АРХИТЕКТУРА
И СОЦИАЛЬНЫЙ МИР

Прогресс-Традиция
МОСКВА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬНЫХ НАУК
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ
И ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

АРХИТЕКТУРА
И СОЦИАЛЬНЫЙ МИР

Ответственный редактор
доктор архитектуры
И.А. Добрицына

Прогресс-Традиция
МОСКВА

ББК 85
УДК 7.0
А 87

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
согласно проекту №12-04-16099

Печатается по постановлению Ученого совета
Института теории и истории архитектуры и градостроительства
Российской академии архитектуры и строительных наук

Рецензент: А.С. Щенков, доктор архитектуры, профессор,
действительный член Российской академии
архитектуры и строительных наук

А 87 **Архитектура и социальный мир** / Отв. редактор И.А. Добрицына. – М. Прогресс-Традиция, 2012. – 312 с., ил.

ISBN 978-5-89826-398-0

Проект направлен на раскрытие сложной взаимосвязи социального мира и художественной практики архитектуры. В контексте проекта социальный мир понимается как символическая конструкция, отражающая сложнейшую игру сил – экономических, политических, культурных, художественно-творческих. Такого рода конструкция в значительной степени поддерживается средствами архитектуры, способной внушить чувство сопричастности индивидуума обществу. Проект носит междисциплинарный характер: дискурс архитектуры – теоретический, критический, исторический – столкнут с дискурсом философии, культурологии, гуманитарной географии, социологии.

Представлена архитектуроведческая и философская реконструкция социальных смыслов архитектуры различных эпох. Затронуты социальные мотивы, связанные с архитектурой Возрождения, обсуждаются философские основания коперниканского переворота в науке и культуре, разрыва с классической парадигмой, романтики индустриальной революции. Показаны издержки советской архитектурной политики. Очерчены архитектурные проблемы современного глобализирующегося мира, в том числе российской практики, означены новейшие проявления дигитальной культуры, ведущие к смешению виртуальной и физической реальности.

Смысловой итог проекта – возвышение социально актуальной функции психологической защиты человека при построении образно-символической структуры человеческого общежития художественными средствами архитектуры.

УДК 7.0
ББК 85

На переплете: Том Мейн. Штаб-квартира Департамента транспорта Калифорнии. Лос-Анджелес, 2004

ISBN 978-5-89826-398-0

© Коллектив авторов, 2012
© Прогресс-Традиция, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

6 Введение
Архитектура как иммунная система
Ирина Добрицына

ЧАСТЬ I.
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ОТНОШЕНИЯ «АРХИТЕКТОР-СОЦИУМ»

27 Архитектура и общество. Трехэтажная парадигма
Александр Раппапорт

41 Амбициозная профессия
Ирина Добрицына

47 Философское осмысление синергетической концепции градостроительства
Владимир Аршинов, Яков Свирский

59 Социум и профессия архитектора
Александр Раппапорт

64 Гуманитарная география и архитектура: в поисках со-пространственности
Дмитрий Замятин

75 Архитектура и социальная иерархия: прошлое, настоящее, возможное будущее
Игорь Бондаренко

ЧАСТЬ II.
НА СТЫКЕ МИРОВ: К ИСТОРИИ ДИАЛОГА «АРХИТЕКТУРА–ОБЩЕСТВО»

85 Писатель, текст и общество. Архитектурные епифании в неархитектурных текстах Альберти
Виктор Карпов

115 Пространство и философия
Валерий Подорога

120 Слом традиционных представлений об архитектуре на рубеже XVIII–XIX веков
Александр Доброхотов

136 Архитектурные фантазии Сант-Элиа. Культурный генезис эстетического феномена
Зоя Камышанова

145 Ричард Бакминстер Фуллер: архитектура сквозь реальность технологий настоящего и будущего
Галина Лебедева

167 Утопия «социальности» и проект социализма
Григорий Игнатов

179 «Пятилетка по искусству»: инструменты воздействия власти на отечественные архитектурные процессы рубежа 1920–30-х годов
Александра Селиванова

ЧАСТЬ III.
НОВЫЙ ДИСКУРС АРХИТЕКТУРЫ

191 О сферах влияния архитектуры
Георгий Есаулов

200 Медиализация общества – медиализация архитектуры: монументальность и эфемерность
Сергей Ситар

213 Два кода архитектуры: репрезентация символической власти глобальной экономики
Ирина Добрицына

229 От иконографии архитектуры к порождающей архитектурной форме
Шариф Шукуров

240 К вопросу об изменениях в языке архитектуры постколониального периода
Ксения Вытулева

250 Объекты «глобальной архитектуры» в пространстве российского города: проблема соответствия контексту
Галина Птичникова

265 Жилищное пространство города и социальные сдвиги
Нина Крайняя

270 От мегаполиса к плагаполису. Новые зоны ответственности архитектора
Эдуард Хайман

284 К проблеме организации процессов архитектурного проектирования: системный подход
Филипп Кац

ПРИЛОЖЕНИЕ

293 Геоархитектура. Этюды об архитектурных архетипах
Дмитрий Замятин

305 Авторы статей

ИРИНА ДОБРИЦЫНА

ВВЕДЕНИЕ
АРХИТЕКТУРА КАК ИММУННАЯ СИСТЕМА

... Люди являются продуктом пространства, которое они создают. Эволюцию человечества можно понять только в том случае, если мы будем держать в поле зрения тягу человека к созданию таинственных островов изоляции.
Петер Слотердайк

Наш космос несет на себе печать нашего духа.
Карл Поппер

Архитектура не является ни технологией, ни инженерией, ни социологией, ни социализмом, ни коммунизмом, ни политикой. Архитектура — это искусство.
Филип Джонсон

Разумеется, было бы справедливо все блага разделить между людьми поровну, но так как еще никому не удалось подчинить силу справедливости, то стали считать вполне справедливым подчинение силе; за невозможностью усилить справедливость признали справедливой силу, дабы отныне они выступали рука об руку и на земле царил мир —величайшее из земных благ.Блез Паскаль. Человек в обществе. Из «Мыслей»

Изобретения XX–XXI веков меняют антропологическую и социальную схему бытия. Человечество вступает в новый ЭОН существования, в следующую супермасштабную фазу. Сущность перемены трудно прочувствовать, и, видимо, долго еще будут применяться старые мерки к новым феноменам. Ключевыми процессами, репрезентирующими эпоху в целом, являются развитие Интернета («информационная революция») и интеграция финансовых рынков («глобализация»).
Сегодня теоретическая мысль архитектуры, в той ее части, которая связана с проблематикой сборника, обращена к радикально меняющейся социальной реальности. Предметом теории становится распознавание характера функционирования власти на планете, распространения информации, соотношения пространства и времени, ускорения всех процессов, а также уловление сложной игры народившихся и сосуществующих в современном обществе различных технологических укладов, новых институций, сложения инфосферы как множества видов работ с информацией, с новейшими способами трансляции образов обществу. Одновременно требуется движение в сторону новых типов постановки и решения мыслительных задач.

Социальный мир в контексте архитектурной проблематики сборника мы предлагаем понимать как сложно конфигурированную символическую конструкцию, подвижную во времени, всегда напряженную и в значительной степени

поддерживаемую средствами архитектуры. В этой конструкции скрыта сложнейшая игра сил — экономических, политических, культурных, художественно-творческих. Наш термин «социальный мир» отчасти заимствован из теории французского социолога Пьера Бурдьё. Однако он не содержит столь жесткого социально-теоретического обоснования, характерного для современной социологии. И в этом смысле он носит, скорее, образно-метафорический характер[1]. Что особо важно для архитектурной теории и на что мы можем опереться в понятийном аппарате Бурдьё, это его утверждение, что главное в опыте социального мира — обращение к практике ниже уровня эксплицитного представления и вербализованных выражений. Этот опыт социального мира связан с чувством положения, занимаемого в социальном пространстве и раскрывается через ощущение позиции, занятой в структуре этого мира. Чувственное восприятие мира всегда поддерживалось средствами архитектуры. Но главное, что роднит нашу метафору с теоретическим понятием французского социолога, состоит в том, что социальный мир — символическая система[2]. Архитектура — практика символизации смысла, и понятно, что представления о социальном мире, о подвижной динамике его иерархического строения в значительной степени воплощаются посредством архитектурно-пространственных образов. Тем самым архитектура является также и одним из «агентов» (говоря языком П. Бурдьё) в построении социального мира.

Современная нам информационная эпоха, созревавшая в недрах культуры примерно с 1930-х и вошедшая в силу к концу XX века, реконфигурирует социальное пространство, понимаемое нами, вслед за Пьером Бурдьё, как специфический феномен, как поле властных сил, энергии которых стремятся к воплощению. Архитектура сегодня затребована к утверждению и репрезентации нового паттерна социальных сил, и она в значительной степени отвечает ускоренному ритму перемен. Однако при том архитектура утрачивает необходимую ей как виду искусства способность критического суждения, энергию самостояния и сопротивления, позволяющую сдерживать активность негативных явлений современности — наступательный характер рыночной идеологии, угасание духовности или, например, угасание такого социального феномена, как мир агоры и т. п.

Новый тип среды обитания, интенсивно формирующийся на наших глазах — глобальные города, мегаполисы, специализированные поселения, - далеко не всегда отвечает естественной социальной интуиции человека — быть полноценным членом человеческого сообщества, заставляя его снова и снова идентифицировать себя с меняющимся окружающим пространством. Житель крупного города вовлечен в созерцание грандиозного шоу общества, спектакля, создаваемого властными силами с помощью архитектора. Одновременно происходят мутации в самой структуре городского сообщества, меняется и структура расселения.

Человечество в целом — независимо от занимаемого отдельным индивидом уровня социальной лестницы — эмоционально переживает глобальные перемены социокосмоса, раскрывающиеся ему, в частности, в непривычном структурировании пространства и наплыве новых образов среды.

Кардинальные перемены устройства общества в сторону его усложнения требуют от архитектуроведения пересмотра привычного корпуса аналитических инструментов и поиска адекватных подходов к столь усложнившемуся сегодня объекту исследования, как «архитектура — общество».

Перед современным теоретическим архитектуроведением встает ряд вопросов:

1. Как архитектурная наука диагностирует вызовы современного социума?

2. Как она улавливает в сфере практики или гипотетически конструирует инновационные эвристические модели, ведущие к согласию — хоть условному и временному — сложно стратифицированного общества со структурами архитектурного пространства?

3. Каковы способы использования историко-культурных и пространственно-географических аналоговых моделей «архитектор–общество» в конструировании современных теоретических моделей такого рода?

4. Каким образом нынешняя архитектурная наука, не впадая в Утопию, становится критической силой, способной очертить проблемное поле, сформулировать проблемы, отражающие переход энергетически напряженного социального пространства в физическое, архитектурно осмысленное?

5. С каким пространством работает архитектор в информационную эпоху — с привычным физическим или с гораздо более сложным, включающим физическое и информационное?

Погружение в пространство темы показало, что дисциплинарная онтология недостаточно слита с лавинообразным потоком современных проблем, имеющих отношение к напряженной связке «архитектура–общество». Сложность самой проблематики, ее разночтения, низкий градус прогностического видения, заставили искать новые методологические подходы, позволяющие надеяться на преодоление разноплановой проблематики. Понятно, что в случае если дисциплинарная онтология (дисциплинарная картина мира) и мет од не успевают следовать новизне, не угадывают перемены парадигмального строя, то и вся система дисциплинарного знания может постепенно стать скоплением парадоксов. Потребовалось расширение когнитивных границ, используемых для описания отношений архитектуры с человеком и обществом.

Теоретический задел темы, конструктивно стягивающий различную проблематику, структурирующий множество подходов, был сосредоточен в концепции А.Г. Раппапорта 2010 года[3]. 2010-й прошел под знаком пробы сил, что поставило небольшой коллектив сотрудников отдела проблем теории архитектуры перед задачей расширения поля исследования. Сегодня уже доказано, что «кооперативные эффекты» в развитии многих дисциплин наблюдаются как раз на переломных этапах, когда резко меняются условия и тип мышления. И уже не нужно доказывать, что архитектура в своем познавательном движении постоянно резонирует с развитием других областей культуры (искусства, философии, науки, литературы, религии, обыденного сознания). Ближе всего к архитектуре всегда была философия.

Главным для нас стал вопрос о выдвижении инновационных гипотез. Теории рождаются изначально как гипотезы, но сегодня это происходит главным образом на фоне освоения концепций других дисциплин, за счет расширения поля знания, на своеобразных «парадигмальных прививках» (термин В.С. Степина) знания из других областей. Возникла идея «взгляда со стороны», пересмотра методологического основания работы, расширения поля концептуальных средств. Эти соображения поставили перед нами проблему выхода в междисциплинарное пространство и организации расширенной конференции.

Первое — необходимо было уяснить характер трансформации оснований архитектуроведческого мышления. Сдвиги могли возникнуть под непредсказуемым воздействием идей смежных дисциплин. Второе — необходимо было заново просмотреть большой пласт истории отношений «архитектура–общество», по-новому оценить исторический опыт ради попытки понять опыт современный. Третье — критически

подойти к выбору средств и методов дальнейшего теоретического синтеза, ради уяснения актуальных сегодня перемен в поле методологических подходов к проблеме «архитектура–общество».

Если говорить более конкретно, то нас интересовало следующее: динамика мыслительной модели мира и ее научные и философские основания; динамика социального пространства, понимаемого как энергийное поле сил (по Пьеру Бурдьё); возможность пересмотра исторических онтологий архитектурного знания в ракурсе «архитектура — общество».

Помимо того нас интересовали механизмы интеграции социального во внутренние процессы архитектуры и обратный процесс — механизмы воздействия архитектуры на социум. И наконец, нас волновали болевые точки современного состояния архитектуры, ее зависимость от структуры социального пространства и царящих в нем напряжений. Современный этап развития — обострение глобальных кризисов — не только ставит перед обществом (и следовательно, перед архитектурой и архитектурной теорией) проблему обоснования ценностей, но (страшно сказать!) вводит архитектора в проблематику обоснования выбора стратегий цивилизационного развития. Опасения возникают потому, что сегодня, на фоне смещения центров власти из государственных структур к мировой элите, мы четко не знаем, где границы общества или сообщества, к которому человек относится, с которым себя идентифицирует.

Мы убеждены, что сегодня, как никогда прежде, теоретическое постижение в архитектуре связано не столько с критическим пересмотром оснований дисциплины, сколько с упомянутыми выше «парадигмальными прививками», смысл которых определяется в двустороннем движении собственно архитектурной теории и теорий социальных наук и философии, в дополнении архитектурной теории социальными и философскими концептами при сохранении ее собственного предметного приоритета и смысла.

Конференция, проведенная в ноябре 2010 года, стала первым форумом, намеренно вводящим традиционное архитектуроведение, перенесшее системный кризис 2000 года, в живое соприкосновение с рядом сфер гуманитарного знания — социологией, философией, искусствоведением, культурологией, геоэкономикой, экономгеографией, гуманитарной географией, политологией, - так же развивающегося весьма неравномерно. Цель форума состояла в том, чтобы уловить современные и эффективные средства решения актуальных задач социальной проблематики в архитектуре для использования их в процессе теоретической саморефлексии и для усиления динамики методологических перемен ведения архитектуроведческого исследования.

Методология исследования столь неуловимого предмета, как «архитектор–общество», не может быть монолитной. Наш междисциплинарный экспериментальный форум показал прежде всего многообразие подходов к проблеме. Показал также стремление найти ответы на вопросы современности в исторических аналогах. Обнаружил множество точек абсолютного неоспоримого резонанса с философами и культурологами, но и приоткрыл множество зон недопонимания.

Архитекторы-теоретики восприимчивы к гуманитарным наукам, в особенности к философии. Это утверждение стало реально легитимным после относительно недавнего постмодернистского и деконструктивистского экспериментально-теоретического опыта.

Можно предположить, что современные архитекторы-теоретики активно работают с идеями философии, в то время как и философы, и социологи, и культурологи порой затрудняются прочувствовать мир архитектурной мысли. Причиной тому сам

метод мышления архитектора в силу его смешанной природы — интеллектуальной и мистической, логической и непоследовательной, - хотя, может быть, именно в силу этих качеств близкой человеку.

* * *

Итак, в чем же предварительно видится результат междисциплинарной конференции? Что мы получили, пригласив — помимо традиционного круга историков и теоретиков архитектуры — крупных философов, культурологов, архитектурных критиков? Прежде всего мы получили очерки или заметки по эволюции теоретической мысли об отношениях архитектуры и общества, затронувшие значительный — шестивековый (м.б., даже больше — тысячелетний) этап истории. Можно сказать, мы услышали гул исторического движения архитектурной и философской мысли в их резонансном соприкосновении. Реконструкция прошлого и творческое предвидение будущего непрерывно требуются, чтобы как-то уловить смыслы происходящего. Каждая статья сборника — точка касания этой «гудящей под током» линии — всегда предельно натянутых отношений архитектуры и общества.

Каждая статья — авторский взгляд на выбранный участок эволюционного развития этих отношений, каждая фиксирует наиболее важный перелом в сознании (отраженный в высказываниях представителей интеллектуальной элиты общества, с XV века гласно включившей в себя архитекторов) — в попытке снова и снова объяснить мир и способы проживания в нем индивидуумов и человеческих сообществ.

Тем самым у нас появилась возможность заново просмотреть характерные точки перехода, ведущие то к усилению, то к ослаблению «социальной весомости» дискурса архитектора.

В исследовательских текстах сборника исторические шурфы ограничены в основном ареалом западной цивилизации и отчасти проблемами российской практики[4]. В поле внимания участников сборника оказались важнейшие узлы и точки перехода в динамике мыслительной картины мира, трансформации в структуре социального мира и социального пространства, одновременно смена тактики архитектора и перемены в теоретической поддержке его позиции. И конечно же, мы вышли за рамки западного ареала при обсуждении современного периода, смешавшего сразу несколько цивилизационных уровней человеческого общества в планетарном масштабе.

В теоретический обиход геоэкономики, геополитики, геокультуры входит понятие социум, более широкое, чем понятие общество, и более подходящее для характеристики взволнованного человеческого общежития всей планеты, независимо от цивилизационного статуса того или иного ее локуса. Представление о современном социуме приобретает планетарные обертоны. Понятно, что со времен Сократа, для которого высшей добродетелью было служение гражданина своему полису, социум претерпел ряд масштабных и содержательных системных преобразований, затронувших и экономику, и разделение труда. Было десять веков Средневековья — периода Божественной защиты. Стройно прочерчены в истории четыре века ренессансного гуманизма. Был высочайший взлет национального государства, выступавшего вторым после Бога (или рядом с ним) гарантом защиты общества сограждан несколько столетий. И наконец, современный период, раскачавший и видоизменивший государственные политико-экономические образования, хотя и до сего времени узаконенные, легитимированные государственными границами.

В период примерно 400 лет, начиная с коперниканского переворота, смутившего умы в XVI веке и вбросившего идею бесконечности и тревоги даже

в пространственно-пластические искусства, произошел ряд изменений, коренным образом перестраивающих социум. И значительно разрушающих относительно гармоничные отношения с ним архитектуры, что отражалось в периодических полноценных взлетах классики в искусстве и архитектуре, истаявших к середине XIX века на фоне взлета романтизма. Не только промышленная революция и романтизм, но и технологический прорыв индустриализации зримо поменяли условия существования архитектуры и подняли ее к 1920–40-м годам практически на одну ступень с изобретениями машинного века.

Сегодня при рассмотрении связки «архитектура — общество» оказалось важным присмотреться к тому, что уже примерно с XVI века (то есть с начала протестантизма) происходили недоступные глазу невидимые, неосязаемые сдвиги в структуре экономики, приведшие в середине XX века к перераспределению общественных сил и ролей, снявшие архитектуру с пьедестала технически оснащенного вершителя судеб государств и городов.

Переналаженные новой мировой элитой на планетарную структуру хозяйствования и обмена, экономические структуры планеты поглотили сегодня пространственно- территориальные общности типа «нация — государство», что наблюдается и на просторах постсоветского пространства. Новая власть выступает в единстве с новым знанием, приумноженным технологией и невиданной прежде скоростью принятия решений[5].

Соответственно, и для современного социума[6] становится характерной сложнейшая планетарная структура, в которой исторически сложившиеся государственные образования ранжированы по их цивилизационному статусу и «специализации». По ряду параметров происходит планетарное разделение труда, что провоцирует безостановочную миграцию населения. И в этом смысле мы понимаем уместность метафоры современного общества, предложенной философом Петером Слотердайком, тенсегритет[7]. Термин означает напряженную динамику планетарного экономического обмена и разделения труда. Характерно, что философ заимствовал этот термин у Бакминстера Фуллера, в 1960-е годы назвавшего так изобретенную им натяжную тензильную конструкцию.

Итак, традиционно архитектурная теория видит архитектурное дело в зеркале витрувианской триады. Разумеется, мы не закрываем эту традицию. Но наша тема наглядно меняет ракурс теоретического исследования. Он резко смещен к связке «архитектура-общество». А это специфический предмет рассмотрения, и он требует иных оснований.

