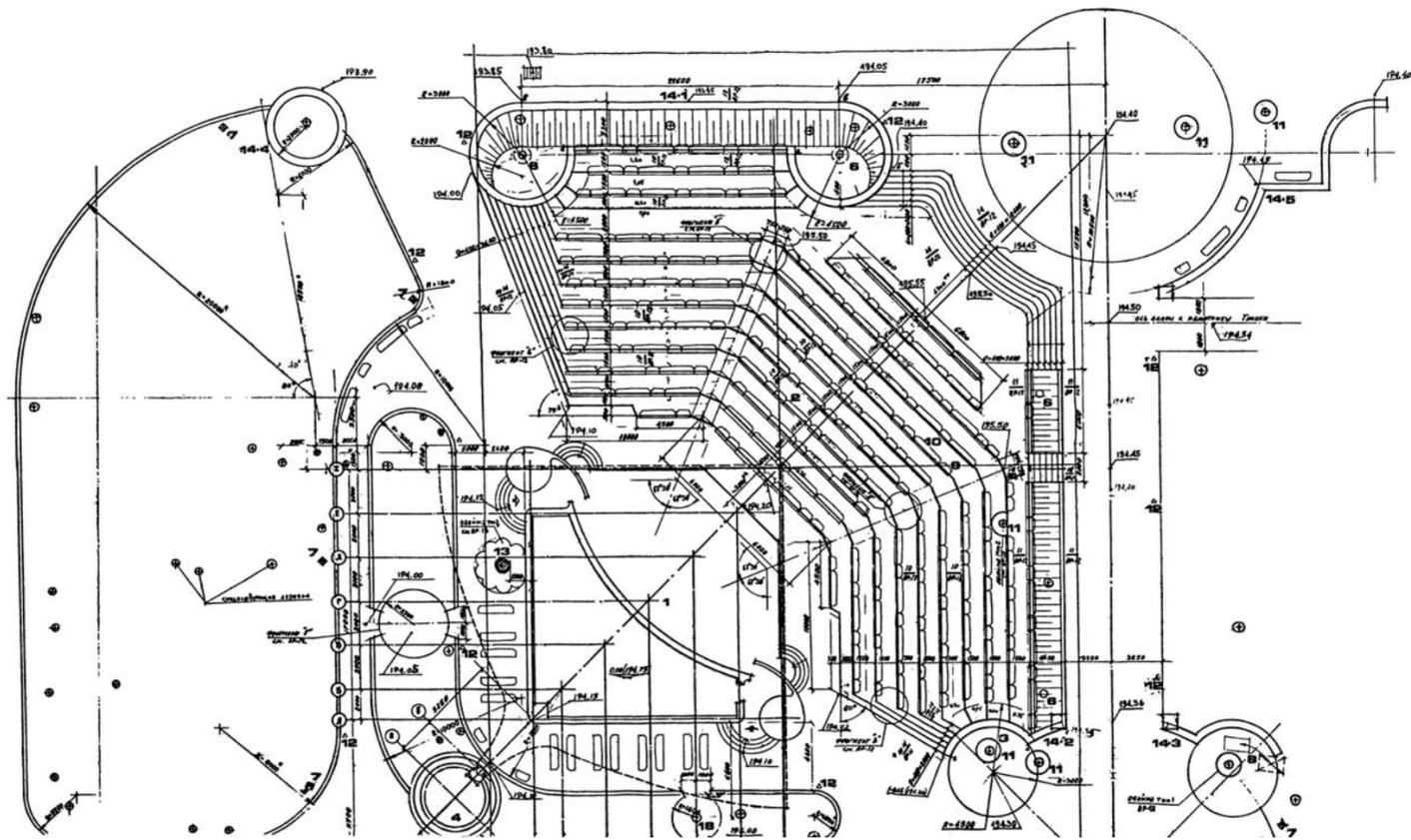


Монтаж эстрады в Первомайском парке в Киеве, 1981





Летняя эстрада в Киеве. Фасады, план



деревянные храмы олега боднара

Макар МАТУШКИН

Нынешнее развитие сакральной архитектуры в целом характеризуется низким эквивоком в сторону прошлого, традиционного, а отсюда — и стилистическим разнообразием, эклектичностью, отсутствием технологически-прогрессивных устремлений.

