

ЗАЧЕМ АСКЕТУ КАБИНЕТ?

философия аскетизма в дизайне кабинета

У великого датского философа Сёрена Кьеркегора (1813-1855) был очень строгий отец, воспитывавший будущего философа сурово и аскетично. В обычаях того времени полагалось чаще наказывать ребенка, чем хвалить, и в целом детство рассматривалось как временная неприятность, что-то вроде легкой быстротекущей болезни – кори или ветрянки.

К тридцати годам Кьеркегор полностью разочаровался в обыденной жизни и ее буржуазных ценностях, заперся в своем рабочем кабинете и с поразительной трудоспособностью писал книгу за книгой. Одним из величайших открытий Кьеркегора стало положение о созидательной, плодотворной природе отчаяния. Безнадежная абсурдность «бытия к смерти» удивительным образом превратилась в фундамент внутренней свободы и духовных исканий. Крайние степени тоски и печали, стыда и отвращения оказались тем замечательным «питательным субстратом», из которого оказались способны вырастать жизнерадостные, преобразующие мир креативные идеи, творческие устремления и полные жизни художественные образы. Аскетическое затворничество в тесном кабинете привело Кьеркегора к вершинам философских прозрений и писательского творчества.

Зачем аскету кабинет? Для чего суровому мыслителю, отрешенному от бытовых забот, собственное пространство? Разве нельзя, подобно индийским риши и свами, предаться экзистенциальной медитации прямо на улице?

По-видимому, кабинет нужен аскету не для того,

чтобы соприкоснуться с отвращением или стыдом. Ведь смертная тоска и отчаяние всегда рядом с нами (что вполне убедительно доказали и Федор Михайлович Достоевский, и полвека спустя, Жан-Поль Сартр). Как уединенная келья средневековому монаху, как гималайская пещера для тибетского ламы, как сиденье лицом к стене для Буддхидхармы – кабинет нужен для того, чтобы целенаправленно и плодотворно работать с мрачной материей печали. Преобразование этого черного перегиба в мысли и образы – трудная и тонкая работа, требующая высокой квалификации.

Для общения с базовыми образами смерти и жизни, с сокровенным смыслом того и другого, необходимо «выпасть» из привычной системы знаково-символьных структур. Любое общество создает свои собственные смыслы для жизни и для смерти и навязывает их каждому отдельному человеку. Тем самым социум защищает личность от отчаяния, потому что отчаявшиеся люди обществу не только не нужны, но даже вредны. Чтобы не испугаться плодоносной тоски, а, повернувшись к ней лицом, обрести душевную силу и творческую энергию, надо уметь оставаться в пустоте одиночества. В школах этому не учат.

Впрочем, в истории западной культуры были специальные школы как раз для такого обучения. Школа киников исходила из того, что истинная личность должна демонстративно игнорировать общественное мнение. Путь нравственного развития и обучения в школах

киников состоял из трех ступеней – аскеза, ападейкия и автаркия. Первая ступень заключалась в отказе от комфорта и благ, которые дает общество, – киники ходили в ветхой одежде, в лохмотьях, даже в дождь и холод, не признавали теплых вещей, очень мало ели, не имели постоянного жилья, могли спать под открытым небом и не мыться. Таким образом преодолевалась, с их точки зрения, зависимость от общества, которое в обмен на комфорт требовало от человека измены самому себе. Вторая ступень заключалась во внушении человеку мысли о необходимости игнорировать знания, накопленные обществом, – неграмотность считалась даже достоинством. На третьей ступени независимости человека приучали не обращать внимания на общественное мнение, на похвалу и порицание. С этой целью придумали специальное упражнение: ученик должен был просить подаяние у мраморной статуи, несмотря на ее каменное, холодное молчание. Точно так же учеников приучали не обращать внимания на насмешки, оскорбления и угрозы, которыми сопровождалось их появление в городах в рваной и грязной одежде. Фактически киники, стремясь к независимости, учили не столько самодостаточности, сколько негативизму по отношению к обществу.

Прошли века и тысячелетия. В конце шестидесятых годов XX века от Рождества Христова в уважаемой Британии зародилось и стремительно разрослось движение панков. Панк – полужаргонное словечко, означающее «мусор»,

«дрянь», «отбросы». На первый взгляд казалось, что панки – это просто уличные хулиганы, жалкий и отвратительный осадок на дне урбанистической цивилизации. Однако вскоре стало ясно, что эта тошнотворная смесь китча и агрессии обладает собственной эстетикой и идеологией, успешно противостоящей приторному консюмеризму официальной культуры.