Представляется, что методологически оправданно было бы рассматривать связку «архитектура — общество» в супермасштабных категориях, с помощью которых только и можно оценить большие исторические периоды и заново уяснить точки перехода.

Целесообразно было бы видеть в архитектуре, рассматриваемой здесь в социальном контексте, специфическую «иммунную систему». Метафора «иммунная система» в данном случае объясняет прежде всего психологический феномен, но и, как в биологии, содержит смысл защитной охранительной функции.

При том, что метафора «иммунная система» в нашем случае — это психологический феномен, и отчасти она, как и в биологии, означает защитную функцию, но по смыслу она ближе к этимологии слова, к латинскому значению слова immunitatis (освобождение от чего-либо). Иммунная система общества, таким образом, это символическая защитная оболочка, гарантирующая неприкосновенность индивидуума, общества на реальном физическом уровне и на уровне психологии, символологии

и воображения. В определенном смысле мы здесь следуем теоретическим размышлениям философа Петера Слотердайка об иммунных системах индивидуума и общества. «Смысл дома, – пишет Слотердайк, – служить пространственной иммунной системой»[8]. И мы совершенно солидарны с ним в оценке концепции «глобальной деревни» Маклюэна как по сути своей системы трайбалистской. Противостоять ей может, к примеру, концепция самого Слотердайка, названная им Интериорити и развитая в концепцию «республика пространств»[9].

Архитектура, будучи агентом социального мира, может быть предъявлена как часть иммунной системы общества. Она и символизирует, и узаконивает тот или иной тип общества, наряду с массовыми ритуалами и органично действующей социально стратифицированной структурой взаимосвязей. Архитектура способствует выживанию и защите общества. Архитектура всегда рядом с властным звеном общества. Как известно, иммунная система организма выполняет защитную функцию — распознает, перерабатывает и устраняет чужеродные тела и вещества[10]. Иммунная система общества, если она здорова, не боится присутствия чужого, напротив, позиционирует себя и познает себя через познание чужого, ДРУГОГО.

Психологическая метафора может быть представлена как трехуровневая: она включает метафизический уровень — как познанную и воображаемую человеком природу реальности, бытия и мира; онтологический уровень — как сложную целостность мироустройства в соединении с существующей в коллективном воображении целостностью общества, к которому индивидуум себя относит; индивидуальный уровень — как отчасти воображаемую человеком и реально-пространственную защиту индивидуума — неприкосновенность домашнего пространства.

Вот эту совокупную целостность и закрепляет архитектура, организуя индивидуальное пространство, реальную и существующую в коллективном воображении пространственную целостность коллектива людей (исторически это пространство общины, пространство полиса, средневекового города-крепости, государства, союза государств и т. п.), создавая монументы эпохи.

* * *

Однако нынешнее появление глобальной сетевой планетарной власти рождает размытую планетарную общность. В коллективном воображении просто исчезает фигура ДРУГОГО. Или же она дробится, становится фантомной. Архитектура инерционно поддерживает новую глобальную власть. Однако символические свойства архитектуры не локализованы, размыты, архитектурные образы зачастую клонируются. А тем самым свойство архитектуры как иммунной системы под угрозой нивелирования.

В современной ситуации безразмерности некоего планетарного сообщества, по-видимому, неизбежно его дробление. Пространственная непостижимость общественных связей как раз и порождает этот феномен стихийного дробления общества, рождение малых сообществ. Понятно, что человеческое воображение способно выделить лишь психологически посильные ему, мысленно обозримые целостности, которые, по-видимому, и следовало бы архитектурно поддерживать. Однако сегодня здесь нет ясности.

Сегодня же информационно-коммуникативный виртуальный субстрат становится реальней реального пространства, дробящегося и текучего. Появление глобальной сетевой планетарной власти порождает размытость, непрочность общественных связей планетарного сообщества, феномен дробления человеческих коллективов.

Вопрос нашего времени — возможна ли символизация психологически внятных целостностей с помощью архитектуры? Где границы таких целостностей? Возможно ли их культивировать при наблюдающейся тенденции дробления полноценных общественных структур на сообщества и при космополитизации сознания одной части человечества и склонности к автаркии другой?

То есть общежития со свободной от внешних воздействий структурой. Как возможна символизация нетронутой, хотя бы временно, интериорити. Названные вопросы лишь вкратце определяют проблематику будущих исследований.

Как следствие сказанного на первое место естественно выдвигается проблема духовной идентичности человека. Иначе говоря, в архитектурной онтологии едва ли не главным становится вопрос: как сегодня возможна символизация средствами архитектуры человеческого общежития при условии сохранения защитной (иммунной) функции?

Концепт архитектуры как иммунной системы в том или ином, но, как правило, в скрытом виде присутствует практически во всех текстах сборника. Тем самым силовая символическая конструкция социального мира постоянно входит в сложное соприкосновение с гуманной по сути защитной функцией архитектуры.

Коллективная монография условно поделена на три части.

Большинство статей первой части *«Проблематизация отношения "архитектура — общество"»* — размышления о переменах в мышлении архитектора, происходящих при широкомасштабных переменах социального мира; делается попытка обрисовать теоретические пути освоения новизны. А.Г. Раппапорт в статье *«Архитектура и общество. Трехэтажная парадигма»* продолжает традицию конструктивно-теоретического мышления триадами и использует строительную метафору — этажи. К нижнему фундаментальному уровню отнесена социально-экономическая судьба большого города — мегаполиса, породившего и современную архитектуру, и ее кризис. Средний уровень — профессиональная рефлексия, иначе говоря, архитектуроведение, включающее историю и теорию. Здесь рассматриваются способы взаимной детерминации архитектуры и социальных ценностей. Верхний уровень — организационно-политические формы архитектурной деятельности. Эти уровни в разные эпохи могут меняться местами. Здесь, как можно заметить, автор собрал воедино три исследовательских модуса архитектуроведения: рефлексию на стихийную динамику (рост мегаполиса), когнитивный (деятельностно-познавательный) подход к перестройке теории, деятельностный подход в оценке проектной активности. Есть еще один, и, на наш взгляд, весьма важный ракурс данной триады — методологический. Он как раз и стягивает на себя разноплановые подходы к построению сложной модели «архитектор — общество», высказанные на разнородном материале междисциплинарного дискурса. Сам Раппапорт рассматривает мегаполис как феномен и как факт и ставит вопрос о возможном изменении глобальных расселенческих и социально-культурных стереотипов. Он предполагает, что в результате витка самоорганизации в связи с особым сингулярным событием, например, таким, как возникновение глобальных информационных сетей, магия мегаполисов может вдруг пойти на убыль. Но одновременно автор приходит к заключению, что сегодня невозможно предвидеть события технического, политического или психологического характера, которые смогут придать процессу расселения иные стратегические ориентиры. В сфере социологии или теории архитектуры сегодня можно рассматривать лишь вероятные сценарии подобных изменений. Раппапорт выдвигает радикальную идею необходимости мониторинга процессов расселения, сбора данных и составления динамических

картосхем, поддержанных компьютерной технологией, и предполагает, что содержательная подготовка типов таких схем может начаться и в сфере теории архитектуры.

В статье *«Амбициозная профессия»* И.А. Добрицына обсуждает двойственный характер креативности архитектора, построенной на внутреннем формальном импульсе и на импульсе, рожденном политико-социальной ситуацией, в результате чего возникает, как минимум, два типа архитектурных амбиций: амбиция эстета и бунтаря-утописта. «Эстеты документируют эпоху, активно воздействуя непосредственно на чувства, на подсознание. Для Бунтарей же характерен, скорее, разрушительно-созидательный пафос. Они жестче, а порой ярче и точнее документируют эпоху, воздействуя и на чувства, и на разум. Их дискурс в значительной степени вербализован, политизирован, утопичен» (см. ст. Добрицыной в наст. сб.).

Новая синергетическая парадигма рассмотрена философами В.И. Аршиновым и Я.И. Свирским в свете ее приложения к насущным архитектурно-градостроительным проблемам современности. В своей статье *«Философское осмысление синергетической концепции градостроительства»* авторы останавливают внимание на том, что «в XVII веке культурная и политическая нестабильность была преодолена программой Декарта, эффективно работавшей вплоть до первой трети XX века и направленной на поиск такой научной определенности, которая способна возвыситься над всеми различиями». Однако кризис научной и социально-культурной структуры рождает новые идеи. И потому «в конце XX века наука предлагает иную теоретическую модель, принимающую неопределенность как основной стимул эволюции. Согласно новой теории, ситуацию, характерную для поведения любой сложной самоорганизующейся системы — а в нашем случае сложной системой может выступать ситуация в архитектуре, - нельзя преодолеть волевым способом, но она может выровняться сама» (см. статью авторов в наст. сб.).

А.Г. Раппапорт в статье *«Социум и профессия архитектора»* обсуждает тонкие различия, стоящие за идентичными на первый взгляд понятиями «общество» и «социум». Тождественные по объему, эти понятия не вполне тождественны по смыслу. «В понятие социум мы вольно или невольно вкладываем и своего рода сверхъестественные коннотации. То есть мы понимаем, что жизнь этого единства неподвластна нашему рациональному истолкованию — либо как временная нехватка знаний и методов, либо как постоянное опережение сложности социума по сравнению со сложностью наших теорий. Ведь чем больше мы узнаем о жизни социума, тем в большей мере мы меняем его природу (наше знание рефлексивно изменяет природу социума), и мы снова оказываемся в положении рефлексивного отставания» (см. ст. Раппапорта в данном сборнике).

Концепция философа Д.Н. Замятина, высказанная в тексте *«Гуманитарная география и архитектура в поисках со-пространственности»*, поражает точностью вызванных к жизни метафор. Возникает впечатление идеально выточенной теоретической конструкции. В контексте социальной тематики сборника крайне важна мысль о том, что при несходстве прагматических целей когнитивные усилия географа и архитектора в постижении пространства могут быть сходны. Однако архитектор отличается намеренным вмешательством в окружающее пространство и оставляет заметный след в ландшафте.

Автор обсуждает феноменальную социально-культурную синхронизацию в развитии прежде различных по типу пространств, которая, к сожалению, в наши дни происходит. Причем происходит кардинально — путем технологической перекройки сложившихся ландшафтов. Этот процесс особенно заметен в Юго-Восточной Азии.

По-видимому, многое из того, что встраивает архитектор в ландшафт планеты, скоро потребует «хирургического вмешательства» самого же архитектора.

Идеи, высказанные в статье И.А. Бондаренко «Архитектура и социальная иерархия: прошлое, настоящее и возможное будущее», раскрыты на характерном материале средневековых иерархических образований. Автор показывает, что градостроительные преобразования в средневековой России шли в унисон с социальными переменами. Хорошо слаженная иерархическая структура общества способствовала живописности, внутренней слаженности, чинности и уместности городских сооружений. Автор пишет: «Гармония целого получалась не абсолютной, а относительной, демонстрирующей восхождение по степеням совершенства от низшего к высшему».

Автор доказывает, что средневековый ансамбль сохранял целостность во времени, так как был построен по принципу подобия частей и допускал перемены. «Формировалось множественное целое из относительно самостоятельных и самодостаточных единиц — микромиров, уподоблявшихся в разных степенях друг другу и целому». Понятно, что умеренный ритм Средневековья реально способствовал и гармонизации среды, и сословной уравновешенности, скрытости напряжений, ведущих к переменам. Заметим, что, несмотря на радикальное изменение скорости преобразований, сам этот принцип уподобления созвучен и самым современным концепциям гибкого средоформирования на основе компьютерных программ.

Идеи социальной иерархии, затронутые в статье, вечны. Теоретически они пересекаются и с возрожденческими откровениями Макиавелли, пронзительно звучат в размышлениях Льюиса Мамфорда о государственной мегамашине, вскрывающих положительные и отрицательные стороны работы бюрократического механизма иерархии. Уместно здесь было бы вспомнить и Блеза Паскаля: «Народ не должен знать об узурпации власти: когда-то для нее не было никакого разумного основания, но с течением времени она стала разумной; пусть ее считают неистребимой, вековечной, пусть не ведают, что у нее было начало, иначе ей быстро придет конец» (*Паскаль Б.* Человек в обществе // Паскаль Б. Мысли). Идеи социальной иерархии просматриваются в трудах современных социологов, к примеру у Бурдьё. Автор статьи утверждает: «Неравенство необходимо, чтобы система строилась и жила. Оно более справедливо, чем механическое уравнивание субъектов разного достоинства. Абсолютное равенство и абсолютный покой недостижимы в этом временно1м мире», «отрицание самого принципа иерархического устройства ведет не к добру, а к хаосу и новым перестройкам».

Как можно заключить, в статье идет речь не столько об исторически опробованной многовековой модели, узаконивающей власть доминирующих над доминируемыми, сколько о важнейших, неотъемлемо присущих константных основах социального мира как такового, и главное — о его пространственном устройстве, приемлемом для человека.

Во второй части, «На границах миров: к истории диалога “архитектура-общество”» мы пытались понять, как в условиях теоретической неопределенности в архитектуре начала XXI века поставить вопросы к прошлому, прочертить мыслительные контуры прошлого, тем самым раздвинуть рамки настоящего и «переработать прошлое в чистое знание» (Ницше). Попытаться ответить на эти вопросы в переходных условиях, когда, по выражению того же Ницше, «пограничные столбы сброшены и все, что когда-либо было, обрушивается на человека», когда «все перспективы отодвигаются назад, к началу всякого развития, т. е. в бесконечность».

И потому в данном разделе мы движемся сквозь исторические эпохи, ориентируясь на точки переломов в представлениях о мире и социуме, обнаруживая при этом

гигантские монументальные ключевые фигуры в области культуры, означившие эти переломы. Неслучайно, но, скорее, закономерно в разделе появляются такие знаковые фигуры, гиганты философской и архитектурной мысли последних 500 лет, как Леон Баттиста Альберти, Блез Паскаль, плеяда крупнейших немецких мыслителей-романтиков, футурист и эстет-архитектор Антонио Сант-Элиа, изобретатель-инженер, архитектор, философ-утопист и основатель идей синергетики Бакминстер Фуллер[11]. И вполне понятно, что формат конференции позволил сосредоточиться лишь на некоторых лидерах.

Итак, статья В.В. Карпова *«Писатель, текст и общество. Архитектурные епифании в неархитектурных текстах Альберти»* — попытка связать три глобальные темы поэтическо-философского размышления Альберти: о бытии, о роли философствующего художника в осмыслении мира, о формах обустройства человеческого общежития. «Епифании» — слово греческое. Означает отражение, откровение, которое приходит к нам, как вспышка, как мгновенный импульс. В нем могут быть противоречия и несоответствия, но именно потому оно — откровение[12]. По Умберто Эко, епифании — эстетика мистического откровения, экстатическое прозрение единства мира («не трансценденция, но душа вещей этого мира»). Одновременно епифания для него «явление Божье». Эко различает епифании как ви́дение, связанное с атмосферой эстетического мистицизма, и епифании как творчество, как технику (поэтику) творчества (Джойс, Пруст, Бодлер)[13]. Епифании рассматриваются и как литературный жанр, миниатюра, отличающаяся глубокой лиричностью, но одновременно и как «зримое» или слышимое проявление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной.

«Бог внедрил в людей потребность в твердой взаимной связи, которая поддерживает общежитие, правосудие, справедливость, щедрость и любовь, - пишет сам Альберти — и всем этим человек может заслужить у людей благодарность и похвалу, а у своего творца — благоволение и милосердие» (Альберти).

Карпов высвечивает гавное — в контексте альбертиевского повествования мир и жизнь народа Тосканы «обретают форму участи человеческого существования» < > «единство тех направлений и отношений, через которые рождение и смерть, несчастье и благословение, победа и бесчестье, долготерпение и упадок» изначально и окончательно объединяются и собираются вокруг собора Санта-Мария дель Фьоре. Здесь не только нация (тосканский народ), собираясь внутри и вокруг собора, обращается к Богу и самой себе, но и отдельный, частный человек, потомок древнего рода Альберти возвращается на землю предков из протяженного во времени и пространстве изгнания, чтобы исполнить свое призвание беллетриста и архитектора (см. статью Карпова в наст. сб.).

Карпов извлекает архитектурные и философские откровения из текстов Альберти, Ницше, Хайдеггера, служащие импульсом непрерывного единого культурного проекта и процесса архитектуры. Раскрывая грандиозность альбертиевского проекта бытия, аппелирующего к архитектуре, автор высвечивает и согласует три главные темы его творчества. Первая тема — место писателя (художника, архитектора, поэта) в обществе. Вторая — онтологический срез архитектурно-пространственной проблематики. Она рассмотрена в сложной перспективе взглядов самого Альберти, Ницше и Хайдеггера. Третья — самая сложная тема, так как автор последовательно проводит необычное условное сопоставление идей Альберти, Ницше и Хайдеггера в едином беллетристическом, историографическом и онтологическом очерке, подчеркивая, что «кроме поэтической романтической традиции, три фигуры формально объединяет общий для них

интерес к Античности как источнику гуманизма», и помимо того «Все трое имитируют приверженность к миметической по своей природе и сути гуманистической традиции. В этом смысле Альберти в не меньшей степени «хамелеон», чем Ницше или Хайдеггер». «... Будь то Хайдеггер, Ницше или Альберти, объединяющим мотивом и началом служит хайдеггеровский и одновременно древний четырехчастный порядок бытия, реконфигурируемый Альберти и его современниками в двухчастное отношение между телом и душой» (см. статью Карпова в данном сборнике).

Карпов видит наследие Альберти как идеальную матрицу для исследования отношения Архитектура — Общество. Так называемые Епифании Альберти (то есть его лирические миниатюры «Филодоксеос», «Сон»), написанные с долей юмора, показывают внутреннее неприятие Альберти чрезмерной пафосности идеала гуманистов Ренессанса (гуманисты — светская интеллигенция, удалявшаяся и от Античности и от христианской схоластики). В епифаниях Альберти заключено стремление найти основания для иного идеального царства. Автор оценивает эти основания как грандиозный проект общественного устройства, основанный на этике античной науки и философии в соединении с христианской схоластикой.

В докладе философа В.А. Подороги *«Пространство и философия»* отражен прорыв в глубинные человеческие интуиции и представления о пространственном окружении. Надо сказать, что к понятию иммунная система по отношению к архитектуре подвела нас не столько философская парадигма Слотердайка, но главным образом идеи, высказанные в данном докладе В.А. Подороги, хотя конкретно мысль о защитной функции архитектуры здесь не проговаривалась. Автор сосредоточен на важнейшем переломном моменте в человеческом переосознании мира, произошедшем после коперниканского переворота, когда открылась космическая бесконечность, когда человек потерял традиционную поддержку в образе воображаемой сферы — окутывающей и защищающей его сферической небесной тверди, - как и в образе обволакивающей властной силы божественного покровительства. На фоне разлома этой ментальной конструкции глубокий мыслитель Блез Паскаль (и вместе с ним и автор доклада) размышляет о возвратившемся первобытном страхе — теперь перед безмерностью открытого пространства и перед загадкой спрятавшегося Бога.

Философ Валерий Подорога поясняет понятие первоначального ужаса человека перед неосвоенным пространством, вводит понятие невроз представлений, состояние, провоцирующее деятельность по освоению пространства. Он считает, что фактически архитектурное дело выстраивается на «неврозе представлений», который издревле пронизывает человеческое существование как таковое. Автор утверждает, что в свете защиты от первобытного страха такие качества архитектуры, как красота или морализаторство, отступают на второй план. Согласно автору, архитектура поэтому должна рассматриваться не столько в понятиях «красоты», сколько в понятиях защиты от первобытного страха и одновременно в понятиях символической причастности индивидуума к сообществу.

Заметим, что, как нам очевидно сегодня, беспокойство, отразившееся в архитектуре эпохи барокко, совпадает с паскалиевской экзистенциальной тревогой и трагическим ощущением возможного исчезновения привычной системы божественного заступничества.

Философ А.Л. Доброхотов в статье *«Слом традиционных представлений об архитектуре на рубеже XVIII–XIX веков.»* ставит вопрос: с каким пространством работает архитектор в информационную эпоху? И чтобы понять, где искать ответ, обращается к утонченному мыслительному повороту немецких романтиков рубежа

XVIII–XIX веков, для которых архитектурные метафоры часто были средством выражения философской мысли или поэтического образа.

Статья последовательно доказывает, что в рассуждениях немецкой классической (и эпиклассической) философии об архитектуре произошел слом традиционных (витрувианско-палладианских) представлений об этом искусстве, и более того — проявились интуиции единой информационной динамической среды.

Автор показывает, что именно у немецких романтиков возникло представление, что культура не столько музей-хранилище приобретений разума, сколько область прозрений интуиции, помноженной на интеллект. Творческая основа культуры заявлена романтиками на эпохальном переломе начала XIX века. Искусство в этот период попыталось потеснить и науку, и религию, и политику, и философию на территории культуры.