На этом достаточном унылом фоне среди немногих удачных примеров (как в Украине, так и за рубежом) концепция заведующего кафедрой дизайна Львовской национальной академии искусств, доктора искусствоведения, профессора Олега Боднара выделяется безусловно. Боднар — один из немногих украинских архитекторов с ярко выраженным авторским стилем. Вопреки требованиям к формологической уникальности сакральных сооружений и недопустимости применения стандартов и простого тиражирования, Боднар выдвинул идею серийного, модульно-вариантного проектирования. В советской практике, как мы помним, было разработано несколько интересных подходов к созданию многоквартирного и многоэтажного жилья («Мобиль», АППС и др.), уже в то время позволивших на основе типизированных элементов создавать нетиповые формы и проложившие дорогу от типовых проектов к проектным системам. То ли опираясь на существовавший опыт формообразования, то ли повинуясь природе формообразования, вытекающей из собственного научного опыта и творческих открытий (в области геометрического формообразования), архитектор Боднар в сложно понятой идее серийности увидел большие прагматические задатки.



Церковь и музей митрополита Андрея Шептицкого в с. Прилбычи Львовской области, 2000

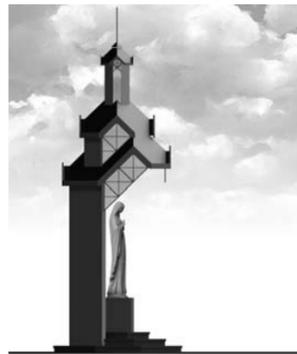




Проект церкви для строительства издеревянных конструкций, макет, 1995



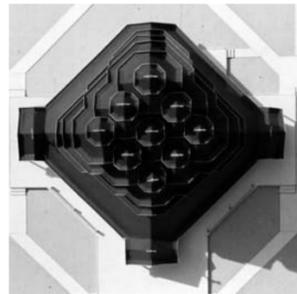
Проект церкви в г. Ивано-Франковск, 2005



Часовня в предместье Стрый Львовской области, 2004



Церковь в с. Яворив Львовской области, макет, 1996



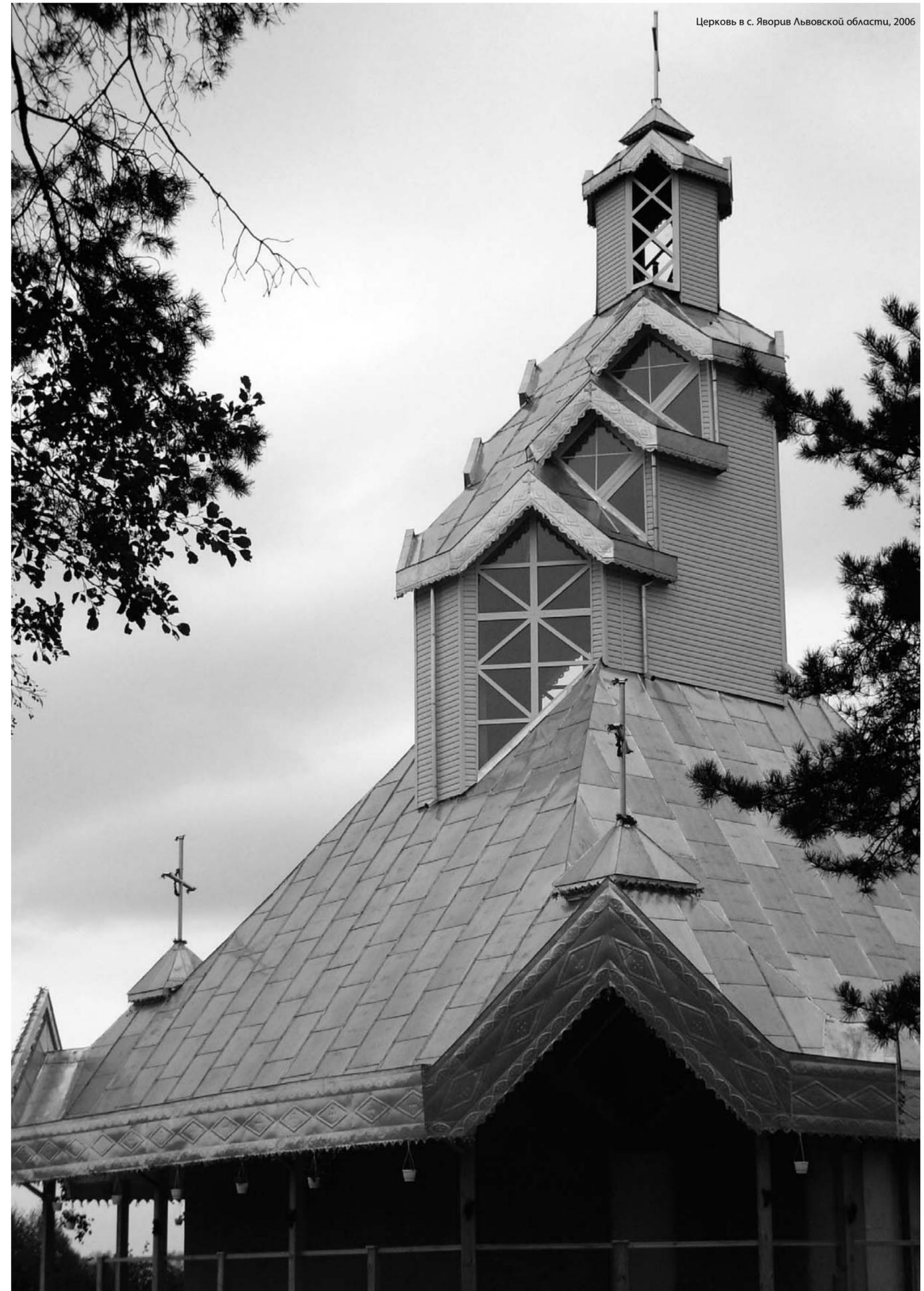
Конкурсный проект церкви для Львова, макет, 2002