«...Мы не работаем больше, видя, что нет работы, а то, что нам предлагают, это куча дерьма, монотонная мусорная работа... Кто хочет провести свои лучшие годы, работая на какой-нибудь идиотской работе, копя на квартиру и глядя в этот помоечный телик весь вечер?.. В любом случае, какой смысл экономить, планировать будущее, когда завтра мы все можем погибнуть от взрыва гребаной водородной бомбы?».

Парадоксальный, но бесспорный факт заключается в том, что отталкивающий имидж стиля панк не помешал ему сделаться самым влиятельным и плодотворным течением в новейшем изобразительном искусстве и дизайне. И сегодня, через тридцать пять лет после рождения, эстетика «панк» продолжает оставаться «мэйн-стримом» западного дизайнера.

«Если это и есть британское искусство, то тогда британское искусство – это концептуальное дерьмо», – сказал министр культуры Ким Хоувелс после посещения выставки 2002 года, где были представлены произведения финалистов конкурса премии Тернера, самой престижной премии Велико-



Экспонаты выставки Sensation, устроенной галереей Saatchi в 1997 г.

Рон Мьют. «Папа умер»

Произведение Криса Офили, нарисовавшего Деву Марию новыми экскрементами.

Скульптурный автопортрет Марка Квинна, выполненный из замороженной крови художника



No-stop-city (Город без остановок). Группа Archizoom, 1970–72 гг. Понятие города здесь растянуто до бесконечности. Город становится миром, где невозможно найти отличия между городом и пейзажем и где нельзя проложить между ними границу

британии в области изобразительного искусства.

«Самой показательной в этом смысле выставкой в Великобритании и во всем мире за последнее время стала экспозиция 1997 года под названием Sensation. В тот год свои работы представило движение «Молодые британские художники», а самым большим откровением стало произведение Криса Офили, нарисовавшего Деву Марию слоновьими экскрементами.

Рядом Мэт Коллишоу предлагал вниманию публики смазанный кровью развороченный череп, заботливо помещенный на ложе из спутанных волос («Пулевое ранение в голову»). Рон Мюк, в свою очередь, изображает своего отца – обнаженного, беззащитного, с желтоватым цветом кожи – лежащим на ковре («Папа умер»). Среди других периодически упоминаемых экспонатов особое внимание заслужили голова быка, вся изъеденная ползающими по ней опарышами, и органы внутренней секреции вместе с кишечником свиньи».

Два года спустя, когда экспозиция Sensation переехала в Бруклинский музей, мэтр Нью-Йорка Рудольф Джулиани запретил посещение музея лицам младше 17 лет без сопровождения взрослых. И, как следствие, во время выставки была зарегистрирована самая большая посещаемость музея за все 175 лет его существования. Британское искусство, считавшееся до того времени отсталым и провинциальным, теперь стало восприниматься как самый настоящий авангард – и Великобритания была приглашена на Arco-2001.

Со своей стороны эстетизацией отбросов занимаются несколько известных фирм –

Home & Planet, Crate & Barrel или Restoration Hardware. Эти фирмы выпускают продукцию для зажиточной части общества и гордятся тем, что все их товары сделаны из переработанного мусора – металлолома, использованных мешков и тряпок. Точно так же и калифорнийские дизайнеры Джордж Хансен и Сьюзан Деputies не так давно представили новую линию аксессуаров (сумки, ремни, заколки, ожерелья), изготовленных только из старых тканей. А в Сан-Паулу братья Умберто и Фернандо Кампана собирают на улицах мусор, затем делают из него дорожную эксклюзивную мебель, фотографии которой появляются в журналах Vogue и Wallpaper.

Винсенте Верду всерьез утверждает: «Сегодня какая-нибудь нация, мода, компания, направление в искусстве не будут выглядеть современными, если не отнесутся серьезно к нечистотам. На заре капитализма считалось, что одна страна опережает другую, если она производит большую гору мусора, чем страна-конкурент. Сегодня же значение имеет лишь количество переработанных отбросов».

Художественные стили «карте повера», «ар брю», «трэш» – близкие родственники панка – в основном так и не стали основой для повседневной дизайнерской практики. Однако отчаяние, пессимизм и ирония умирающей «шестидесятнической эры» все же проникли и в прикладные области изобразительного искусства. Молодые итальянские дизайнеры вступили в битву с элегантны-

ми красотами «bell design». Группы «Archizoom», «Superstudio», UFO, «Группа 9999», «Strum», школа-лаборатория «Global Tools» объединили провокаторов и насмешников, разрушителей модернизма.