Автор считает, что судьба архитектурной рефлексии тесно связана с дискурсом о пространстве, который приобрел особую интенсивность вместе с рождением Нового времени, его науки, искусства и философии. В XVIII веке вместо античного (да и средневекового) космоса с его живой и разнородной топикой в культуру приходит бесконечное, изотропное, гомогенное пространство природы, мыслимой в пределе как совершенный механизм. В столкновениях ученых умов высвечиваются два образа декартовской экстенсии: первый образ — безлично-объективная нейтральная среда (Ньютон и большинство физиков), второй — измерение, воображаемое субъектом для организации опыта (Гоббс, Локк и такие его наследники-эмпирики, как Юм).

Доброхотов подвергает тщательному рассмотрению рассуждения об архитектуре представителей немецкой классической и эпиклассической философии (Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр, Шлегель Ф., Зольгер). В их дискурсе как раз и произошел слом традиционных классических представлений о пространстве и архитектуре.

Автор пишет, что еще раньше, на рубеже XVII–XVIII веков, в изощренной философии пространства Лейбница (если отважиться на рискованные аналогии — теории с барочными эстетическими коннотациями) экстенсия (протяженность) не является удобной фикцией, как у эмпириков: она понимается как обязательная ступень развития субстанции-монады. В статье захвачена также первая половина XVIII века — эстетическая мысль немецкого Просвещения.

С выходом в свет труда Винкельмана «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755) начинается длинная цепь немецких попыток увидеть в пространственных искусствах воплощенную программу мировой истории. Винкельман... «впервые говорит о произведении искусства на новом языке: вместо прямолинейного описания предмета и оценочных эпитетов мы встречаем попытку реконструировать его «внутреннюю форму», осуществить своеобразный перевод с языка художественной техники на язык историчной поэтики (см. ст. Доброхотова в наст. сб.).

Лессинг говорит о литературе, обращенной к меняющемуся художественному миру, к современности с ее динамикой. Философия искусства Гердера имеет дело с формами бытия, а не красоты. Кант называет пространство и время интуициями. Интуитивен, то есть непосредственно различителен. Иными словами, я там, а не он во мне. Пространство и время не есть галлюцинации в сознании, не есть какие-то прирожденные рамки нашего сознания, но наше там присутствие. Пространство и время суть термины нашего там в мире присутствия (см. статью Доброхотова).

Слова Шеллинга о «застывшей музыке» важно понять не как красивую метафору, а как «конкретный морфологический анализ, который задает и архитектуре,

и музыке радикально новый контекст некой социально-духовной миссии искусства. Для того чтобы включить архитектуру в динамику движения к символу, Шеллингу важно доказать, что утилитарность не мешает архитектуре быть изящным искусством» (см. ст. Доброхотова).

Шопенгауэр возвышает роль эстетической составляющей творчества архитектора: «великая заслуга художника-архитектора, чтобы все-таки провести и осуществить чисто эстетические замыслы, несмотря на их зависимость от посторонних соображений».

В статье показана обращенность произведений Гёте к архитектурной символике: «Если мы выстроим ряд архитектурных композиций трагедии (готическая лаборатория Фауста — средневековый город — барочный императорский дворец — античный храм — средневековая крепость — утопический город на берегу), то без труда увидим, что архитектурный шифр показывает нам логику пути Фауста и совмещает ее с историей европейской цивилизации» (см. ст. Доброхотова). Архитектурные фантазии Гёте — это модели духовной морфологии личности, общества и истории, и это весьма показательно для складывающегося нового архитектурного мышления. Сегодня нам наиболее близка позиция Гегеля, который, согласно Доброхотову, «изображает историю архитектуры как величественный экзистенциально-напряженный сюжет, создав, по сути, новый небывалый тип эстетического нарратива».

В связи с положениями, изложенными в статье Доброхотова, представляется уместным вспомнить некоторые идеи современного философа Ричарда Рорти. «Утверждая воображение, а не разум в качестве центральной человеческой способности, романтики тем самым заявляли, что главным инструментом культурного изменения является скорее талант к разнообразной речи, чем умение аргументировать»[14]. Сдвиги в развитии культуры, относящиеся к глубокой истории, Рорти предлагает объяснять как перемены в человеческих пристрастиях. Он пишет: «однажды (и это видимо на стадии рождения человеческого интеллекта. - И.Д.) мы почувствовали потребность поклоняться чему-то, что находится за пределами видимого мира. Начиная с XVII века мы пробовали заменить любовь к Богу любовью к Истине, обращаясь с миром, описываемым естественными науками, почти как с божеством. Начиная с конца XVIII столетия мы пробовали заменить любовь к научной истине любовью к себе, поклонением нашей собственной глубокой духовной и поэтической природе, с которой обращались как с еще одним квазибожеством»[15]. Эту же мысль поддерживает и Петер Слотердайк: «Из продуктов распада величественного ужаса в лоне романтизма развилась политическая эстетика смертельной опасности, мистифицированная буржуазной философией после Берка и Канта в качестве способности человеческой души судить о возвышенных и потрясающих предметах»[16].

Статья З.А. Камышановой «*Архитектурные фантазии Сант-Элиа: Культурный генезис эстетического феномена*» посвящена персонажу, задавшему тональность эпохе технического подъема — футуристу-архитектору Антонио Сант-Элиа, творческая зрелость которого (1912–1916) совпадает с взлетом века техники, а образные идеи отмечены прозрением технологического поворота конца XX века. Возвышенная интуиция новизны Сант-Элиа сегодня воспринимается как следствие влияния на общество ряда перемен, в том числе концепции Ницше, ставящей под сомнение базисные принципы норм религии, морали, культуры, политики. Способность Сант-Элиа к фантастически-футуристическому модусу пространственных образов создавало у его современников и напряжение мысли, и эстетическое переживание.

Камышанова особо подчеркивает: «Важно, что время формирования его как художника и архитектора пришлось на рубеж веков. В истории мировой культуры рубеж веков всегда воспринимался как период, концентрирующий в себе успехи и поражения, достижения и просчеты, старое и новое. Начало двадцатого столетия — это особый этап социокультурной ситуации, когда мир начинал восприниматься как хаос, как крушение основ общества. В, казалось бы, весьма устойчивой социальной атмосфере уже начиналось брожение, стали появляться едва уловимые вибрации в культуре, социуме, которые затем переходили в эстетическую сферу» (см. ст. Камышановой в наст. сб.).

В статье Г.С. Лебедевой *«Бакминстер Фуллер: Архитектура сквозь реальность технологий настоящего и будущего»* убедительно раскрыт социальный смысл деятельности американского изобретателя-инженера-архитектора-дизайнера 1930–60-х годов Фуллера. В его размышлениях, предъявленных в статье ее автором, разворачивается проект человеческого бытия, нового социального мира, опирающегося на новейшие технологии. Согласно Фуллеру, 500 лет назад началась новая глава в истории, в частности и в истории архитектуры, - Эра Коммерции. Корабль (имеется в виду космический корабль Земля) разрушил всеобъемлющую целостность деятельности человека в ограниченном пространстве. Так кончилось время «Леонардо-архитектора-инженера-изобретателя-художника-проектировщика-военного-стратега». Предшествующий этап истории архитектуры резко оборвался. Когда-то архитекторы феодальных государств преодолели разобщенность, тем самым одержав первую победу над природой, но созидательный характер деятельности каждого из них был подавлен функционированием единой системы коммерции.

С тех пор человеческие поселения трансформировались из редких горошин в сплошную сеть, опоясывающую крошечный земной шар. Сейчас деятельность архитектора снова принимает общественный, социальный, политический характер. Архитектура новой Эры должна воскреснуть как «братство Леонардов» (Фуллер).

В статье Г.Е. Игнатова *«Утопия социальности и проект социализма»* проводится параллель между утопическим сознанием и проектным мышлением, формирующим план организации будущего бытия. Утопия всегда ориентирована в будущее пространство, а «проект общежития» безразличен абстрактному времени, он всегда конкретно изменчив.

Парадоксом является то, что взгляд назад есть новый «проект истории», а в свете «проекций современности» есть ее «новое видение», иное прочтение — реконструкция версий того, что было.

Автор обсуждает сходные черты утопической по сути идеи «социальности», выдвинутой Иваном Ильиным в качестве антитезы «социализму», и идеи «соборности» как качества, присущего восточным славянам. Автор считает, что «соборность» парадоксальным и роковым образом была сопряжена со строительством социализма.

«Архитектура, - пишет автор, - в высшем своем проявлении — «храм» или «собор». И в этом смысле архитектура — понятие во многом метафизическое: сама идея «соборности», «собирания вместе» выражает одну из главных, «защитных» ее функций» (см. ст. Игнатова в наст. сб.). Отсюда следует, полагает автор, что черты соборности, присущие архитектуре социализма, могли маскировать истинное лицо тоталитарной сущности социалистического строя.

Раздел завершен статьей А.Н. Селивановой *«"Пятилетка по искусству": инструменты воздействия власти на отечественные архитектурные процессы рубежа*

1920–30-х годов». Автор рассматривает специфический социальный мир страны советов, строящей живую утопию социализма, и пытается разобраться в механизмах врастания властных установок правительства и контролирующих организаций в сферу архитектуры. Внимание остановлено на самом жестоком периоде репрессий в 1930-е годы, когда непростой диалог зодчего и власти перешел в смертельный конфликт, «в спор за право формирования духовного пространства человека» (см. ст. Селивановой в наст. сб.). Жесткая репрессивная политика государства по отношению к созидателю жизненной среды обернулось прямым насилием. Автор видит краткий период реакции как уникальное явление для всей истории архитектуры. В истории жесткая политика власти по отношению к людям искусства, возможно, не в столь вульгарной форме и под прикрытием религиозного упорядочения, но все же наблюдалась в поздний период реакции при монархическом правлении Людовика XIV.

Третья часть, *«Новый дискурс архитектуры»,* начинается статьей Г.В. Есаулова *«О сферах влияния архитектуры»*. Автор показывает широкий спектр задач, принимаемых на себя современным архитектором. Круг проблем современной нам архитектуры, в том числе российской, порожден процессами перехода, кризиса, конфликта, возникшими в начале XXI века или унаследованными от его предшественника — века XX в различных сферах ответственности и бытия архитектуры. Это четыре основные сферы, определяющие современное состояние и будущее архитектуры: сфера влияния социально-экономических факторов; сфера взаимодействия архитектуры и природы; сфера инженерных технологий; и конечно же, сфера саморазвития архитектуры в процессах формирования среды.

Статья С.В. Ситара *«Медиализация общества — медиализация архитектуры: монументальность и эфемерность»*. Автор ставит вопрос и пытается ответить на него — является ли опустошительная «утрата пространства» исторически необратимой и каковы ее вероятные последствия для будущего наших городов? В какой степени эту утрату компенсирует возникновение глобального информационного пространства, мира «виртуальных» событий и сред? Чем в первую очередь характеризуется модель пространства, которая приходит на смену традиционному «физическому» пространству в связи с формированием планетарной инфосферы?

Следующая статья И.А. Добрицыной *«Два кода архитектуры: репрезентация символической власти глобальной экономики»* своеобразно продолжает тему медиализации современной архитектуры. Автор работает с феноменом возникновения глобальных городов, развивающимся на фоне планетарного сюжета — восхода сетевых структур власти глобального капитализма, возглавляемого Транснациональными Корпорациями. Автор проанализировал механизм воздействия на архитектуру новой экономической власти, вступающей в конфликтные, но одновременно и в симбиозные отношения с традиционной государственной властью, раскрыл свойства современной архитектуры как медийного средства новых властителей. Смешение двух типов власти — иерархической государственной и сетевой экономической — создает ситуацию, при которой традиционные монументы (отражавшие прежде величие страны или ее властителей) теснятся архитектурными монстрами, отражающими успех экономики и отвечающими устремлениям массовой культуры. Новые иконические сооружения, как правило, превосходят величиной и технологичностью прежние монументы.

Автор определяет два кода архитектуры, фиксирующие присутствие власти глобального капитала: «элитарный» и «зрелищно-иконический». Подчеркивается, что наплыв новых иконических сооружений в мегаполис трансформирует структуру города, неравномерно усиливая напряжения жизни. Выдвинут ряд гипотез, связанных

с судьбой повсеместно клонируемой иконической архитектуры. Сюжет глобализации сопоставлен с противоположной инициативой — программами регенерации среды обитания. Тема регенерации, реструктуризации, конверсии локусов, городов, регионов — естественная альтернатива глобализации, встроенная в единый сюжет глокализации.

Доктор искусствоведения Ш.М. Шукуров в статье *«От иконографии архитектуры к порождающей архитектурной форме»* размышляет о существовании особого ментального пространства смыслов и форм, внутри которого возникает, в частности, архитектурная форма. Автор убедительно раскрывает это свое положение, подробно рассматривая генотип храма Гётеанум Штайнера. «И здание становится человеком» — такими словами заканчиваются праздничные эвритмические постановки, когда хор в Дорнахе произносит со сцены так называемые «изречения витражей», передающие содержание мотивов витражей здания Гётеанума в мыслительных формах...»[17]. Архитектурный эйдос существует внутри ментального пространства слова, но также способен существовать и независимо от языковой оболочки. В проекте оперы в Багдаде (архитектор Райт) автор статьи усматривает черты, точнее генотип, храма Гётеанум Штайнера.

Тематически оригинальна статья К.О. Вытулевой *«К вопросу об изменениях языка архитектуры постколониального периода»*. Автор проводит параллель между традиционным ускорителем цивилизационных идей в культуре архитектурного дела — военными технологиями и вмешательством современного быстро перестраивающегося социального мира в ментальную структуру архитектора. Автор подчеркивает, что «Междисциплинарность, глобальность, дистанционность — основные характеристики современного архитектурного дискурса. Подобный синтез формаций еще предстоит осознать и структурировать. Социологический аспект сегодня играет роль провокатора развития новых идей и визуальных образов, чем некогда являлись военные технологии, толкающие архитектуру и изобразительное искусство на путь авангардных решений».

В статье Г.А. Птичниковой *«Объекты глобальной архитектуры в пространстве российского города: проблема соответствия контексту»* поставлена задача анализа новых процессов в российской архитектурно-градостроительной практике, вызванных процессом глобализации. Выявлены движущие и противодействующие силы глобализации; определены знаковые объекты, изменяющие архитектурно-пространственную среду российских городов. Можно сказать, что в настоящее время в архитектурно-пространственной среде российских городов происходит конфликт между традиционным и инновационным, который сегодня принял форму противодействия локального глобальному.

Н.П. Крайняя в статье *«Жилищное пространство города и социальные сдвиги»* акцентирует внимание на современной российской проблематике создания массового жилища. Автор считает, что проявления будущего в социально-пространственной сфере не отменяют необходимости градостроительных построений, свойственных индустриальной эпохе. Особенно это касается России, утратившей в последние десятилетия свою индустрию и пытающейся восстановить ее в рамках новых технологий. Вероятно, сохранят свою актуальность традиционные пространства застройки, притягательные для групп населения, объединенных трудовой занятостью или сферой обслуживания крупных предприятий. И здесь основная работа, вероятно, будет заключаться в поиске архитектурно-градостроительных средств постепенного внедрения в традиционную среду элементов сред постиндустриальной эпохи в виде внутригородских полиморфных структур, или поселений индивидуальных семейных домов. Технологическое будущее жилья для массового потребителя становится более ясным. Это система небольших производств, быстро организующихся по сетевому принципу с гибкими

технологиями проектирования и строительства, оперативно работающих на индивидуализированный заказ. Экономическая эффективность новых систем обеспечивается компьютерным проектированием и большими скоростями реакции на заказ.

Статья Э.В. Хаймана *«От мегаполиса к плагаполису. Новые зоны ответственности архитектора»* написана в жанре манифеста, в силу того, что в ней найдены и указаны многие болевые точки, опосредованные переменами в характере развития городов и в мышлении современного архитектора-проектировщика и сделан ряд гипотетических предположений. Автор рассматривает эти перемены в связи с возможной трансформацией самого объекта проектирования — большого города-мегаполиса в некий плагаполис (термин автора), – то есть город, в котором интенсивные информационные потоки будут преобладать над физическим субстратом. Одновременно произойдут и радикальные перемены в технологии проектирования. В своих теоретических размышлениях Хайман опирается главным образом на концепцию Грегори Бейтсона — философа, специализирующегося в области кибернетики, теории информации, теории систем. Основной вклад Бейтсона — теоретическое пояснение новых представлений о мире современного человека, в которых главенствует теперь информация. При очевидном перевесе информационных факторов над естественными предметно-пространственными факторами основанием новой теории может стать концепт различие. Различие фиксирует информационное сообщение. Автор считает, что поворот к информациональному миру обостренно принят сознанием дигитального проектировщика. Автор обсуждает необходимость осознанного ухода от мышления только категориями физического материального пространства и выхода к представлениям о пульсирующем энергией информационном пространстве, в котором живет современный человек. Своеобразный симбиоз физического и информационного пространства представлен автором в описании экспериментальных проектов современных архитекторов.

Ф.Б. Кац в статье *«Проектирование процессов в архитектуре: параметрическая парадигма»* ставит проблему пересмотра традиционной логики последовательного проектирования, что вызвано необходимостью все более активного участия инженеров и технологов в создании эскизного проекта. Такие комплексные темы как энергоэффективность, экология, новые сложные модели экономики требуют пересмотра привычной последовательной модели проектного процесса в сторону итеративной модели. Благодаря последним технологиям стал возможен и более радикальный шаг — динамическая единовременная связь всех участвующих в проектировании процессов, создание единого живого «облака» взаимодействующей информации. Усложнение общей структуры процесса и общения в такой команде ведет не только к необходимости создания актуализированной методики, но и к пересмотру самой идеологии процесса проектирования.

В заключение подчеркнем еще раз неразрывность архитектурного процесса и динамики социального мира. Вся история архитектурной мысли, включая современный сложнейший поворот, если использовать выражение Гегеля, есть «величественный экзистенциально-напряженный сюжет».

Примечания

1. См.: *Бурдьё Пьер*. Социология социального пространства / Пер. с франц.; Отв. ред. перевода Н.А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя. 2007.
2. См.: Там же. С. 22–25.

3. См. статью А.Г. Раппапорта «Архитектура и общество. Трехэтажная парадигма» в данном сборнике. Концепция высказана на конференции НИИТИАГ 20 января 2010 года.
4. То есть западноевропейской, восточноевропейской, североамериканской.
5. По мысли Фуко, «необходимо согласиться, что власть и знание непосредственно пронизывают друг друга, что нет отношений власти без установления соответствующего поля знания, нет и знания, которое не предполагало бы и не конституировало бы в то же время отношений власти». Цит. по: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/867.php (*Foucault M*. Surveiller et punir. Naissance de la prison. P.: Gallimard. 1975. P. 36).
6. См. статью А.Г. Раппапорта «Социум и профессия архитектора» в данном сборнике. Социум и общество — близкие понятия. Часто они используются в одном смысле. Но понятие социум шире понятия общество, тем более сообщество. Общество может мыслиться в определенных исторических или географических границах. Социум — это ускользающее от какой-либо четкой фиксации единство, это динамичный феномен, и «мы всегда находимся в относительном неведении и о механизмах социума как единого целого, и относительно себя как целостной личности» (Раппапорт).
7. От англ. Tensegrity — tensional integrity (целостное напряжение).
8. *Слотердайк Петер*. Теория сфер: беседа о поэтике пространства с самим собой / Пер. с англ. И. Третьякова // Проект-International. 2012. № 31. С. 181.
9. По Слотердайку, интериорити — человеческое пространство, где благодаря близкому совместному бытию людей возникает некий символический условный «интерьер», или микросфера, иначе душевно-пространственная иммунная система, чувствительная и способная к обучению. Он же размышляет о возможности создания теории иммунных и коммунных систем. См.: *Слотердайк П.* Сферы III. Пена. Спб.: Наука, 2010.
10. Иммунный (от латинского immunis — свободный от чего-либо, нетронутый, непринуждаемый); иммунитет (от латинского immunitatis — льгота, освобождение от чего-либо). Иммунитет феодала в Средние века — пожалование феодалу судебных, финансовых и административных прав на определенной территории. Дипломатический иммунитет — неприкосновенность личности дипломата и занимаемого им помещения. Иммунитет в биологии — надежная невосприимчивость организма к чему-либо.
11. Именно Фуллер выдвинул базовый тезис синергии — «поведение целостной системы нельзя предугадать по поведению ее частей, рассматриваемых отдельно». См.: *Fuller Buckminster*. Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking. - London: Macmillan Pub Co; (New edition). 1982. P. 3.
12. См.: *Зиедонис, Имант*. Эпифании // Пер. с латышск. Ю. Левитанского. М.: Советский писатель, 1977.
13. История красоты / Под ред. Умберто Эко; пер. с итал. А.А. Сабашниковой. М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. С. 353–359.
14. *Рорти Р.* Случайность, ирония, солидарность / Пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. М.: Русское феноменологическое об-во, 1996. С. 27.
15. Там же. С. 45.
16. *Слотердайк П.* Сферы. Плюральная сферология. Т. III / Пер. с нем. К.В. Лощевского. СПб.: Наука, 2010. С. 489.
17. *См.: Штайнер, Рудольф*. Пути к новому архитектурному стилю / Перев. О. Прониной. - М.: Новалис, 2008.

I. ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ОТНОШЕНИЯ «АРХИТЕКТОР-СОЦИУМ»

АЛЕКСАНДР РАППАПОРТ

АРХИТЕКТУРА И ОБЩЕСТВО.
ТРЕХЭТАЖНАЯ ПАРАДИГМА

Слово «парадигма» — модное в современном околонаучном дискурсе — означает образец. Это не истина и не описание объекта. Это схема, позволяющая упорядочить вопросы и идеи, возникающие внутри какой-то сферы знания, и позволяющая на первых шагах придать им хотя бы приблизительный порядок, в котором рассуждения не смешивались бы и не сплетались в узлы. Парадигма такого рода не может быть обоснована или доказана с надлежащей полнотой и убедительностью. Она проверяется практически, постфактум, и если оказывается полезной, то живет до тех пор, пока не перестанет служить своей цели и не сменится иной, еще более полезной.

Никто не знает, сколько продержится та или иная парадигматическая схема. Но без таковой обойтись практически невозможно, и всякий, кто начинает свое рассуждение, вольно или невольно имеет ее в виду. Вопрос лишь в том, насколько ясно она осознается вне своего предметного наполнения именно как схема. В данном случае я попытался высветить это рефлексивное понимании парадигмы, дабы не смешивать ее с иными вопросами, которые могут обсуждаться и без нее.

Вопросы эти объединены общей формулой — «архитектура и общество». В этих трех словах самое сомнительное — союз «и», потому что обычно с его помощью соединяются вещи достаточно независимые. Но в нашем случае этот союз может ввести в заблуждение, ибо трудно себе представить общество без архитектуры и архитектуру без общества. Эти два предмета, существующие раздельно в виде понятий, в самой реальности неразрывно переплетены и взаимообусловлены. Потому смысл этой формулы и темы должен пониматься эпистемологически, то есть как проблема знания. Суть вопроса в том, как наши знания об архитектуре, полученные в профессиональном и художественном опыте, могут быть соотнесены со знаниями, полученными в научном или философском исследовании.

Опасность смешения онтологии и эпистемологии не иллюзорна. Насколько я понимаю, именно она была и остается кардинальным препятствием на пути построения социологии города или архитектурной утопии. Эти две исторически независимые ветви размышлений на указанную тему нам и хотелось бы критически соотнести и связать.

Исторически первой из них была утопия. И не только архитектурная, но и философская утопия. Второй формой стала попытка придать связи архитектуры и общества научный характер, попытка не более, но, скорее, даже менее успешная, чем то, чего добилась утопия, вопреки распространенному в XX веке убеждению, что наука-то

как раз и способна решить те проблемы, о которые споткнулась утопия. На деле же утопическое, архитектурное, социальное и человеческое — линии, так стянутые одним узлом, что расплести их до сих пор науке не под силу. Да и не нужно их расплетать. Важнее с самого начала видеть их неразрывную связь так, чтобы не лишать ни одну ее свободы.

В предлагаемой парадигме три «этажа». Строительная метафора «этажа» столь же устойчива, сколь и прочие «фундаментальные» философские категории метафизики. На сей раз их «три» — это уже магия чисел, триада и любимая богом троица. Видимо, без триад не обойтись и сегодня, через 2 тысячи лет после Витрувия.

По форме эта парадигма не имеет явно выраженного историзма, но содержание этих этажей уже историческое. Да и сама парадигма эта может измениться в ходе истории, и число три в ней может смениться на другое столь же магическое, и порядок этажей в истории может поменяться местами. Но об этом в конце.

Итак, три этажа.

Первый, самый фундаментальный, охватывает все то в жизни общества и в истории архитектуры, что существует вне нашей воли. Чего мы все являемся заложниками. Это технологический процесс (порой — прогресс) и его следствия — в данном случае я имею в виду для нашего времени это феномен большого города. Большой город был вызван к жизни индустрией массового промышленного производства. А последнее появилось на свет благодаря изобретению паровой машины. Те, кто изобретал эту машину, не думали менять систему расселения на поверхности земного шара. С изобретением электрических машин большой город мог бы раствориться, но сохранился, так как в нем были обнаружены новые центростремительные силы — деньги, власть, информация, культура. Это характерный синергетический эффект, в котором следствия искусственно воссоздают уже не действующую причину концентрации населения. С появлением компьютерных сетей и Интернета и эти силы ослабели, и кажется, только власть все еще держит большой город своей магической силой, хотя одновременно и теряет каждый день. Эта сила анонимна, хотя время от времени и облекается в имена временщиков.

Второй слой, или этаж,- самый мощный и важный для нашей профессиональной мысли — профессиональная рефлексия. Тут уж безгранично действуют история и имена. Это мир идей, идеологий, философий, концепций, схем, парадигм, теорий, проектов и утопий. Их сочиняют, воспроизводят, забывают, возвращают, искажают и стараются употребить в деле люди, группы, общества, профессии, круги, школы, институты, партии и конфессии. Здесь суеверия соседствуют с пророчествами, истины с фантазиями, поверхностное с глубоким. Эти идеи навязываются силой или овладевают исподволь, пропагандируются и запрещаются, но именно они составляют духовную атмосферу урбанистического общества, которой дышат и профессионалы, и власть, и люди, далекие от архитектуры и власти. Здесь борьба идей перерастает в борьбу людей, а борьба людей прикрывается борьбой идей.

Третий этаж, организационно-политический, по сравнению с первыми двумя кажется не столь мощным. Но от него зависит очень многое. Это реализация борьбы в социальных структурах — в нормах права, законах, в том числе строительных, в этике и этикете, в политике и демагогии, запретах и их нарушениях. Это слой организационных способов осуществления и профессии, и власти. Здесь архитекторы становятся игроками в социальных играх — служащими или жрецами, подчиненными или наделенными властью, рекрутированными или самопровозглашенными. Здесь профессиональная жизнь подчиняется политике, творчество — бюрократии,

поколения — социальным ценностям и свободам, общественному мнению и его подтасовкам.

Здесь вступают в силу условия социального обмена — деньги, стипендии, оклады, гонорары, капиталы, инвестиции, налоги, штрафы. Здесь царят бумаги, рескрипты, приказы, указы, решения. Здесь выдаются звания и степени, должности и номенклатурные посты, награды и ордена, дипломы и сертификаты. Иными словами, все то, что касается всех и каждого. То, что это делается не только на почве чистого разума, а интуиции и озарений, с помощью культурных экспертов или проходимцев, льстецов или взяточников, угроз или заказных убийств,- мы знаем не по книгам. Но сколько бы мы ни делали вид, что это лишь рябь на воде,— не считаться с этим слоем и его возможностями или опасностями мы не можем. Здесь архитекторы стараются оградить себя от произвола власти и денег, соединяясь в союзы, здесь же они заискивают перед властью и капиталом, обнаруживая солидарность или практикуя профессиональное предательство.

Таковы эти три этажа, или уровня, действительности, в которых преломляется тематика социальной обусловленности архитектуры и градостроительства. Попробуем теперь пройтись по этажам этого парадигматического сооружения, дабы внимательнее приглядеться, что же на них делается.

ПЕРВЫЙ ЭТАЖ. СИСТЕМА РАССЕЛЕНИЯ И БОЛЬШОЙ ГОРОД

Понятие «большой город», разумеется, исторически меняется. В XIX веке это был город, даже не достигший миллиона жителей, а сегодня город с миллионом уже не кажется таким большим. Но в любом случае, в каждый конкретный момент, это некий гигантский монстр, фактически не имеющий границ, беспрепятственно расползающийся по территории и пожирающий толпы, богатства и таланты. Он действует как магнит на честолюбивых молодых людей, поглощает обезземелившихся или потерявших работу в провинции, диктует моду и свой образ жизни, изобретает, производит и блистает мишурным блеском.

Достоинства гигантских городов известны, хотя и сомнительны для бесстрастного анализа, но со времени появления спутникового телевидения и Интернета они начали тускнеть на глазах. Практически жители больших городов вопреки своему статусу во все большей мере ведут сельский или даже монастырский образ жизни, не выходя на улицу. Мало кто из горожан видит свой город — так как на работу ездят в метро или в переполненном вагоне — и крайне редко отходит от привычного маятникового маршрута. Живя по соседству с богатейшими библиотеками, читают книги, скачанные в Интернете, все чаще вместо шоппинга заказывают вещи по интернету и пр.

Кажется, что главным притягательным мотивом жизни в этих монстрах становится статус. Жить в Нью-Йорке — это чего-то стоит, это уже значит быть кем-то. То же самое можно сказать о Москве, Париже, Лондоне, если в ближайшем будущем символика статуса перестанет связываться с названиями мегаполисов и начнет связываться с чем-нибудь другим, мифическая привлекательность больших городов пошатнется. Этот же эффект может усиливаться по мере развития работы на дому через Интернет для множества профессий, не связанных с физическим трудом и заводской техникой.

К тому же жизнь в больших городах становится все дороже и для горожан, и для муниципальных властей. Города — опасное место для жизни с точки зрения эпидемий, терактов и прочих угроз — пожаров, наводнений и землетрясений.

Но здесь мы приводим все эти банальные соображения не для того, чтобы еще раз напомнить об очевидном, а для того, чтобы поставить вопрос о возможном изменении глобальных расселенческих и социально-культурных стереотипов, как только магия мегаполисов начнет идти на убыль.

Не надо забывать, что города за последние 200 лет родили все, чем гордится современная культура, искусство и политика и чем общество страдает. Города родили массовое производство и потребление, анонимную толпу, пролетариат и выросший на анализе его судеб марксизм и коммунизм, они же этот пролетариат почти растворили в море служащих, которые еще не обрели своего Маркса и продолжают вести межеумочный с сословной точки зрения образ жизни. Огромные стадионы и толпы футбольных фанатов — такие же порождения большого города, как мелкие служащие, населяющие спальные районы, и их начальники, живущие в пригородах или центральных районах.

Большие города ввели моду на сверхвысокие здания, небоскребы, этажи которых занимают служащие, стекающие с этих высот по далеким предместьям в конце рабочего дня, как талая вода с гор по весне. И сколько бы мы ни рассуждали о тихих прелестях сельской жизни, архитекторы, получающие за проекты этих гор и стадионных озер немыслимые гонорары, едва ли будут прислушиваться к нашим теориям даже в свободное от работы время.

Иное дело, когда начнется новое великое переселение народов, когда жизнь в мегаполисах станет выходить из моды и архитекторы будут поставлены перед совершенно иными сетевыми инфраструктурами расселения.

Здесь мы поневоле рассматриваем Большой Город не как какую-то концепцию, а как факт, определяющий сами концепции, которые могут возникнуть в нем, в том числе и давая ответ на вопрос о его природе и будущем. Эти возможные концепции, как и частные архитектурные концепции, должны рассматриваться уже в условно сослагательном модусе, как возможно истинные или возможно ошибочные, но самый факт жизни большого города не является истиной или ошибкой — он есть факт. Для социологии или урбансоциологии он может быть фактом или суммой разных фактов, подлежащих объяснению, но для архитектурной проектной практики и для архитектурного воображения он является только фактом, имеющим скорее экзистенциальный, чем научный смысл. Он не подлежит объяснению — лишь критике или восхищению, он стимулирует мысль либо в направлении борьбы, либо в направлении адаптации.

Необходимо заметить, что все проекты, преодолевающие город, то есть дезурбанистские проекты XX века, оставались утопиями. Причина их утопичности отчасти состояла в рациональной реконструкции истории городов. Города рассматривались в детерминистской логике — как порождения производства, торговли, власти и пр. Соответственно, проекты предлагали изменить формы этих сфер социальной жизни с опорой на новые технологии, но оставаясь в рамках детерминистской логики. Суть же дела, как теперь становится все более ясно в свете синергетики, что феномен мегаполиса лежит в области иной модели — модели некаузальных колец стабилизации процессов. Рост больших городов невозможно свести ни к одной причине, ни к ряду независимых каузальных факторов. Он определяется их особым сцеплением, которое предопределено процессом самоорганизации. И в этом отношении мы в случае больших городов должны выйти за рамки и социальной, и архитектурно-градостроительной логики, в которой каузальность рассматривается как функциональный детерминизм.

Одновременно на этом примере можно ясно видеть и предметную специфику самоорганизации, в которой невозможно установить однонаправленность предметных

зависимостей — ибо большой город есть в равной мере и порождение современного общества, и его причина. Суть синергетической логики как раз в том и состоит, что следствие процесса одновременно является его причиной. Но в предметном отношении такого рода подход делает невозможным применение обычной предметно-детерминирующей логики.

И это отклонение от каузальной детерминации говорит не столько о «нестабильности» системы, сколько о ее новой недетерминистской стабильности, в которой нам остается лишь пассивная позиция созерцателя, ибо войти в этот процесс с целью его изменения может только такое сингулярное событие, на которое наше сознательное действие не способно. Но такое событие может появиться независимо от наших намерений. *И я полагаю, что возникновение глобальных информационных сетей и будет, если уже не стало, таким же сингулярным событием, как некогда паровая машина. То есть именно информационные сети вызовут к жизни новый лавинообразный поток необратимых событий, в результате которых процесс урбанизации, который мы наблюдали последние сто с лишним лет, в корне изменится.*

Однако гипотезы такого рода должны рассматриваться уже во втором этаже нашей парадигмы, так как это уже *гипотезы*, а не *факты*. Стоит только обратить внимание на то, что синергетические социальные гипотезы имеют характер фатальных прогнозов, ибо они в принципе не подлежат детерминистской логике.

Последнее, что можно было бы к этому здесь добавить, то, что большие города эквивалентны такому социальному феномену, как массовое общество. Относительно этого феномена XX век выдвигал разные теоретические объяснения — в том числе марксистские, то есть классовые,- а также расовые, нацистские, геополитические и религиозные, то есть конфессиональные. Все они, в той или ной мере, отражают какие-то стороны массового общества, но не могут объяснить его природу в целом. В какой-то мере к такому объяснению стремился Ж. Бодрийяр в своей постмарксистской версии молчаливого большинства или массы, которая, по его мнению, вызывает феномен терроризма, так как равнозначна ему в своей свободе и непредсказуемости. Масса есть тоже своего рода естественный феномен самоорганизации, Масса остается малоуправляемой извне, не имеет средств разумного самоуправления и чревата непредсказуемыми взрывами энергии.

История последнего столетия показывает, что рациональные формы демократической организации массы оказываются не многим более эффективными, чем тоталитарные мифологии. Идеологии, наркотики, реклама и мода приспосабливаются к непредсказуемой энергетике масс, но до какой поры эта адаптация социального регулирования останется эффективной, мы сказать не можем.

Возможно, что проблема управления массами окажется решенной или отмененной вследствие исчезновения самого феномена социальной массы, в частности, в итоге изменения форм планетарного расселения. Не исключено, что в результате такого обратного хода вновь окажутся востребованы рациональные методологии прошлого. Но нельзя не заметить, что, при всей своей неопределенности, массовые настроения проявляют повышенную готовность к суициду и самопожертвованию во имя целей, которые для этих масс остаются совершенно недостижимыми.

ВТОРОЙ ЭТАЖ. РАЦИОНАЛЬНАЯ И ИНТУИЦИОНИСТСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ

Второй слой предлагаемой парадигмы в отличие от безымянных процессов в реальности состоит из авторских концепций как социального, так и архитектурно-градостроительного типа. В их числе и утопии, и рациональные научные и технические доктрины, и реставрационные модели разного рода возрождений, и футуристические прогнозы и проекты — от невинных до самых радикальных. Поскольку множество подобного рода концепций и теорий практически необозримо, в рамках данной парадигмы имеет смысл указать только на некоторые принципиальные классы идей, в соответствии с которыми они могут как-то систематически изучаться как в историческом, так и в типологическом отношении.

Прежде всего имеет смысл обратить внимание на то, что некогда теоретические концепции были в основном воспроизводящими, то есть в них говорилось о том, как следует воспроизводить традицию. Таковы были и этнографические традиции строительства и самостроительства, и академические школы и академии архитектуры. Теперь же на первый план вышли продуктивные концепции, в которых предлагаются принципиально или частично новые идеи и подходы. Эта смена векторов, безусловно, связана с тем, что современный город и техническая цивилизация ставят человека перед новыми условиями жизни, и архитектура пытается найти ответ на эти вызовы времени. Среди этих вызовов и потребности массового общества, соответственно, потребность массовых видов жилья и обслуживания, массовой идеологии застройки — от демократической до тоталитарной — и новые формы организации социальных функций в новых формах расселения.

Второй момент, на который стоит обратить внимание,- это то, что вместе с изменением традиционных представлений и форм исчезает и самый дух традиции, на смену которому приходит дух рефлексии. Здесь я хочу подчеркнуть различия в способе, которым та или иная архитектурная концепция утверждает свой авторитет. Если традиционные концепции базировались на авторитете самой традиции (какими бы они ни были), то в новых условиях авторитет черпается уже не из традиции и ее иррациональных и мифологических корней, а в рациональном обосновании или авторском авторитете интуиции, которая излагается с претензией на пророчество или опирается на иные прогнозы и идеологию.

Опыт показывает, что новое утверждение авторитетности концепций страдает парадоксальным несоответствием — чем радикальнее идея, тем быстрее она выходит из моды и становится устаревшей.

Дело в том, что, во-первых, сам разрыв с традицией как бы открывает состязание в успехе, и новые концепции пользуются этой свободой для вытеснения не только традиционных, но и новых учений. Во-вторых, принцип прогресса и прогрессивной смены устаревшего новым автоматически ставит каждую следующую по времени идею или концепцию как бы в положение превосходящей прежние. Создается иллюзия автоматического превосходства сегодняшних идей над вчерашними и, соответственно, завтрашних над сегодняшними. Недолговечность радикально новых идей косвенно указывает на их сравнительно малую жизненность, что парадоксально, так как с точки зрения новаторских идей именно старые концепции давно утратили жизненность, омертвели. Как видим, этот парадокс оказывается неразрешим в простом лобовом столкновении старого и нового: критерии жизненности у них совпадают, но способ оценки — различный. Старые концепции живы, поскольку срок их жизни в принципе большой, новые концепции живы, поскольку их жизненность оценивается

в малом интервале времени. Наконец, стоит обратить внимание на то, что сама популярность радикальных идей свидетельствует о ценности радикализма как такового. Эта тенденция выражается порой в отказе от «техники локальной штопки», или «усовершенствования примуса». Им противопоставляют выдвижение принципиально новых парадигм и концепций, в рамках которых только и могут быть решены как давно известные, так и новые проблемы.

Одним из вариантов такого радикализма был на нашей памяти марксизм и вытекающие из него революционные схемы преобразования жизни, жизнестроительства и освоения территорий. Аналогичным радикализмом отличались почти все архитектурные и художественные движения начала XX века, в особенности супрематизм. История показывает, что все эти радикальные концепции обещали много больше того, что реально смогли добавить к традиции. Поэтому отношение к радикализму должно быть осмотрительным, его не следует принимать за чистую монету и от него не следует открещиваться, как от чумы. Радикальные концепции требуют всестороннего анализа и взвешенной оценки. В связи с этим важно подчеркнуть, что и самые последние радикальные проектные концепции — деконструкция, постмодернизм, средовой подход, спонтанное проектирование и многие другие должны рассматриваться именно в этом свете и оцениваться в разных масштабных категориях.

Но есть у рефлексии и другое свойство, которое играет особую роль в аспекте жизненности. Это сама рефлексивность как вторичное осознание, как интеллектуальное освоение опыта. Такое освоение порой бывает ярче и глубже самого опыта, но в отношении жизненности оно ему уступает. Несамосознающее сознание ближе к самоощущению животных, в нем неустраним эффект присутствия и нет отстранения, которое приходит с рефлексией. Если традиция анонимна либо мифологична и живет под мифическими именами, то в современных концепциях сильна авторская позиция, частичность которой, по определению, лишает эти концепции общезначимости. Эта рефлексивность новых теоретических творческих идей теснейшим образом связана с переживанием творческой свободы, поскольку свобода всегда рефлексивно противопоставлена тому, от чего она освобождается.

Почти все изобретенные в XX веке концепции архитектуры пытались следовать науке. Число наук, положенных в основу архитектурных концепций, весьма велико — были тут и техника, и экономика, и социология, как марксистская, так и немарксистская, были тут и все новые науки — лингвистика, семиотика, теория информации, экология, бионика.