Проекты храмов, созданные Боднаром в развитие этой идеи, убедительно свидетельствуют, что принцип модульности и повторяемости не только не является препятствием в достижении архитектурного разнообразия, но и способствует ему графической четкостью и геометрической выверенностью.

В данном случае модульной решеткой оказывается кубо-октаэдрическая пространственная решетка, свойствами которой обусловлены конструктивные особенности и художественный характер архитектурной формы. Общность черт, позволяющая узреть принадлежность всех боднарских проектов к одной формообразующей программе, единой структурно-генетической основе, очевидна. Вместе с тем, наглядно и различие проектного решения, прежде всего — под углом зрения объемно-композиционным. Иначе говоря, каждый вариант образует внешнее своеобразие, достаточное для того, чтоб удовлетворить требованию уникальности, выдвинутое касательно этого типа общественных зданий.

Характеризуя в целом используемый О. Боднаром подход, следует все же заметить, что с условием структурной унификации неизбежно связана некая ограниченность в художественно-выразительных возможностях. Каждая отдельно взятая модульная система характерна какими-то специфическими особенностями, и это налагает ощутимые рамки на самый метод архитектурного «образотворчества», специализируя направление поиска, и даже может вести к появлению стереотипа.

Впрочем, если братья непредвзято оценивать модульно-вариантный метод О. Боднара в качестве предлога для крупномасштабного применения, придется отметить, что он несет в себе возможность принципиальных изменений в тактике достижения художественного разнообразия сакральных форм: от существующей практики создания уникальных (и потому оригинальных) объектов к практике создания оригинальных (и потому уникальных) авторски ориентированных серий, так сказать, авторских морфологических рядов архитектурных форм. Высокий профессионализм проектов, ставка на художественную выразительность и эстетическое совершенство в первую голову обеспечивают доверие и к авторской геометрической концепции формообразования. Будучи последовательным в реализации столь разновекторно ориентированной концепции, профессор Боднар всеми экспериментальными и реальными проектами, научно-поисковыми работами создал образец цельной и взаимосвязанной работы. О нем нельзя сказать, как о Колумбе, который, плывя к одной цели, достиг другой, неведомой: Олег Боднар знает, куда плывет, и открывает новые материи на исхоженном пространстве. Это, согласитесь, ценнее, чем географически случайные открытия европейских мореходов.



Церковь в с. Яворив Львовской области, 2006