В качестве идеологического авангарда движения выступили члены группы «Archizoom». Именно они начали исследования в области архитектуры и городского планирования, которые легли в основу проекта No-stop city (1970–72). Андреа Бранци – один из идеологов радикального дизайнера, – говорит: «Проект No-stop city был очень важен для меня и моего поколения, для многих художников, которые появились потом». No-Stop City – это ироническая критика идеологии архитектурного модернизма, доведенная до абсурда. Здания этого города представляют собой огромные крытые, похожие на гаражи, помещения. В их бесконечных, освещенных искусственным светом и снабженных системой кондиционирования интерьерах расположены туристические палатки, установленные среди огромных валунов. По существу это не жилища, а место обитания городских бродяг в их непосредственном окружении.

При всей дерзости итальянских семидесятников нельзя сказать, чтобы «антидизайнеры» действительно находились в оппозиции к современному им обществу в отличие от британских панков, так и не вписавшихся в истеблишмент (даже столь популярный панк-рок остался маргинальным явлением). Так Этторе Соттсасс, авторитетнейшая фигура антидизайна, успешно сотрудничал с Olivetti, Poltronova и еще с целым рядом фирм-произ-

водителей мебели и аксессуаров. В конце семидесятых и начале восьмидесятых он спроектировал мебель и светильники в составе групп «Alchimia» и «Memphis». Несмотря на то, что его конструкции напоминают склеенные между собой обувные коробки, кое-где выкрашенные дешевой гуашью, они пользуются устойчивым коммерческим спросом. В манифесте группы «Archizoom» заявлено: «Мы хотим принести в дом все, что раньше оставалось снаружи: нарочитую банальность, сознательную вульгарность, урбанистические элементы и порок». Европейские критики объявили антидизайн тем единственным, что Европа может противопоставить поп-арту и американской культурной экспансии.

Впрочем, аскетический нонконформизм не обязательно выглядит столь уж порочным. В конце восьмидесятых в атмосферу венского бидермайера мощно врывается эстетика Фриденсрайха Хундертвассера. В планировке «Дома Хундертвассера» в Вене неожиданно встречаешь приемы, знакомые по суровым временам сталинских коммуналок. В ткань дома вкраплены общественные зоны: небольшая спортивная площадка (стол для пинг-понга), садик, игровая рекреация для детей. Каждая из этих функциональных зон могла бы присутствовать и в квартирах, но «общественный» вариант, конечно, экономней. Оформляя декор общественных зон, Хундертвассер использует отходы керамической плитки, бой и обрезки – так дешевле. Плиточники работают без эскизов, выкладывают картинки на свой непритязательный вкус. Согласно киническим принципам, ученость про-

Табуретки из вторичного упаковочного картона

«Кресло фетишиста». Автор Аллен Джонс (Allen JONES), Великобритания. Цветной пластик, ручная формовка. Сидение из натуральной кожи и конского волоса. 1969 г.

Классическим образцом «Антидизайна» является кресло-мешок «Sasso» итальянских дизайнеров (Пьеро Гатти, Чезаре Паolini, Франко Теодоро, 1968). Несмотря на «антидизайнерские» декларации, с точки зрения выполнения главной функции – удобно сидеть, кресло-мешок безупречен. Кожаная оболочка не туго наполнена пластмассовыми гранулами. Наполнитель легко принимает форму, удобную для сидящего, и столь же услужливо меняет ее для следующего пользователя



типоволожна творчеству – истинно новые и ценные образы рождаются только в пустоте незнания. Да и сам творческий метод Хундертвассера – это непредвзятый взгляд самоучки (знаменитый мэтр только три месяца проучился в Венской архитектурной академии). С детской непосредственностью заявляется: в современном городе самым ярким и живописным местом является помойка. Не зря последней (по мнению некоторых аналитиков – самой мастерской) работой Хундертвассера стал дизайн завода по переработке городского мусора.

Но самое, пожалуй, явное воплощение кинического принципа автаркии в современном дизайне жилища – это лофт.

В переводе с английского «лофт» означает «верхний этаж склада или промышленного помещения». Лофт – просторная квартира (от нескольких сотен до тысячи квадратных метров), расположенная в бывшем индустриальном здании. Детали заимствованы из промышленного прошлого – балки, трубы, бетон и кирпич. Они придают «фабричному» жилью особую прелесть. Пространство лофта обычно не разделено перегородками (изолируются лишь спальни и санузлы). Функциональное зонирование и соответствующее членение пространства выполняется средствами света и цвета, а также обозначается «говорящими», семантизированными светильниками, мебелью, аксессуарами. Отсутствие жесткой планировки предоставляет жильцу лофта уникальные возможности для компоновки и устройства интерьера по любому своему капризу.