В наши дни, разумеется, в основание архитектуры кладутся самые последние идеи науки и философии — синергетика, нелинейные процессы, фрактальная геометрия, структурализм и деконструкция. Итог всех этих прогрессивных заимствований, на мой взгляд, достаточно печален — почти полное истребление собственной архитектурной предметности, постепенная смена архитектуры дизайном и техникой. Я не хочу сказать, что всякое изменение в архитектурной предметности само по себе ущербно. Феномен развития в архитектуре так же ценен, как и в других сферах. Но тут важно различать развитие, сохраняющее исходный комплекс принципов, и развитие, теряющее его.

В числе новейших идей, влиявших на архитектуру, были кубизм, супрематизм и даже сюрреализм в его особой ипостаси — теории спонтанности. Но кроме этих внешних заимствований и влияний, в архитектурных концепциях проявляются и некоторые тенденции, прямо с науками, философией и искусством не связанные. Это прежде всего исторический перенос внимания от космоса к микрокосму, от локальной ситуации к глобальной и обратно — к локальной, но уже обогащенной знанием глобальных тенденций.

Наконец, последняя тенденция, которая, на мой взгляд, обещает наиболее значительные результаты,- это переход от проектирования на чистом листе к реконструктивным и реставрационным работам, когда проект по необходимости должен инкорпорировать в себя прежние сооружения. Реконструктивный подход был, как правило, единственным в градостроительной практике. Но в условиях быстрой урбанизации города начали возникать на ровном месте и рождаться воображением на чистом листе бумаги.

Заключая обзор этих тенденций, снова вернемся к рефлексии. Рефлексия есть способность осознавать собственные творческие интенции и мотивы и принимать решения, исходя из их рефлексивной оценки. При этом творческая концепция оказывается сопряжена не только с объектом или стилем проектирования, но и с отношением самой проектной концепции к иным конкурирующим проектным идеям и концепциям. Поскольку их много и все они связаны с разными пластами культуры — исторически, географически, национальными и конфессиональными традициями,- выбор концепции становится задачей со многими и разнородными параметрами, а целью выбора оказывается прежде всего успех на рынке архитектурных концепций.

Насколько эта тенденция содействует и насколько вредит развитию самой архитектуры — проблема современной теории архитектуры, которой мы в данном случае не занимаемся. Но в одном отношении она заставляет нас взглянуть на третий этаж нашей парадигмы — на сам этот рынок концепций и на условия работы архитекторов — проектировщиков, историков, теоретиков и критиков,- их производственные, экономические и политические связи с социальными процессами настоящего момента, дающего им работу, обеспечивающего их услугами и жестко контролирующего характер их мыслей и творчества.

Третий этаж. Организационные и политические условия архитектурной деятельности

Организационные и политические условия и обстоятельства архитектурной деятельности обычно остаются на периферии внимания теоретиков архитектуры. Политические требования тех или иных архитекторов, организационные условия ведения проектной работы рассматриваются как внешние и по отношению к основному корпусу профессиональных идей, знаний и ценностей. Только в исторических исследованиях они выступают как важнейшие условия, определяющие проектные инициативы, историю вкуса и пр.

В советской практике здесь ситуация рассматривалась в двух практически несовместимых позициях. Условия работы архитекторов капиталистических стран рассматривались как содержательно выражающие те или иные общественные ценности и позиции, как препятствия для решения общесоциальных задач и как условия, не позволяющие по-настоящему поставить проектно-архитектурную проблематику. Напротив, в своей собственной стране советские архитекторы видели всю полноту благоприятных условий осуществления ими своей общественной миссии, всенародную поддержку их инициатив и внимательную опеку со стороны власти.

Такой подход считался подлинно марксистским и демократическим, в то же время в течение послевоенной истории архитектуры в странах Запада марксистская архитектурная критика предлагала еще более жесткий анализ архитектурных концепций и архитектурной практики, с которым советские архитекторы были почти не знакомы и который порой рассматривали часто как крайне неприемлемый.

Причина этих парадоксальных несовпадений двух ветвей марксистской архитектурной критики состоит в столкновении двух утопических систем.

Советская система. Провозглашая себя пролетарской и демократической на словах, на деле она была системой государственного капитализма с доминирующим влиянием нового класса партийной бюрократии, проводившей политику подавления широких масс трудящихся и подчиняющей жизнь основной массы населения схематичным политическим целям партийной элиты. Это обстоятельство, совершенно игнорировавшееся изнутри страны с жесткой идеологической цензурой и репрессивным аппаратом, было достаточно хорошо видно марксистам и немарксистским теоретикам архитектуры на Западе.

В то время как советская архитектура реализовала некоторые идеи западной и отечественной архитектурной мысли, решая задачи промышленной перестройки страны и развертывания военно-промышленного комплекса, в идеологии советская архитектура продолжала реализовывать демократические социальные идеалы.

Западные архитекторы проводили в это время более глубокий анализ самой символической природы архитектурных стилей и образов, пытаясь показать, что революционные архитектурные идеологии оказались во власти рекламно-дизайнерского аппарата массовой культуры, ориентированной на иной способ закабаления масс — на сей раз уже не пролетарских, а трудящихся, ставших массой потребителей.

С точки зрения организации проектной деятельности, архитектурной критики и архитектурного образования пути западной и советской архитектуры во многом разошлись. В Советском союзе с середины 1930-х годов исчезают индивидуальные проектные бюро и независимые информационно-критические профессиональные издания. Вся архитектурная деятельность подчиняется единой системе бюрократического партийного аппарата.

После радикальных изменений в жизни РФ в 1990-х годах ситуация в России начинает меняться. Появляются независимые частные проектные мастерские и некоторые относительно независимые от власти архитектурные и художественные журналы. Существенные изменения в процессы информационного обеспечения начал вносить Интернет, как не подчиненный цензуре свободный источник сообщений и графических материалов. Однако до настоящего времени эти изменения еще не привели, как мне кажется, к существенным изменениям в самой творческой сфере, так как здесь господствуют коммерческие интересы, распространяется западный стиль гламурной архитектуры и дизайна и градостроительные проекты не имеют ни достаточных экономических средств, ни творческой воли для поиска новых путей.

Сегодня архитекторы РФ имеют не только гораздо большее представление об архитектурных концепциях, появляющихся на Западе, но и сами архитекторы, лидирующие на мировом архитектурном рынке, получают все большую роль в строительстве центральных городов РФ, как, впрочем, и других стран. Тем не менее система архитектурного образования и архитектурной науки все еще остается в формах сталинского времени, равно как и творческие союзы, внедренные в жизнь в середине 1930-х годов на место творческих группировок. В связи с этим можно говорить о том, что индивидуальные стилевые поиски и самостоятельные теоретические концепции в России пока что почти не появляются или появляются редко и не становятся предметом творческой дискуссии.

С другой стороны, деятельность архитектурных мастерских все еще находится в условиях жесткого государственного и муниципального контроля, ряд проектных и строительных организаций пошли в сферу коммерческой архитектурной практики со всеми ее плюсами и минусами.

Существенным пороком сталинского наследия в советской и российской архитектуре остается разрыв между архитектурным и гуманитарным образованием,

недоверие девальвированной сталинским режимом философской мысли и отсутствием всесторонней критики и анализа имеющихся видов и форм архитектурно-строительной деятельности.

В архитектуре, как и в стране в целом, до сих пор крайне преувеличена власть бюрократии разных уровней, и коррумпированность этой бюрократии сказывается и в системе архитектурной печати, и в сфере архитектурной истории теории, и в сфере архитектурного образования. Классическим примером парадоксальности современной ситуации может служить борьба за сохранение архитектурного наследия в Москве и Санкт-Петербурге.

Но движение за охрану исторических памятников, к сожалению, чуть ли не единственная архитектурная тема, вообще находящая отклик в душах людей и подвигающая их к историко- и теоретико-архитектурным рассуждениям. Но эта тема, при всей своей важности для городов и для архитекторов — все же не главная. Архитектура слишком глубоко связана и с повседневной жизнью людей, и с их историческими и национальными идеалами, чтобы не быть в центре общественного внимания и дискуссий.

Нынешнее противостояние и конфликт архитектуры и дизайна, архитектуры богачей и среднего класса, архитектуры и беднейших слоев населения — тоже тема общественного обсуждения. Но и такие, казалось бы, сугубо философские и профессиональные темы, как соотношения стиля и среды, функционализма и идеализма, плюрализма и стилевого единства, нуждаются не только в профессиональном анализе и критической публицистике, но и в общественном обсуждении. Архитектура сегодня в мире, и особенно в нашей стране, выпала из сферы политического и вкусового дискурса. Любого киноартиста публика знает в тысячу раз лучше, чем известного архитектора. И это тоже одно из условий существования архитектуры в обществе, причем условие далекое от идеального.

В остальном же архитекторы делят судьбы иных слоев технической и творческой интеллигенции и решают для себя, с кем быть — с коммерческими структурами или с собственными творческими интересами.)

СУДЬБЫ МИРА И АРХИТЕКТУРЫ

Конечно, можно и нужно всеми способами улучшать организационные, правовые, финансовые условия существования архитектуры во всех ее измерениях в общественном сознании. Связи архитектуры и общества — не какие-то абстракции, лежащие вне сознания и деятельности, вне политики и экономики; напротив, они пронизывают эти сферы и предполагают постоянное внимание к своему статусу и роли в общественной жизни.

Но мы прекрасно понимаем, что одним лишь улучшением социальных условий архитектурной деятельности невозможно добиться ее теоретического и творческого расцвета. Связь между всплеском архитектурного творчества и условиями жизни архитекторов есть, но она не прямая. Все, что касается собственно архитектурных идей, изменения направленности творчества, критической переоценки итогов развития архитектуры последних столетий, диктуется своей собственной логикой, и эта логика, испытывая влияние философии, литературы, науки и техники, имеет и свое собственное автономное и суверенное пространство.

Но успех или взрыв энергии в сфере профессиональной деятельности определяется и другими силами, которые уже неподвластны политическим решениям и экономическим льготам. Как показывает вся история архитектуры, и последних ее столетий

в особенности, архитектура чутко реагирует на мощные повороты в жизни — и изменения, которые она претерпевает, во все большей мере получают глобальный масштаб.

Рост мегаполисов не удалось остановить с появлением электроэнергии. Большой город оказался явлением синергетической природы, и он продолжает и в наши дни развертывать свои глубинные потенции, хотя последние во все большей мере выявляют свои отрицательные свойства и все меньше подтверждают положительные.

Однако появление в конце XX века информационных сетей Интернета, на мой взгляд, способно в ближайшем будущем изменить эти процессы и содействовать решительным сдвигам в формировании глобальных систем расселения. Этот процесс, скорее всего, станет стабильным фактором воздействия на общественные системы XXI века и в конце концов может привести к реформе глобальных систем расселения. Разумеется, эти системы имеют огромный инерционный потенциал, и они никак не смогут измениться в виде какой-то искусственной утопии. Но они смогут воздействовать на общественное сознание так, что, в частности, усилят осознание роли архитектуры и ее взаимодействия с природой и человеком на земном пространстве.

Как это будет происходить — сегодня можно только гадать. И в этом смысле в развитии архитектуры мы имеем дело с исторической непредсказуемостью ее конкретных поворотов. И никакая парадигма анализа взаимосвязи архитектуры и общества ответа на эти загадки сама по себе не даст. Здесь мы просто окажемся в том втором из обозначенных нами этажей, где противостоят друг другу и развиваются новые и новые рефлексивные формы понимания архитектуры в ее прошлом, настоящем и будущем. В какой мере социология и философия сыграет в этих процессах ведущую роль или эта роль будет принадлежать биологии или же самой архитектуре — сегодня никто не знает. Уже поэтому архитекторам нет смысла ждать руководящих указаний из иных сфер культуры и знания, необходимо двигаться в разных направлениях и искать ответы на свои профессиональные вопросы, которые в конечном счете и оказываются общественно насущными проблемами.

И прежде всего это вопросы жизни и смерти — то есть перспективы развития земной цивилизации или ее постепенного угасания.

«ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ» АРХИТЕКТУРЫ И ОБЩЕСТВА

Вопрос о жизни и смерти может показаться нарочито драматичным. Но это не просто расхожая формула, за ней множество вполне реальных смыслов. Вспомним, что знаменитая книга Джейн Джекобс *The Life and Death of Great American Cities* («Жизнь и смерть больших американских городов»), вышедшая полвека назад и до сих пор не утратившая актуальности, говорила именно о «жизни и смерти». Если с тех пор что-то и изменилось — так это то, что с появлением Интернета вся наша планета стала чем-то вроде единого Большого города, и то, что «жизнь и смерть» теперь уже — проблема, касающаяся не столько урбанистических монстров, сколько всего населения нашей планеты.

Суть дела в том, что то, что мы называем «городским образом жизни», в XX веке сделалось практически повсеместным явлением, победившим все тоталитарные идеологии — и в качестве идеологии до сих пор остающимся не вполне определившимся в отношении демократии и тоталитаризма. Опасности, которые видела Джейн Джекобс,- неразрешимость транспортных проблем, городское отчуждение и разрушение традиционных ценностей, наконец, экологические угрозы — дополнились новыми — угрозами терактов, распространением наркомании и кризисом духовной культуры массового общества в целом.

Критики всех этих симптомов деградации *хомо сапиенс* предостаточно. Но пути борьбы с этими явлениями все еще остаются розовыми утопиями. Поэтому сегодня уже мало верится, что локальные улучшения условий проектной деятельности, совершенствование и гуманитаризация систем образования и тому подобные меры могут на самом деле переломить практически фатальный курс человечества к потребительской апатии или устранить угрозу планетарной клаустрофобии как осознания безвыходности перспектив деградации и сомнительности упований на прогресс, то есть того, что в каком-то смысле и было описано Ф. Фукуямой в качестве «конца истории».

Сопоставляя эти алармистские идеи с предложенной выше парадигмой, я бы считал необходимым рассматривать их порознь, в соответствии с ее «этажами». Разумеется, прежде всего с тем, в какой мере Интернет и сетевая культура сможет наконец преодолеть безудержное стремление людей в мегаполисы, или же опасности жизни в больших городах смогут изменить эти стремления, во всяком случае для некоторых групп населения.

Здесь нет места для рассуждений об изменении этнического состава больших городов в пользу выходцев из афро-азиатско-латиноамериканских регионов или сохранение больших городов в качестве излюбленного места жизни молодежи, хотя не учитывать эти изменения в русле этой проблематики никак нельзя.

Мы не можем сегодня предвидеть, какие события технического, политического или психологического характера смогут придать процессу расселения людей на нашей планете иные стратегические ориентиры, но то, что рано или поздно это неминуемо произойдет, не вызывает сомнений. Поэтому в сфере социологии или теории архитектуры мы можем сегодня рассматривать сценарии подобных изменений и необходимые для них интеллектуальные средства обеспечения процесса, так как без подготовки таких средств заранее возможен хаотический коллапс ситуации.

В этом отношении было бы полезно, не откладывая, установить мониторинг процессов расселения и состояния сетей расселения в свете всех релевантных характеристик (стоимости жизни, сроков смертности, процессов демографического роста и спада, преобладающих религиозных конфессий и идеологий, опасности терактов, природных катаклизмов и военных угроз, политической и расовой нестабильности, уровня информационной обеспеченности, наличия рабочих мест, инвестиций в строительство и реконструкцию, обеспеченности транспортными и информационными инфраструктурами, уровня доходов и профессиональной подготовки населения и многих других). Возможности для такого сбора данных и представления их в виде динамических картосхем сегодня могут быть основаны на компьютерной технологии. Но содержательная подготовка типов таких схем и способы их использования в аналитической работе должны начинаться именно в сфере теории.

Поэтому на втором этаже нашей парадигмы те направления исследований, которые сопряжены с глобальной динамикой и изменениями в структурах расселения, со всеми сопровождающими их социальными процессами, видимо, должны получить в наши дни и в течение всего XXI века особое стратегическое значение.

Но изменение структур расселения естественно должно повлечь за собой и изменение своего рода экологической и эстетической оптики, вкусов и предпочтений, касающихся физических условий жизни. Мало сказать, что на смену стандартизации и типизации, катастрофически сокращающим смысловые ресурсы планетарной жизни, должна прийти индивидуализация и кастомизация. Необходимо заранее рассмотреть и ее границы, так как в своем предельном выражении она чревата полной атомизацией общества и утратой социальных ориентиров.

В этой связи можно предположить, что взаимодействие различных инициатив в будущем можно будет уподобить процессу интерференции разных излучений и возникающих в местах интерференции сингулярных образований — собственно персональных доктрин. Это предположение заставляет вновь внимательно отнестись к ранее высказывавшимся идеям о возможном уподоблении архитектурной среды корпускулярно-волновой парадигме в физике (Айссар Арида, (Ayssar Arida), 2003)[1].

Ведь индивидуализация в архитектурном проектировании тесно связана с индивидуализацией и персонализацией образов жизни и, следовательно, с фундаментальным изменением в структуре самого массового общества.

В свете сказанного выше все эти исследования и проекты, все возможные утопии и прогнозы могут содержать в самих себе две основные жизненно важные опасности — радикализма и рефлексивной отстраненности. Рефлексия делает сами эти процессы чем-то отвлеченным, умозрительным и не затрагивающим нашего живого участия. Радикализм, напротив, имеет тенденцию к перевесу участия исследователя и его интуиций, которые в случае даже ничтожных ошибок и крайностей немедленно приводят эти радикальные концепции к полной безжизненности.

Стало быть, центр методологических интересов дополняется новыми задачами. Речь идет не только о порождении конструктивных и действующих методов исследования и проектирования, но и о критике их возможных последствий и крайностей. В числе ведущих категорий такого критического анализа теперь должны входить категории границ и масштабов, так как нарушения каких-то внутренних закономерностей, процессов способно свести на нет даже успешно действующие методы проектирования и исследования.

Мне представляется, что именно такой критический угол зрения, развивавшийся в последние годы в американской школе архитектурно-теоретической мысли авторами, группировавшимися вокруг журнала «Октябрь», будет иметь наибольшие перспективы в XXI веке. Речь идет о критическом пересмотре границ и масштабов в особенности техногенных методов (компьютеризации проектирования, использования новейших физических метафор в архитектуре нелинейных, биоморфных и деконструктивных направлений и пр.).

Жизненный статус теории в настоящее время будет, на мой взгляд, определяться не рефлексивной глубиной и не радикализмом, а вниманием к мелким и обычно игнорируемым подробностям, которые в итоге могут разрушить самые радикальные утопии и планы. На смену жестким конструктивным методам в XXI веке должны прийти мягкие, ориентированные на диалектику масштабов и границ их применения. Нарушение этих мелких обстоятельств способно придать конструктивным методам смысл, прямо противоположный их намерениям. На эту тему немаловажные размышления содержатся в книге Дж. Скотта «Благими намерениями государства»[2].

Наконец, то, что в книге Скотта речь идет именно о государстве, заставляет и нас обратиться к третьему этажу нашей парадигмы и подчеркнуть значение взвешенного отношения к роли государства в архитектуре и социальной организации гражданского общества. Здесь нет смысла исповедовать энтузиастический этатизм или противоположный ему анархизм. Видимо, истина лежит где-то посередине. Но инструментов ее опознания в этом интервале у нас практически нет. Речь идет не только о влиянии коррумпированных бюрократических структур, в настоящее время тесно связанных с архитектурой,- и в сфере проектирования, и в сфере образования, и в сфере массовых коммуникаций.

Речь идет о развитии и разграничении организационных и политических форм. Было бы большой ошибкой становиться в одностороннем порядке на роли

«вертикальных» или «горизонтальных» структур власти и организации, тем более что сами по себе эти структуры слишком зависят от характера людей, занимающих места в этих структурах, их этических и интеллектуальных способностей и уровней.

Особенно важной становится именно черта нравственности. Ведь в архитектуре, в отличие от естественных наук, значительно меньше места объективным доказательствам. Здесь доминирует согласие на уровне убедительности и доброжелательности.

Поэтому выходит, что нищенская оплата труда теоретиков и историков архитектуры в известной мере служит гарантией изоляции этих сфер от политических и идеологических проходимцев, которые чисто этические нормы согласий и разногласий немедленно могут свести к травле или сговорам, что неминуемо повлечет за собой разрушение всех смысловых структур. Можно лишь предполагать, что в разных странах уровни этической подготовленности профессионалов разные и что равнение на глобальные процессы может поэтому служить некоторой гарантией против местных эксцессов в сторону групповых захватов власти.

Тем не менее главным средством относительно беспристрастной оценки проектов и идей остается критика и публицистика, разумеется, при условии соответствующей свободы слова. Вот некоторые из вопросов, обсуждение которых теснейшим образом связано и с жизнью и смертью архитектурной профессии, и, соответственно, с жизнью и смертью общества, ею обслуживаемого. Таким образом, сугубо профессиональная проблематика архитектуры и социально-этическая атмосфера теснейшим образом связаны и взаимно обусловливают друг друга, так что синергетика закольцованных акаузальных систем в профессиональной деятельности сказывается ничуть не меньше, чем в развитии городских агломераций.

Первый и третий этажи нашей парадигмы оказываются в чем-то идентичными. Но в истории они могли и меняться местами. Скорее всего, ситуация в древнем мире была прямо противоположной современной и ведущую роль играли как раз организационно-идеологические обстоятельства, в то время как низкая скорость изменений в сфере технологии была вторичной. Сейчас положение изменилось, но не исключено, что в 3-м тысячелетии оно вновь изменится в сторону независимости социальных процессов от технологии (технология и наука выйдут из сферы человекоразмерных процессов, спустившись к наномасштабам или гипермасштабам вселенной), и тогда мы вправе ожидать возвращения к мифологии, и без того никогда не исчезавшей из обихода, но обретающей в перспективе совершенно новые контуры и формы.

Приложение

1. См.: *Arida A.* Quantum City.– Oxford, Amsterdam, Boston, London, New York, Paris, San Diego, San Francisco, Singapore, Sydney, Tokio: Architectural Press, 2002.
2. См.: *Скотт Дж.* Благими намерениями государства / Пер. с англ. Э.Н. Гусинского, Ю.И. Турчаниновой.– М.: Университетская книга, 2005. /*Scott James* C. Seeing Like a State. Yale University Press. 1998.

ИРИНА ДОБРИЦЫНА

АМБИЦИОЗНАЯ ПРОФЕССИЯ

Зодчество никогда не прерывалось.
Его история продолжительнее любого другого искусства,
и осознание его воздействия значимо для каждой попытки
понять отношение масс к произведению искусства.
Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости

ДВА ТИПА АМБИЦИЙ АРХИТЕКТОРА

В концепции философа Нельсона Гудмена, изложенной в книге «Языки искусства», предложен единый принцип описания символического мира, согласно которому искусство и наука в равной степени интегрированы во всеобщую модель познания. Гудмен полагает, что «эффективная репрезентация, т. е. образное предъявление определенного смысла, требует огромной изобретательности. И потому репрезентация сама по себе *креативна*»[1]. И это положение в особенности касается архитектуры.

Архитектура — искусство проектное. Само проектирование, проектное порождающее мышление лежит где-то между изобретением и открытием. Это особый способ действия, ведущий не столько к познанию ради познания, сколько ради созидания. Архитектура всегда всплывает в широком спектре культурных креативных процессов, ориентированных на новизну. Креативность архитектора имеет двойственный характер. Во-первых, она основана на внутреннем формальном импульсе. Во-вторых, рядом настойчиво возникает импульс, рожденный политико-социальной ситуацией. Иначе говоря, архитектор мыслит образами, но при этом он еще и социальный проектировщик, и здесь не столь важно, создает ли он манифесты или высказывается с помощью образа.

С тех пор как архитектурное дело вышло из тесных рамок ремесла, зародились как минимум два типа архитектурных амбиций. Первую условно назовем амбицией Эстета, т. е. архитектора-художника, изобретателя нового языка. Вторую, исторически длительное время как бы скрытую,— амбицией Бунтаря-утописта, социально звучной фигуры. Эстеты документируют эпоху, активно воздействуя непосредственно на чувства, на подсознание. Для Бунтарей же характерен, скорее, разрушительно-созидательный пафос. Они жестче, а порой ярче и точнее документируют эпоху, воздействуя и на чувства, и на разум. Их дискурс в значительной степени вербализован, политизирован, утопичен. Это они пишут манифесты.

СОЦИАЛЬНОЕ И ФОРМАЛЬНОЕ В АСПЕКТЕ АВТОНОМИИ ПРОФЕССИИ

Названные две тенденции способствуют удержанию дисциплинарных границ архитектурной профессии. Удержание автономии традиционно способствовало созданию больших образов истории. Генрих Вельфлин видел ренессансную архитектуру автономной, поскольку она была подчинена идее формальной красоты, внутренне присущей самой дисциплине. И потому для него рассматривать следующий этап развития архитектуры — барокко — как автономию было бы невозможно, поскольку формы барокко были обусловлены Контрреформацией в большей степени, чем внутренними эстетическими установками. Известно, что автономия архитектуры утвердилась в век Просвещения и сохранялась долго тем, что архитектор постоянно исследовал глубинные смыслы своего языка, его стилевой основы, периодически подвергая пересмотру основания профессии как бы изнутри, а если воспользоваться терминологией Канта — с помощью имманентной критики.

Авангард XX века выступил против первенства стиля. Авангард видел цель профессии в проектном сотворении новой реальности. Мыслительный механизм зодчего, его интуитивный способ познания, его моральный и философский выбор вышли на первое место. Известно, что модернизм замышлялся прежде всего как социальный проект, но также хорошо известно, насколько активной была формальная тенденция. Поиск формальной новизны присущ авангарду. И социальное, и формальное начало в XX веке стали рассматриваться как две скрепы профессии. Так, например, философ Энтони Видлер, исследуя тенденции модернизма XX века, утверждает способность современной архитектуры к удержанию автономии профессии на основании двух начал — и формальной, и социальной тенденции. Видлер создает связь между внутренней профессиональной критикой и самой идеей автономии. Он определяет автономию как «внутреннее исследование» и как способ трансформации «собственного специфического языка» архитектурной дисциплины[2].

Архитектор-авангардист-модернист — независимый субъект социального действия. Напомним, что Ле Корбюзье, с целью создания нового архитектурного языка для идеального города, сделался и социологом, и политиком, знатоком проблем общественной гигиены и этики. С царственной щедростью созидателя мира в 1950 году он заявлял: «Отныне экономика страны может пользоваться услугами марсельского эксперимента»[3].

Позднее в манифестах деконструктивистов 1980-х, стремящихся удержать автономию, используются четыре стратегии манифеста как жанра — здесь и взрыв эмоций, и теоретическое кредо, и голос автора, и стратегия контраста. Можно вспомнить лозунг Кооп Химмельблау «Архитектура должна полыхать!». Оговоримся, однако, что архитектурная теория XX века в целом структурно непостоянна, переменчива. А к 1980–90-м она превратилась в серию концепций и манифестов, противостоящих друг другу.

Итак, несмотря на, казалось бы, радикальные изменения метода (от призыва к созданию нового из ничего до наступательной политики деконструктивистов), отстаивание автономии профессии продолжалось в течение всего XX столетия. Концепт автономии выполнял свою собирательную функцию и под стрелами деконструктивистской критики.

Угрозы XXI века: Усиление знаковой функции архитектуры

Перемены возникли на рубеже XX–XXI веков. Угрозы XXI века для архитектуры далеко не самоочевидны, поскольку архитектура особо активно запрашиваемое

искусство. В последние лет двадцать положение архитектуры в культуре неоднозначно. «Если дисциплина как-то управляется,— отмечает современный теоретик архитектуры Луиджи Престиненца Пуглизи,— то за новой логикой управления стоит логика гипертекста: то есть логика быстрых смещений от одной упорядоченности к другой»[4]. Архитектор глобальной эпохи вынужден быть проводником символической власти экономических структур — и пока практически безуспешно стремится удержать привычные амбиции автономного субъекта действия.

Напомню некоторые очевидные феномены, характерные для XXI века: 1) глобальная экономическая трансформация мира, перестроившая социокосмос; 2) давление техномира, реализующегося сверхбыстро, где-то уже за пределами человеческого сознания; 3) ускорение интеллектуального развития как такового; 4) очевидные перекосы (несовпадения) в скорости при воплощении архитектуры (одновременно и как информационного, и как технического продукта), создающие непосильное напряжение внутри дисциплины. Все названные феномены, помноженные на усиливающуюся активность массовой культуры, воздействуют на сознание архитектора, приглушают импульс сильного социального конструирования, столь характерный для архитектуры высокого модернизма.

В XXI веке архитекторы, похоже, не пытаются создать дееспособные объединения интеллектуалов. Напротив, они неосознанно подстраиваются к новым и, безусловно, не от них исходящим формам социальной инженерии. Формирование мощной старсистемы говорит о преобладании формального импульса. Манифесты, столь страстные еще в эпоху постмодернизма и деконструктивизма, похоже, стали уходить в прошлое.

За всем этим стоит, во-первых, утрата самим архитектором органичного чувства реальности, основанного на глубочайшей интуиции момента, на четком представлении запроса на качество жизни. Во-вторых, вмешательство непосредственно в архитектурный процесс «конструкторов» современного общества, настроенных, на кратковременные эффекты (взамен долговременной социальной ответственности). Сегодня очевидно, что современная глобальная экономическая власть, потеснившая власть государственную, располагает изощренной техникой коммуникаций. Она и в архитектуре видит специфический тип медиума.

Усиление знаковой функции архитектуры происходит в ущерб символической. Четко прочерченный путь к крушению архитектурной теории и архитектурной автономии — это превращение архитектуры в знак, примат знака над материальностью и функциональностью. Перевес информационной сущности над материально-функциональной сегодня приобретает политическое звучание. Архитектор создает «знаки», тем самым его деятельность как бы сливается с деятельностью рекламщика. Превращение архитектуры в знак, нагруженный несвойственным ей дополнительным содержанием, то есть в медийное средство, реально опасно. Вот такой путь как раз и может означать крушение автономии профессии и неконтролируемый распад ее границ.

В течение XX столетия архитектура действительно оказалась способной перенять черты, близкие массовой культуре. Вальтер Беньямин в 1936 году отмечал: «Архитектура всегда была таким искусством, которое потребляется коллективно и бездумно»[5]. Возможно, здесь заметно предубеждение и преувеличено влияние сферы восприятия. Со своей стороны, семиотик Умберто Эко подчеркивает иное свойство архитектуры: «Она (архитектура) постоянно держит в поле зрения общество, в котором живет, но при этом она же способна подвергать это общество сокрушительной критике. Самим фактом своего существования архитектура ставит общество, способы

проживания и обосновывающую их идеологию под вопрос»[6]. Осознание этого противоречия возможно, и есть главный импульс продвижения архитектуры в социальном мире.

В условиях глобализации формальная тенденция архитектуры усиленно затребована. Ценится уникальное образное мышление архитектора, способное создать небывалый прежде образ, который используется для исполнения той или иной знаковой функции. На этом пути архитектура легко становится объектом произвольного манипулирования. Она может стать частью широкой системы знаков, работающих как бы в едином культурном пространстве с коммерческой рекламой. Архитектуру принуждают говорить от имени нового глобального класса.

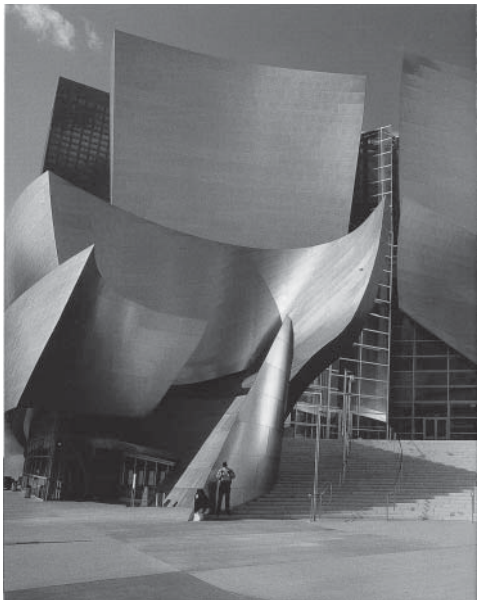
Действительно, современная нам архитектура довольно свободно превращается, например, в инсталляцию: она легко вовлекает зрителя в свое пространство; при том она может содержать добавленные коммерческие смыслы. Ценности знаковой функции здесь могут иметь перевес над функцией эстетической и утилитарной. Казалось бы, что здесь может настораживать? Ведь архитектура и прежде умела завлекать в человека пластическую игру пространственных форм. Настораживает стремительное убывание критического импульса профессионала, умаление его способности ставить господствующую идеологию под вопрос. В частности, и прежде всего, тревожит отсутствие альтернативных неолиберализму программ. Объясняется это, по-видимому, и тем, что неолиберализм как система господства экономической выгоды долго не был распознан, скрыт за завесой демократического дискурса.

Система Звездных архитекторов (Старсистема) уже лет двадцать способствует заполнению глобальных и глобализирующихся городов так называемыми «иконическими» постройками, то есть своего рода «иконами», означившими культ скрытой, невидимой, почти виртуальной власти новых мировых элит. Для иконической архитектуры характерны и сюрреалистические образы, и образы поп-культуры, и подобия реди-мейда.

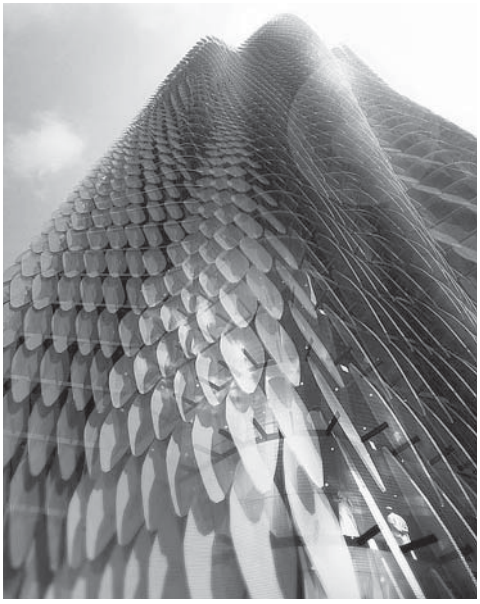
Усиление неолиберальной политики к концу XX века непомерно увеличило запрос на иконические постройки. Архитектура как магический кристалл, как аттракцион, спектакль, легко воспринимается массовым зрителем. Она, как правило, возникает по инициативе крупного транснационального капитала. Благодаря безграничности экономических вложений, ускоренному компьютерной технологией проектированию, скоростному возведению иконическая архитектура реально меняет пейзаж планеты. Однако осуществлению неолиберальной политики в немалой степени способствовали и сами архитектурные программы и идеи.

Итак, если сам архитектор допустил, что архитектура может быть знаком, то и от архитектурной теории могут быть затребованы исследования, сопоставимые с «неолиберальной моделью мира», согласно которой сама сфера архитектурного проектирования становится всего лишь агентом, рекламирующим тот или иной стиль жизни. Вот этот последний шаг в логике событий, к которому столь навязчиво подталкивалась архитектурная мысль, как раз и привел к наивысшей драматической точке напряжения в сознании профессионала, к драматической амехании. Шок, роковая остановка в профессиональном мышлении, точка предельно напряженного состояния, требующего выхода любым путем, пришелся на 2000-й год.

Что же наблюдается в первом десятилетии XXI века? Амбиция архитектора как социально независимого субъекта действия в последние двадцать лет, казалось бы, должна быть безнадежно подавлена, утрачена. Однако на фоне общей нестабильности состояния общества в эпоху глобализма архитектура вновь



Френк Гери . Дисней холл. Нью-Йорк. Фрагмент внешней оболочки.



Рейзер и Умемото. Аэон -2. Дубаи. 2011

Френк Гери. Отель «Маркиз де Рискал». Elciego. Мыс Алава. Испания. 2009

Рем Кулхаас. Энергетический Хай-вей – 2. Схема перегонки энергетической продукции

Рем Кулхаас. Энергетический Хай-вей - 2. Карта Европы с энергетическими источниками

выходит на путь резко критических манифестов, то есть выступает в роли социальной и политической силы. И потому картина архитектуры первого десятилетия XXI века противоречива, двухполюсна. Мы наблюдаем одновременно безудержный прорыв свободного формообразования, всегда тяготеющего к формальному поиску, и рядом с ним новые и грандиозные попытки утверждения социального, политического властного импульса.

Формальный поиск представлен весьма широко. Яркий пример — творчество Френка Гери, пластические приемы которого сравнивают с метаскульптурой

из титановых листов. В тот же ряд поставим работы группы Джесси Рейзера и Нанако Умемото, при всем великолепии пластического решения, тяготеющие к сомнительной функции архитектуры-знака.

С другой стороны, мы свидетели выдвижения ярких социальных проектов-программ, рождающихся как бы за пределами профессии. Таков построенный на импульсах противостояния глобальной экономике и одновременно на идеях новой экологии проект «Энергетического хайвея» бюро OMA/AMO и Рема Кулхааса для территории Европы, согласно которому в составе воздуха европейского континента снижается уровень CO2, и кроме того взамен привычных источников энергии предложены альтернативные энергии — северных ветров и южного солнца. Проектная инициатива призвана поддерживать энергетический баланс всего континента. И данная социально-стратегическая стадия проекта-программы пока еще далека от формально-образной.

Книга-манифест Кулхааса «Контент»[7] — это демонстрация амбициозных отношений архитектора с силами глобализации. Ее смысл — подсчет результатов примерно семилетнего истощающего изнурения поверхности земли. По прихоти имущих создаются безжизненные массивы застройки, в основном в Юго-Восточной Азии и Арабских Эмиратах. В манифесте того же автора «Джанк Спейс» поднята проблема очищения территорий мегаполисов от некачественной послевоенной застройки. В тексте Кулхааса «Дженерик-сити» обсуждается вопрос о стремительной потере своеобразия городов и способах его удержания.

В заключение еще раз подчеркнем, что и в современной архитектуре, возможно, более чем в других искусствах, социальное и формальное соприсутствуют. Иногда эти тенденции неразличимо слиты, но порой и отчетливо дистанцированы.

Примечания

1. См.: *Goodman N.* Languages of Art. Indianapolis: Cambridge, Mass, 1976. P. 33.
2. См.: *Vidler, Anthony.* Histories of The Immediate Present. Inventing Architectural Modernism. Cambridge: MIT Press, 2008.
3. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / Пер. с фр. К.Т. Топуридзе. М.: Прогресс, 1977. С. 207.
4. *Puglisi L.* Anything Goes // AD. 2009. № 1. P. 11.
5. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. 1936. Цит. по: http://www.out-line.ru/ben.html
6. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 237.
7. См.: *AMO/OMA / Rem Koolhaas.* Content. Koln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Tashen, 2004.

ВЛАДИМИР АРШИНОВ,
ЯКОВ СВИРСКИЙ

ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

Города — это как бы электрические трансформаторы:
они повышают напряжение, ускоряют обмен, они
беспрестанно вершат жизнь людей.
Бродель Ф. Структура повседневности
(Возможное и невозможное)

Современное градостроительство ставит перед теми, кто пытается понять и осмыслить его, целую совокупность проблем, связанных именно с тем, как возникают и организуются города, особенно в связи с процессами, свойственными как современной культуре в целом, так и ее философско-мировоззренческим трансформациям в частности[1]. Надо сказать, что в последней трети XX века возникла ситуация, которая характеризуется множественностью равноправных начинаний, видимым отсутствием очевидных ориентиров и неясностью приоритетов. И перед градостроительством (и архитекторами) вновь встает весьма важный вопрос (поставленный чуть ли не в кантовской стилистике): «Как возможен город?» — и как он сопрягает смысловые пространства своих обитателей?

Именно поэтому стоит говорить не об одной проблеме, а о ряде проблем. Так, одна группа проблем рождена глубокой потребностью в историко-теоретическом осмыслении хода и результатов градостроительного творчества. Другая ориентирована на поиск философско-методологических оснований, не только способствующих осмыслению того, что несет с собой урбанизация, но и позволяющих расширить горизонт восприятия результатов архитектурной деятельности, причем особую роль здесь, по-видимому, начинают играть структуралистские и постструктуралистские стратегии мышления. И еще одна группа проблем состоит в соотнесении градостроительных технологий и современных постнеклассических (междисциплинарных и трансдисциплинарных) исследований в естествознании (синергетике, нелинейной математике). Речь идет не только о вполне осязаемых и конкретно выявляемых следах «резонанса» между организацией городов, философией и естествознанием, но и о попытке увидеть и понять те метаморфозы, какие имеют место сегодня в культуре. По сути, речь идет о сопряжении стратегий, достаточно далеких друг от друга, как по питающим их традициям и идейным истокам, так, пожалуй, и по движущим мотивам. При этом следует отметить, что прослеживание связи между градостроительством и теми или иными

типами мышления способствует возникновению новых смыслов, какие появляются в результате конструктивного диалога между архитектурой, философией и естествознанием. Конечно же, здесь требуется определенная осторожность в определении меры концептуальной близости данных областей культуры и познания. И все же стоит говорить о возможности продуктивного обмена идеями и диалоге между ними, что, собственно, и является генератором новых смыслообразующих форм.

Такое инновационное смыслообразование в архитектуре и градостроительстве предстает как знак сложного и не всегда безболезненного перехода к новым моделям мышления, ставшим характерными для описания сверхсложных объектов, с какими имеет дело современная наука и философия. Новое знание о мире специфически пережито и воплощено неоавангардными архитекторами, что особенно заметно при рассмотрении теоретических концепций постмодернистской, деконструктивистской и нелинейной архитектуры. Эти три течения, выражающие отказ от продолжения традиций их предшественника — модернизма, сумели вписаться в современный культурный контекст, иначе говоря, освоить новые диалогические модели мышления, во многом непривычные и нестандартные.