Первые лофты появились в США во времена Великой депрессии. Это было вынужденное явление – самая дорогая разновидность жилья возникла в результате самой большой экономической катастрофы западного мира (в ту пору никому и в голову не приходило, что со временем квартира на чердаке заброшенного завода превратится в знак элитного и престижного образа жизни). На протяжении двадцатых годов экономика

США испытывала мощный подъем, вызванный Первой мировой войной. Америка превратилась в мировой источник денег: Германия под высокий процент получала кредиты в США для выплаты репараций Франции и Англии. Страны-победительницы тут же возвращали полученное США в счет погашения военных долгов. В результате скорость обращения денег непрерывно росла. В круговорот кредитования быстро втягивалось и население Америки: в конце 1920-х годов порядка 60-80 процентов дорогих покупок, таких как автомобиль или радиоприёмник, осуществлялись в долг. Образовалось нечто вроде финансовой пирамиды, которая неизбежно рухнула – это и был «черный четверг» 24 октября 1929 года. К 1933 году в США обанкротились около 9000 банков, инвестиции в производство сократились в пятьдесят раз, безработица выросла с 3,2 до 25%. Ни пособий по безработице, ни системы иных социальных выплат в США тогда не существовало. В стране начался голод. Потерявшие жилье люди селились в палатках и самодельных «домиках» из фанеры и картона. Естественно, что их аскетизм был вынужденным, и в подобном жилище никакой речи о наличии отдельной комнаты в функции кабинета, не стояло.

В Советском Союзе тем временем происходило нечто похожее: мигранты, массово переселяемые в зоны сырьевого освоения, вынуждены были возводить себе подобные «скваттерные» жилища. Ненамного комфортнее выглядело советское коммунальное жилище 30-х гг., где в каждой комнате проживало по одной семье. Однако в СССР никто не смел занимать заводские здания под жилье: индустриализация придала фабричным корпусам статус почти священный.

В Англии первые лофты появились во время правления Маргарет Тэтчер. Политика «железной леди» привела к тому, что арендная плата за производственные помещения сравнялась с таковой для офисных площадей, и в городах начали пустеть здания заводов и фабрик. Освободившиеся



площади сначала освоила артистическая богема, а затем лофт превратился в модную новинку и стал символом нонконформистского стиля жизни. Огромные пустые пространства, потолок высотой 5 – 15 метров, окна во всю стену, грубый бетон и кирпич, металлические балки, обнаженные трубы и кабели в сочетании с уникальной авторской фурнитурой – вот парадоксальный образ аскетизма «общества изобилия».

С точки зрения «философско-функциональной принадлежности» минималистский интерьер лофта в основном представляет собой кабинет. Существование столь огромного пустого пространства может быть оправдано только одним: его жильцу необходимо постоянно соприкасаться с пустотой, с бессмысленным и случайным набором цветовых пятен и световых акцентов. Необходимо, приходя домой, отрешаться от сверхплотной знаково-символьной среды современно-города. Именно в пустоте аскетического кабинета происходит внутренняя работа по осознанию конечных фундаментальных образов смерти и жизни, «отшелушивание» их от условностей социума. Аскеза ведет к автаркии.

Однако как же быть тем, у кого недостает средств на приобретение жилплощади в 1200 квадратных метров с потолком высотой 12 метров? Да и авторская мебель из итальянского мусора не каждому по карману. Где-то на поворотах истории потянулись приемы нищенской жизни киников. Так насколько же сегодня возможно использовать принципы аскетизма в дизайне кабинета, не позволяя себе дорогостоящих излишеств?

Главный принцип дизайна аскетического кабинета состоит в том, что кабинет является самой интимной зоной жилья, оспаривая этот статус у спальни. Именно в кабинете человек погружается в самые личные, самые сокровенные глубины себя. Поэтому никакие стилистические законы, правила хорошего тона, требования моды или общественное мнение не должны влиять на внутренний образ кабинета. Кабинет может быть странным, нелепым, отвратительным, смешным или страшным. Но в любом случае он обязан быть индивидуальным, предназначенным только для одного человека – своего обитателя и хозяина.

Далеко не всегда дизайнеру удастся точно угадать неповторимую индивидуальность заказчика. Душа – не нога, с нее мерку не снимешь и не пошьешь кабинет «на заказ», как пару обуви. Поэтому аскетический кабинет проектируется дизайнером как пустой объем, в котором заказчик сам размещает маркеры своей индивидуальности. Кабинет формируется как перетекающая пустота, полная возможностей. Подобно физическому вакууму в модели Поля Дирака пространство кабинета в каждой своей точке предполагает возможность

«Гувервилль» – сквоттерное поселение в штате Оклахома, 1930 г.