Итак, в предлагаемой статье речь пойдет о попытке осмысления возможной конвергенции градостроительных практик и постнеклассического способа мышления. Причем в своих размышлениях относительно философского осмысления градостроительства с точки зрения синергетической парадигмы мы будем опираться на книгу Ю. Португали «Самоорганизация и город» (в частности, на главу «Самоорганизующиеся города»)[2] и произведение Делёза и Гваттари «Тысяча плато» (в частности, на раздел тринадцатой главы «Аппарат захвата», посвященный возникновению городов)[3].

* * *

В упомянутой книге Португали обсуждает тему, связанную с тем, что город не столько организуется, сколько самоорганизуется. Ж. Делёз и Ф. Гваттари пишут: «Город — коррелят дороги. Он существует лишь в зависимости от циркуляции и циклов; он — выделенная точка на циклах, которые создают ее или которых создает она. Он определяется входами и выходами — нужно, чтобы что-то вошло в него и вышло из него. Он навязывает частоту. Она проводит поляризацию материи — инертной, живой или человеческой; он является причиной того, что *phylum*, потоки, проходят то тут, то там вдоль горизонтальных линий. Это феномен *трансконсистенции*, это сеть, ибо он фундаментально связан с другими городами. Он представляет порог детерриторизации, ибо нужно, чтобы какой-либо материал был достаточно детерриторизован, дабы войти в сеть, подчиниться поляризации, следовать за циклом городского и дорожного перекодирования. Максимум детерриторизации проявляется в тенденции торговых и приморских городов отделяться от внутренней территории, от сельской местности (Афины, Карфаген, Венеция...). Мы часто настаивали на торговом характере города, но торговля тут также является духовной, как в сети монастырей или городов-храмов. Города — это точки-циклы любого рода, создающие контрапункт на горизонтальных линиях; они производят полное, но локальное, интегрирование от города к городу. Каждый город конституирует центральную власть, но это власть поляризации или промежуточной среды, власть вынужденной координации»[4]. Учитывая, что в такой самоорганизации города непосредственно присутствует так называемый «человеческий фактор», города следует относить к сверхсложным, становящимся, человекомерным объектам, к коим приложимы методы и стратегии описания, предлагаемые теорией самоорганизации (синергетикой). Напомним, что

под самоорганизацией подразумевается то обстоятельство, что внутренняя структура той или иной системы возникает далеко не только в силу неких внешних причин, но и благодаря присущей ей внутренней динамике. Такие системы демонстрируют явления нелинейности, неустойчивости, фрактальности, хаотичности, тесно связанные с общим экзистенциальным ощущением жизни и урбанизации в конце XX столетия. С другой стороны, самоорганизация — формальная теория, выступающая фактически в качестве «зонтичного термина» для нескольких теоретических подходов, отличающихся по их применению, по тем акцентам, какие они расставляют, будучи приложенными к разным процессам и свойствам. Португали также обсуждает некоторые из тех теорий и методологий самоорганизации, какие могут быть применимы в области градостроительства. Автор рассматривает несколько категорий городов, причем последние связываются с определенными теориями или методологиями: диссипативные города, синергетические города, хаотические города, города типа клеточных автоматов, города типа груды песка и т. д. Здесь мы рассмотрим кратко лишь два типа городов, предлагаемых Португали, а именно синергетический город и города типа клеточных автоматов.

* * *

Синергетика, как известно, описывает совместное действие многих составляющих: элементарных частиц, людей, подсистем, групп. То есть речь идет о взаимосвязях, взаимодействиях и синергии многочисленных компонент системы, задающих ее структуру и поведение. И несмотря на то, что синергетика берет свое начало в физике, она далеко не только физическая теория, стремящаяся свести любое сложное явление к законам естествознания. С самого начала Герман Хакен — родоначальник синергетики — подчеркивал, что изучаемые им физические системы отсылают к феноменам коллективного взаимодействия в иных дисциплинах. Действительно, многие из понятий, формирующих данное теоретическое направление, были продемонстрированы и развиты близкими исследованиями в других областях, включая социологию, психологию, когнитологию, градостроительство. Причем все эти исследования ориентируются на стратегию, обозначенную Хакеном следующим образом: искать качественные изменения на макроскопических масштабах. Сразу отметим, что парадигмальным образцом для подобных исследований стало изучение процессов, происходящих в лазере, а также процессов, связанных с формированием паттерна в жидкости, с распознаванием образов и т. д.

Рассмотрим, кратко, лазерную парадигму: возбужденный атом испускает световую волну, вынуждающую другие возбужденные атомы отдавать свою энергию данной волне так, что ее интенсивность увеличивается. Первоначально в лазере множество атомов испускают световые волны независимо друг от друга и с разной длиной волны. Каждый из них может питаться энергией от других возбужденных атомов. Так начинается своего рода соревнование среди световых волн за энергетические ресурсы возбужденных атомов. Это соревнование выигрывается индивидуальной световой волной, задающей амплитуды остальных волн в лазере, то есть такая световая волна определяет параметр порядка для других, подчиненных, волн. Параметр порядка доминирует над колебаниями индивидуальных атомов, вынуждая их двигаться не в своем, а в его ритме. На языке синергетики данный эффект принято называют *принципом подчинения*. Здесь имеет место переход от микроскопического хаотического состояния светового поля к хорошо упорядоченному состоянию. Такой переход именуется системным *фазовым переходом*.

Итак, возбужденные атомы захватываются параметром порядка, сначала отдавая собственную энергию данному параметру, а затем обретая его ритм. Такое взаимодействие между ритмами системы и ее подсистем часто напоминает ситуации из обыденной жизни. Например, язык может рассматриваться как медленный движущийся параметр порядка. Когда ребенок рождается, он подчиняется языку родителей и окружающих. Ребенок изучает язык и таким образом порабощается языком. «Слова — не инструменты, но мы даем детям язык, ручки и записные книжки так же, как рабочим — лопаты и кирки. Правило грамматики является показателем власти, прежде чем стать синтаксическим показателем»[5]. Но в конечном счете ребенок «вкладывает» свою личную энергию в язык и в этом отношении поддерживает последний. То же происходит в городской динамике: человек, иммигрирующий в новый город, должен изучить последний, приспособиться к его ритму и языку. Людвиг Витгенштейн связал язык и город: «... полон ли наш язык; был ли он полон до того, как мы ввели в него химическую символику и обозначения для бесконечно малых; ведь они как бы пригороды нашего языка. (И с какого числа домов или улиц город начинает быть городом?) Наш язык можно рассматривать как старинный город: лабиринт маленьких улочек и площадей, старых и новых домов, домов с пристройками разных эпох; и все это окружено множеством новых районов с прямыми улицами регулярной планировки и стандартными домами»[6]. Человек порабощается параметром порядка города (как и порядком языка). Но, приспосабливаясь к глобальному городскому движению, энергия человека инвестируется в параметр порядка города и поддерживает его. Собственно, это и именуют в синергетике *круговой причинной связью*.

Параметры порядка в их отношении к индивидуальным частям системы, управляемым круговой причинной связью, соотносятся с весьма разнообразными феноменами социума. С одной стороны, люди выступают в качестве частей некоего сообщества и задают его макроскопические проявления: например, язык, религия, культура, городская структура. С другой стороны, поведение людей задается как раз макроскопическими проявлениями или институтами, каковые играют роль параметров порядка. Параметры порядка могут конкурировать друг с другом, сосуществовать или сотрудничать, что весьма конгруэнтно с тем, что мы обнаруживаем в физике лазера. Похожие явления имеют место и в социальной жизни. Например, языки могут конкурировать, причем один язык выигрывает, как в Соединенных Штатах, где противоборствовали два основных лингвистических потока — английский и немецкий. В других случаях языки могут сосуществовать, как в Швейцарии или в Израиле. Наконец, языки могут и сотрудничать, когда термины, изначально производимые на одном языке, принимаются другим языком. Последнее обстоятельство весьма часто наблюдается в связи с технической терминологией, заимствованной из английского языка.

Обратимся теперь к парадигме формирования паттерна. Важным примером здесь может выступать нестабильность Бенара: при подогревании вязкой жидкости, как только температурное различие между горячим слоем на дне и прохладным наверху превышает критическое значение, макроскопическое движение жидкости становится упорядоченным, образуя ячеистую структуру. Температурное различие, таким образом, управляет макроскопическим поведением системы, что на языке синергетики обозначается как *параметр контроля*.

С ростом параметра контроля в жидкости после того, как начальное состояние покоя становится неустойчивым, возникает ячеистая упорядоченная структура. Чуть выше точки неустойчивости система может проявлять весьма разнообразные упорядоченные коллективные движения. Вначале амплитуды этих упорядоченных

движений весьма малы и независимы друг от друга. Затем они растут и начинают влиять друг на друга в режиме конкуренции, пока одна конфигурация не подавит другие. В некоторых случаях они сосуществуют и даже стабилизируют друг друга. Параметры порядка не только определяют макроскопическую структуру системы, но также и управляют пространственно-временным поведением ее частей. Выигрывая соревнование, параметры порядка подчиняют множество частей системы своему определенному пространственно-временному движению.

Что касается распознавания образов, то типичный эксперимент здесь таков: испытуемому, обладающему множеством паттернов (лиц, карт города и т. д.), удерживаемых в памяти, предоставляют часть одного из них. Задача в том, чтобы опознать паттерн — решить, чье это лицо, какова карта города, и т. д. Согласно синергетической стратегии тут имеет место процесс, аналогичный, формированию паттерна: сначала когнитивная система пребывает в состоянии мультистабильности, ибо она охватывает множество сосуществующих паттернов, когда же предлагаются несколько специфических черт, или частей паттерна, то параметры порядка формируются благодаря ассоциативной памяти. Параметры порядка вступают в соревнование, и когда один из них подчиняет когнитивную систему, тогда задача признается решенной.

«В этом подходе ментальный процесс распознавания паттерна понимается как процедура формирования паттерна — процесс, подобный материальным процессам формирования паттерна в жидкостях. Городской рост являет собой весьма интересный случай, поскольку он связан и с материальным, и с когнитивным формированием паттерна. С одной стороны, город — материальная сущность, и обычная городская карта отображает это свойство (обустройство области, пространственное размещение населения, и так далее). С другой же стороны, город — когнитивная сущность, и различные когнитивные карты города, построенные психологами, географами и архитекторами, изображают это свойство (ментальные несходства, те области, которые наиболее желаемы [жителями], пространственное внимание к окружающей среде и т. п.). Фактически такое взаимодействие между материальным паттерном/картой и когнитивным паттерном/картой — главная сила, стоящая за спиной динамики, роста и развития городов. Поэтому могут быть установлены прямые аналогии между работой на синергетическом компьютере и моделями роста города»[7].

Согласно Португали, вышеупомянутая концептуализация предлагает также соответствующую структуру для исследования когнитивных карт городов и регионов. Речь идет о том, что города и регионы могут рассматриваться как крупномасштабные паттерны, кои не могут быть увидены в своей полноте. То есть, система строит полную когнитивную карту на основе только частичного набора особенностей, доступных для нее. Таким образом, можно сказать, что частичный набор особых черт окружающей среды вызывает соревнование между несколькими конфигурациями особенностей и их параметров порядка, пока один (или несколько) не подчинят систему так, чтобы установилась когнитивная карта.

* * *

В синергетике присутствуют два подхода к исследованию фазового перехода и качественного изменения в самоорганизующихся системах. Один осуществляется посредством распределения вероятностей и прямых численных решений. Этот подход неявно опирается на концептуальную схему параметров порядка и принципа подчинения. Второй подход явно ориентирован на вариабельные состояния системы и на исследование параметров порядка и принципов подчинения. Такие две стратегии

характерны и для исследования того, что Португали называет «синергетическими городами».

Надо отметить, что принцип подчинения отсылает к взаимодействию между медленными и быстрыми процессами: если в системе нелинейных уравнений (с помощью которых описываются самоорганизующиеся процессы) переменные могут быть разделены на медленные и быстрые, то некоторые из медленных переменных предназначены для того, чтобы стать «параметрами порядка», задающими динамику всей системы в макромасштабе. Тогда быстрые и медленные процессы легко опознаются в процессах урбанизации. Быстрые процессы символизируют локальный микроуровень городостроительства (улиц, метро, и т. д.), а медленные процессы указывают на макроуровень регионов, описываемых как системы городов. Отношения между медленными и быстрыми процессами задаются упомянутым ранее принципом подчинения: с одной стороны, региональная система выступает в роли ойкумены и граничного условия, под которым развивается каждая локальная городская микроструктура. С другой стороны, региональная макроструктура проявляется как глобальная результирующая многих локальных структур. Здесь снова имеет место круговая причинная связь между локальным и глобальным, указывающая на то, что локальные процессы приспосабливаются к медленным региональным движениям, а исследование локальных процессов, происходящих в городе, невозможно без рассмотрения регионального контекста.

В любом случае можно выделить четыре подхода: первый касается пространственной конфигурации переменных; второй измеряет полезность каждой конфигурации; третий определяет нормы перехода между конфигурациями, являющимися фактически утилитарными различиями; четвертый направлен на получение стохастических или квазидетерминированных уравнений, описывающих развитие рассматриваемой системы (города). Центральное уравнение развития — это главное уравнение, которое определяет вероятность того, что исследуемая городская конфигурация реализуется в определенное время. Подобные теоретические процедуры используются для изучения роли популяционного давления в быстрых и медленных процессах, играющих роль в эволюции города.

Надо отметить, что большинство приложений синергетики к области градостроительства соответствует предлагаемому подходу, хотя основные понятия синергетики — параметр порядка и принцип подчинения, — как правило, используются неявно. К тому же за последние десятилетия в синергетике достигнут большой прогресс в связи с исследованиями, направленными на изучение функционирования мозга. Данная аналогия с мозгом может быть использована для исследования городов, поскольку последние предстают одновременно, и как физические, и как когнитивные самоорганизующиеся системы: когнитивные карты индивидуумов задают их местоположение и способы функционирования в городе, что, в свою очередь, определяет структуру города (одновременно задействуются индивидуальные когнитивные карты города).

Португали рассматривает город как развивающийся холмистый ландшафт, изменяющийся именно из-за перемещений и действий жителей. Как раз население дает начало параметрам порядка, которые конкурируют и подчиняют индивидуальные части системы и, следовательно, определяют структуру города. Особенность такой экспозиции состоит в том, что параметры порядка формируют два паттерна: один — материальный паттерн города, другой — когнитивный.

Когнитивный паттерн города задает *параметры внимания*, возникающие благодаря процессам самоорганизации. Такое внимание может интерпретироваться как

параметр порядка определенных подсистем, составляющих паттерн. В состоянии мультистабильности, или в случае двойного паттерна (например, «ваза/лицо»), они определяют, какой аспект паттерна замечен (то есть привлекает внимание) прежде всего, что играет важную роль в городской динамике. Город полон паттернов, индивиды внимательны лишь к некоторым из них. Последние формируют когнитивные карты города и согласно им индивиды принимают решения относительно поведения в городе. Моделируя данные ситуации, Португали исследует случаи, когда один параметр внимания доминирует над всем поведением субъекта, не замечающего иных ситуаций. Это и есть тот случай, когда два или больше городских сообществ не воспринимают друг друга. Такая ситуация формирует городскую (культурную или социально-экономическую) мозаику, где несколько сосуществующих параметров внимания управляют городской динамикой.

* * *

Теперь обратимся к модели двухмерных клеточных автоматов. Она также является ячеистой структурой, где каждая индивидуальная ячейка может пребывать в одном из нескольких возможных состояний (пусто, занято и т. д.), а также обладать одним из возможных свойств (развитый, слаборазвитый, бедный, богатый и так далее). Динамика модели являет собой рекурсивный процесс, где состояние каждой ячейки задается определенными правилами преобразования. Такие правила локальны и управляют отношениями между ячейкой и ее непосредственными соседями. Локальные взаимосвязи и взаимодействия между ячейками влекут за собой появление глобальных структур, имеющих собственное поведение и определяющих свойства системы в целом. То есть модель клеточных автоматов способна производить весьма сложные глобальные структуры. Теория клеточных автоматов восходит к Аллану Тьюрингу и к его идеям относительно самовоспроизводства машин. Джон фон Нейман изящно продемонстрировал, как такие машины, или *автоматы*, в принципе возможны. Не стоит забывать и «Игру “Жизнь”» Джона Конвея, также описывающую работу клеточных автоматов.

Главное различие между моделями самоорганизации и моделями клеточных автоматов состоит в том, что в первом случае фундаментальные понятия самоорганизации (типа параметров порядка) выступают как результат математических исчислений, полученных на основе моделирования, тогда как во втором случае они получены благодаря интерпретации: мы запускаем игру клеточных автоматов, наблюдаем сценарий ее развития, а затем выявляем некий результат — фазовое пространство, описывающее развитие параметра порядка.

Привлечение моделей клеточных автоматов к исследованию городов почти самоочевидно. Реальные города построены из дискретных пространственных единств (зданий, кварталов, районов и т. п.). Модели клеточных автоматов также построены из дискретных пространственных единств — ячеек. В реальных городах свойства локальных пространственных единств (например, стоимость земли) определены в большей степени относительно их непосредственных соседей (как и свойства ячейки в моделях клеточных автоматов). Эти подобия делают модели клеточных автоматов — интуитивно и математически — инструментами моделирования динамики города.

Из того, что было сказано выше, ясно, что модель клеточных автоматов весьма полезна для того, чтобы изучать самоорганизующиеся города. Тут можно выделить разные модели городов типа клеточных автоматов в имплицитных и эксплицитных самоорганизующихся городах.

Первая группа отсылает к исследованиям, цель которых состоит в том, чтобы использовать возможности моделирования города по типу клеточных автоматов, дабы определить лучший паттерн по отношению к существующему. Главная мотивация состоит в том, чтобы объяснить существующий или исторически возникший паттерн или, напротив, предсказать будущие стратегии планирования городов. Тот факт, что эта модель обладает свойствами самоорганизации, только добавляет больше реализма к моделированию.

Вторая группа касается эксплицитных самоорганизующихся городов. Здесь главный интерес состоит в том, чтобы использовать модель как средство для исследования свойств самоорганизации, присущей городам. Например, как поведение индивидов, взятых в локальном масштабе, связывается с глобальным поведением и структурой города в целом. Такие модели чрезвычайно эвристичны: здесь исследуется то, как положение индивидов из разных культурных групп меняется по их отношению к чужакам и влечет за собой разные пространственные сегрегации глобального культурного городского ландшафта, а также как такой ландшафт влияет на перемещение индивидов. Тут мы снова встречаемся с рекурсивной каузальностью.

Подобная стратегия моделирования направлена на исследование самоорганизации как на локальном уровне индивида, так и на глобальном уровне города: внимание должно быть направлено на то, как городская динамика стимулирует самоорганизацию на индивидуальном уровне и как такой уровень способен влечь за собой самоорганизацию на городском уровне (рекурсивная причинная связь). Такой подход отличается от обычных исследований самоорганизующихся процессов, нацеленных на изучение городской самоорганизации в макромасштабе, игнорируя самоорганизацию микромасштаба на уровне человека.

* * *

Итак, город может рассматриваться как открытая, нелинейная и самоорганизующуюся система со своими бифуркациями и фазовыми переходами. Более того, теория клеточных автоматов не только позволяет строить модели городов как самоорганизующихся систем, но и выступает в качестве эвристического инструмента, предназначенного для изучения их свойств. Но чтобы такие модели обрели свою полноту, к ним, как показано выше, необходимо добавить гуманистическую составляющую, а именно представления, связанные с интенциональностью, герменевтикой и памятью.

Действительно, современный (или даже постсовременный) самоорганизующийся город по существу динамичен, пребывает в состоянии, далеком от равновесия, и соткан из взаимодействующих между собой «единств» — людей, семей, домашних хозяйств, кои сами являются открытыми сложными и самоорганизующимися объектами, обладающими к тому же субъективной индивидуальностью и относительной независимостью. У таких «независимых единств» есть собственные интенции, собственное видение города, они имеют личную память. И тот факт, что в определенных городских ситуациях они действуют сообща, не может считаться само собой разумеющимся; он должен быть понят, интерпретирован и объяснен.

По отношению к ним может быть поставлен вопрос: как возможно, что независимые люди, по большей части не знающие друг друга и весьма отличные друг от друга в своих интенциях и планах, ведут себя сообща, да так, будто они заранее приняли некое совместное решение? Ближайший ответ (идущий от марксизма) таков: прежде всего мы имеем дело с экономическими людьми, то есть с теми, кто предопределенным способом реагирует на заданные стимулы.

Но чтобы действовать и вести себя преднамеренно, люди нуждаются в информации о городе. Последнюю они субъективно извлекают из того, что видят и испытывают, пребывая в определенном городском ансамбле. Они извлекают эту информацию посредством логики, воображения, прошлых событий, формирующих содержание их памяти. Собственно, благодаря такому процессу, каким информация извлекается посредством памяти, человек фактически конструирует свое собственное видение города, то есть совершает *герменевтический* акт. При этом следует учитывать, что здесь опять же имеет место круг (герменевтический круг) или петля обратной связи, ибо память — то место, где создаются, представляются и сохраняются намерения.

Нужно учитывать, что городская динамика создается внутригородской и межгородской миграцией индивидуумов, то есть теми, кто меняет обжитое и устойчивое местоположение в городе, а также теми, кто прибывает в город и пытается найти жилье или рабочее место. Пространственные решения, которые принимает независимый агент в городе, основаны на двух формах информации: внутренней и внешней.

Внутренняя информация извлекается человеком из памяти как связанная с теми пространственными опытами, какие свидетельствуют о его культурной идентичности и социоэкономическом статусе. Так, человек, ощущающий определенную культурную идентичность, предпочел бы пространственно определить свое местонахождение среди себе подобных, тогда как его социально-экономический статус ограничивает предложенный ему выбор другими областями города. Внешняя информация отсылает к фактическим пространственно-культурно-экономическим конфигурациям в городе. Например, мигрант, в силу социоэкономического статуса, может какое-то время обитать в районе, находящемся за пределами его культурного или экономического статуса. Решения, принимаемые относительно местоположения человека и его перемещений в городе, отражают, таким образом, всю напряженность между внутренней и внешней информацией, опять же обозначая рекурсивную петлю обратной связи.

Информация о городе — внутренняя и внешняя — входит во множество пространственных масштабов. Крайностями выступают: локальный масштаб, касающийся жилья и непосредственных соседей, и глобальный масштаб, относящийся к «культурно-социоэкономической» пространственной конфигурации города в целом. В промежутке между этими крайностями люди также обладают информацией о распределении определенных феноменов в городе, например о пространственном распределении свободных зданий. Пространственная структура города в целом постоянно развивается и изменяется — в большой степени как следствие межгородских и внутригородских перемещений людей, чьи миграционные решения основаны на внутренней и внешней информации, исходящей как от локального масштаба, так и от глобального. Этот локально-глобальный городской процесс самоорганизации — только одна тема в более широком контексте отношений между локальным и глобальным.

Внешняя информация о городе лишь частично входит в непосредственное ощущение или опыт человека. В силу своих масштабов последний не способен увидеть (услышать, почуять и т. д.) иные пространственные масштабы города в их полноте. Но, несмотря на такое ограничение, у него, как правило, имеется внутренний образ или когнитивная карта города. Он *расчерчивает* такие когнитивные карты, дополняя и интерпретируя внешнюю информацию, когда перемещается по городу и действует в нем благодаря внутренней информации. Информация о городе в его разных масштабах выстраивается благодаря взаимодействию между внутренней и внешней информацией.

Итак, помимо всего прочего, динамика самоорганизации систем касается отношений между локальным и глобальным: между локальной и глобальной информацией, между локальными свойствами индивидуального элементарного единства и глобальными свойствами «системы» (то есть самого города), между локальным поведением человека и глобальным «поведением» города, между свойствами локального соседства и глобального города, и так далее. Здесь мы снова сталкиваемся с *круговой причинной связью*: поведение, действие, свойства и взаимодействие локального или индивидуального уровня определяют свойства, структуру и поведение глобального уровня, а это последнее одновременно определяет поведение, действие, свойства и взаимодействие на локальном уровне, и так далее в непрерывном процессе. Такая напряженность между локальным и глобальным является весьма важной как для философского осмысления градостроительства, так и для социальной теории города.

* * *

Итак, самоорганизующиеся системы — будь то города или индивиды — открыты, сложны и характеризуются круговой причинной связью, воспроизводством и структурацией. Эти свойства ограничивают фактически возможность рассматривать такие системы механически и каузально. Хакен предположил, что основное внимание следует обратить на морфологическое или глобальное поведение системы. Когда это сделано, обнаруживается, что становление открытых, сложных систем демонстрирует совершенно иной путь: длительный период «устойчивого состояния», за которым следует короткий период сильных флуктуаций или хаоса, из которого система вновь возникает на новом уровне, предполагающем устойчивое состояние и структурную стабильность. И тогда особый интерес представляет тот способ, каким система переходит от нестабильной хаотической стадии к устойчивому состоянию.

Согласно синергетике, в течение периода системного хаоса или неустойчивости несколько «упорядоченных состояний» конкурируют до тех пор, пока одно не «победит», подчиняя себе поведение всей системы и приводя ее в новое устойчивое состояние, амплитуда которого и являет собой упомянутый выше параметр порядка. В устойчивом состоянии система управляется одним или несколькими параметрами порядка. То есть элементы или части системы дают начало параметру порядка, который затем подчиняет части, а последние, благодаря их подчинению, поддерживают параметр порядка и так далее в режиме рекурсивной каузальной связи.

Когда элементарные единства системы являются одномерными сущностями, типа атомов, молекул, пчел или экономических людей, главный вызов состоит в том, чтобы идентифицировать параметр порядка, доминирующий над динамикой города. Но когда элементарные единства являются свободными агентами, то есть когда они сами выступают как самоорганизующиеся сущности, тогда имеет место тройной вызов: идентифицировать параметры порядка, задающие порядок города, идентифицировать параметры, доминирующие над индивидуальными независимыми агентами, и идентифицировать отношения между ними. Это фактически та же проблема, о которой мы упомянули выше как об отношении между глобальным и локальным: способ, каким глобальный параметр порядка города связан с локальным параметром порядка индивида.

То есть речь идет о том, что самоорганизация подразумевает *изменения страт*: система движется от одного устойчивого состояния к другому через бифуркации, и с каждым эволюционным движением предыдущие и альтернативные устойчивые состояния исчезают. Таким образом, система движется через бифуркации от одной

страты к другой. Каждая новая бифуркация влечет за собой новый город как новую городскую страту. Такой процесс предполагает уникальное эволюционное движение в направлении образования города, и городской процесс мог бы, таким образом, снова быть назван историческим. Прежние города важны в том смысле, что они сыграли существенную роль в создании нового города, но они — не часть его настоящего, и новый город, таким образом, не имеет никакой памяти и не нуждается ни в какой памяти, чтобы существовать.

* * *

Несмотря на то что теория самоорганизации родилась в естественных науках и лишь затем была применена к социальной области, речь идет не о том, чтобы приспособить понятие самоорганизации к гуманитарной сфере независимых агентов и городов, как они постигаются социальной теорией. Скорее, следует учесть новые смыслы, какие привносятся в понимание того, что мы имеем в виду под понятием «изменение». Дабы расширить объем этого понятия, Португали вводит дополнительные формы системного изменения, а именно фуркативное[8] и герменевтическое изменение.

При фуркативном изменении после каждой бифуркации система становится более сложной в том смысле, что старые или альтернативные состояния (или параметры порядка) не исчезают, но продолжают жить, подчиненные доминирующим параметрам порядка. Непосредственный пример для фуркативного изменения — индивидуальный человек, развитие которого продолжается в заранее заданных стадиях или фазовых переходах (оральные, анальные и эдиповы «стабильные состояния» Фрейда или когнитивно-развивающие стадии Пиаже могли бы интерпретироваться в терминах последовательности параметров порядка).

Следовательно, каждый фазовый переход влечет за собой новый параметр порядка, добавляющий новое качество индивиду, но полностью не устраняющий качества предыдущих параметров порядка. С точки зрения теории самоорганизации можно сказать, что каждый из таких переходов может интерпретироваться как бифуркация, после которой общество возникает в новой (более или менее прогрессивной) фазе. Можно предположить, что такие переходы связаны не с изменением страты, но с фуркативным изменением: сельское хозяйство действительно подчинило охоту и собирание, но не устранило их. Сходным образом урбанизация была фактически реконфигурацией, в пределах которой сельскохозяйственное производство глобализировалось, а охота и собирание отодвинулись на края социального производства.

Тут можно вспомнить и крах царской России. После бифуркации 1917 года коммунизм стремился подавить религиозные, националистические и этнические устремления. Но последние не умерли, они были свернуты в имплицитном порядке как коллективная память разных социопространственных групп. Однако с этой точки зрения в недавнем фуркативном изменении — в крахе СССР — различные национальные и этнические группы, с их определенными верованиями и устремлениями, снова развернулись, дабы стать новыми идеологическими кодами.

Важно отметить, что фуркативное изменение предполагает память. Что касается индивида как независимого агента, то наличие такой подразумеваемой памяти не вызывает никаких проблем — индивид, так сказать, рождается с уже готовой памятью. Но на уровне общества, или города, встают вопросы: каково значение коллективной, социальной, урбанистической памяти? Где — что касается города — она располагается или распределяется? Ответ следует искать в последствиях фуркативных изменений в городах. Ландшафт самых современных городов — это фактически

мозаика из древних, старых и новых зданий, улиц, дорог, кварталов, названий улиц, стилей, каждый из которых — след памяти, участвующий в создании наличного ландшафта города. Здесь Португали перефразирует приведенное ранее высказывание Витгенштейна относительно языка: «полон ли наш город; был ли он полон до того, как мы ввели в него промышленность, автомобильные дороги и высотные здания; ведь они как бы новые понятия и слова нашего города. (И с какого числа слов и предложений язык начинает быть языком?) Наш город можно рассматривать как древний язык: лабиринт произнесенных слов и выражений, старых и новых понятий, понятий с пристройками из разных эпох; и все это окружено множеством новых диалектов с особыми регулярными словами и стандартными схемами»[9].

Благодаря герменевтической форме изменения система разделяется (фуркирует) так, как описано выше, но не устраняя или порабощая конкурирующие параметры порядка, а расширяя границы доминирования и, таким образом, увеличивая их внутреннюю сложность. Герменевтика предназначена для интерпретации прежнего (анахронического) закона так, чтобы он приспособился к новой действительности и в то же самое время сохранил свои порождающие принципы. На индивидуальном уровне герменевтика — это процесс, благодаря которому, используя наличный набор параметров порядка, индивид извлекает или создает ин-формацию из экс-формации, каковую он видит и воспринимает в городе. Возникающее герменевтическое изменение, таким образом, добавляет новое значение и содержание к существующему личному восприятию данной городской структуры, не изменяя ее.

Примечания

1. См. об этом, в частности, в книге И.А. Добрицыной «От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки» (М.: Прогресс-Традиция, 2004).
2. См. *Portugali J.* Self-Organization and the City, ch. Self-Organizing Cities — Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, 2000. P. 49–74.
3. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато. М.: У-Фактори; Астрель, 2010. С. 723–741.
4. Там же. С. 732.
5. Там же. С. 125, 126.
6. *Витгенштейн Л.* Философские работы. М.: Гнозис, 1994. С. 86.
7. *Portugali J.* Self-Organization and the City. P. 268.
8. furcatio — разделение (лат.)
9. *Portugali J.* Self-Organization and the City. P. 85.

АЛЕКСАНДР РАППАПОРТ

СОЦИУМ И ПРОФЕССИЯ АРХИТЕКТОРА

Понятие «социум» кажется синонимом с обществом, человечеством, планетарным населением или деятельностью. Эти понятия тождественны по объему, но не вполне тождественны по смыслу. В понятие социума мы вольно или невольно вкладываем и своего рода сверхъестественные коннотации. То есть мы понимаем, что жизнь этого единства неподвластна нашему рациональному истолкованию — либо как временная нехватка знаний и методов, либо как постоянное опережение сложности социума по сравнению со сложностью наших теорий. Ведь чем больше мы узнаем о жизни социума, тем в большей мере мы меняем его природу (наше знание рефлексивно изменяет природу социума) и снова оказываемся в положении рефлексивного отставания.

Эта проблема касается и микросоциума — отдельного человека. Чем выше уровень нашей индивидуальной рефлексии — тем больше проблема в самопонимании. И задача дельфийского оракула «познай самого себя», воспринятая Сократом, оказывается в принципе недостижимой, как горизонт, удаляющийся от нас по мере нашего движения к нему.

Стало быть, мы всегда находимся в относительном неведении и о механизмах социума как единого целого и относительно себя как целостной личности. Достичь этой целостности позволяет в каком-то смысле как раз признание трансцендентности, то есть Бога или Духа, непознаваемость которого так же очевидна, как и его присутствие.

Из числе очевидных проблем, вызванных этим непостижимым действием социума, больше всего известна проблема происхождения языка. Язык всеми понимается как нечто рожденное социумом, так как никакой отдельный человек не в силах изобрести и вменить язык. Но механизмы происхождения языка при этом остаются неясными, недоступными эмпирической проверке и техническому действию. Хотя уже сегодня изобретено множество искусственных языков — все они в той или иной мере имитируют естественные языки и самый принцип коммуникативности, данный в языке.

Архитектура — иное, аналогичное языку явление планетарной жизни, которое подобно языку. Построить дом или спроектировать храм может индивидуальное лицо — человек, но, создавая архитектурное сооружение, этот человек не создает Архитектуру, а лишь следует ее уже открытым ранее нормам и законам. Эти нормы и законы легко разделить на исторически относительные — через смену стилей, сред и прочее — и неизменные — те, в которых выражается самый дух порядка и оформленности земного пространственного и предметного бытия, самый принцип порядка, символичности и выразительности. Тот нерасторжимый сплав или синтез разных

аспектов существования человека и социальных институтов, который нельзя просто изобрести, создать с нуля — но который сформирован какими-то силами социума, остающимися столь же привычными и естественными, сколь и загадочными и трансцендентными пониманию.

На этом сходстве могла бы строиться и семиотика архитектуры. Однако в отличие от лингвистики эта семиотика обладает, как известно, одним новым и неустранимым для архитектуры и искусства качеством — ее знаки имеют и условно отвлеченный характер, и индивидуально безусловный смысл. Семиотика отвлекается от начертания шрифта или высоты тембра голоса говорящего. В архитектуре же эти вещи связаны, что не означает непознаваемости этих вторичных и третичных свойств, но изменяет характер их технического освоения и натурализации.

Например, изучение языка и овладение архетипикой пространственно-предметной структуры мира не тождественны и не могут строго отражаться друг в друге.

Если в философии языка уже давно стала привычной формула — что не человек пользуется языком, а язык говорит человеком, то в архитектуре трудно сказать что не человек строит дом, но дом строит человека. Но это тоже очевидный факт — хотя мы, пожалуй, почти все усилия архитектурной теории строим на постижении первого, производственного отношения и почти не знаем второго. А вот это второе и могло бы быть предметом социологии архитектуры. Такое возможно, но до сих пор мало реально, как в отношении социологии языка, так и в отношении социологии архитектуры.

Мы, конечно, можем в случае успешной локализации рассмотреть, как архитектура баронского замка воспитывает новое поколение феодалов или как жизнь в деревне формирует личность крестьянина и пр. Но это анализы мелкого масштаба. Сказать, как в масштабе социума образуется прямая и обратная связь человека и его пространственно-предметной среды, мы не можем.

Мы можем отметить, что в Новое время инновации одного архитектора или инженера могут распространиться в мире и стать общей нормой (таковы, например, храмы, города, частные дома определенного типа, фабрики и пр.), но мы не можем понять и оценить распространение самой природы архитектонической организации пространства как условия физического и психического выживания.

Вопрос о масштабе в данном случае оказывается крайне существенным, и распространение инноваций в мировом пространстве есть не просто процесс распространения форм или стилей, но и масштабное изменение архетипики социальной природы человека. В какой-то мере в больших масштабах эта архетипика сливается с ландшафтной средой, на что обращали внимание и географы антропогенного ландшафта, и философы культуры, например Шпенглер. Но их типологии оставляли в стороне механизм порождения типов, то есть они сводили процессы формирования к типологии сформированных единств.

Эти типологии касались, как правило, региональных культурных и социальных типов, но в ситуации инновационного проектного развития они становятся смятыми. Мегаполис в России и мегаполис в Индии остаются практически близкими друг другу новообразованиями, при огромном различии исходных ландшафтных прототипов и их генезиса из местных обычаев и культур.

Религиозные системы — политеистические и монотеистические — несут в себе какие-то пространственно-предметные стереотипы, которые распространяются затем в совершенно иных пространственно-ландшафтных средах и производят

неожиданные смысловые контаминации, которые мы не можем понять в их обратном влиянии на человека, даже если нам удается распознать их генеративные механизмы.

Когда я в статье о трехэтажной парадигме выделял в качестве фундаментального уровня такой, в котором отношения человека и архитектуры имеют фатальный, неподвластный человеку характер, я сослался на мегаполис. Но мегаполис — это только один из таких фатальных культурно-исторических типов. Другие типы фатальной исторической организованности деятельности — это и стили, и сама архитектоничность сред, и, возможно, сам принцип Дома как начала общественной и индивидуальной жизни.

Если мы можем связать эти уровни с природным ландшафтом, то столь же важно связать его и с религиозной мифологической средой, и с традициями питания или с традициями права в тех или иных субсоциумах культуры.

Мегаполис — овеществленный фатум исторического процесса, но множество других топосов фатального ряда остаются невидимыми; это наше представление о времени, космосе, добре и зле, сроке нашей и человеческой в целом жизни и прочее. Мы живем в мире, насыщенном этими фатальными образами, которые меняются — но медленнее, чем предметы обихода или стили в искусстве и архитектуре. Все эти незримые архетипы и есть Социум в его неподвластной, но доступной нам игре деятельности.

Антропогенный ландшафт, таким образом, только часть антропогенного социального мира, висящего над ландшафтом, как небо над самим ландшафтом, а его свет, краски, бури и глади суть такие же принудительные формы понимания жизни.

Мы пытаемся постичь какие-то явления и формы этого мира или даже изменить их в наших революционных порывах, но на самом деле это всегда капля в море.

Мы строим новый мир, но из того, что нам осталось от старого. Мы разрушаем мир насилия, но при этом продолжаем действовать тем же насилием. Мы мечтам о чем-то невиданном, но способны при этом представить себе только то, что видели. Все наши мечты суть дежавю.

Постижение этой взаимозависимости искусства и социальных структур имеет долгую и поучительную историю. Если начинать ее с формальной школы — Гильдебранда и Вельфлина, затем Фидлера и Ригля, двигаясь к Панофскому, то нетрудно заметить. как мысль, расширяя свои социальные границы и масштабы, постепенно уходит от потребностей художественного творчества и критики. Если Гильдебранд — сам художник и пишет, скорее всего, для художников, то Панофский пишет уже для Истины, для науки о символическом выражении культуры и для методологии интерпретативной работы. Его идеал полноценного и многоуровневого постижения произведения искусства мало пригоден не только для интерпретаторов, которым трудно было бы справиться с органным объемом предварительных анализов и финальных синтезов, но прежде всего для самих художников, которые едва ли дочитают книги Панофского до конца.

Наверное, еще более выразителен пример с советской марксистской критикой. Если брать ее лучших представителей, например философов, группировавшихся в 1930-е годы вокруг М.А. Лифшица, то видно, что требования к социально-философской рефлексии у Лифшица соответствуют только (если не превосходят) те требования, которые можно было бы применить к самому Марксу. Не менее сложен аппарат рефлексии А.Г. Габричевского или А.Ф. Лосева, Н. Тарабукина и прочих выдающихся философов и теоретиков искусства.

Но трудности, о которых мы говорим не просто академического характера, (как-то: требования к большой исторической и философской эрудиции, владению тонким инструментом феноменологического описания и исторической символологии). Дело не только в эрудиции. Дело в том, что все участники живого художественного процесса находятся во власти культурных стереотипов и архетипов, которые не позволяют им отрефлектировать свое сознание до конца, так как инструмент самой рефлексии не подлежит этой рефлексии. Он заведомо на несколько порядков богаче. И любая сколь угодно рафинированная и эрудированная критика и анализ все равно не исчерпывает своих рефлексивных оснований. Поэтому, в конце концов она оказывается неполной и вполне поддается (частичному) расколдовыванию в духе Дерриды.

Границы интерпретации не всегда очевидны, их обнаружение требует немалого искусства, но они всегда присутствуют, и всегда за ними остается «слепое» пятно. В этом слепом пятне со временем обнаруживаются новые идеи и новые феномены. Но обнаруживаются они не все сразу, а по одному, и то в исключительно способствующих такому обнаружению обстоятельствах, порой случайных, но бросающих свет в те глухие закоулки сознания, которые ранее никак не обнаруживались.

Социум в этом смысле всегда на порядок «умнее» и сложнее самого изощренного методологического и системного анализа. И попытки исчерпать его сложность граничат с безумием. Но дело не только в неосуществимости такого расширения аналитики средствами рационального и феноменологического анализа, а и в том, что по мере приближения к своей тщетно искомой полноте, он сам по себе теряет всякий явственный смысл и в пределе окажется столь же непостижимым, как и его объект.

Ленинская надежда на приближение к истине путем постепенного восхождения к ней по спирали — иллюзия, так как истина изменяется быстрее, чем мы ее познаем. Ленин в своей спирали исходил из представления о конечном количестве законов природы, хотя и считал, что электрон столь же неисчерпаем, сколь и вселенная. Ибо спираль, как метафора сходящегося ряда, предполагает его предел, лимит, а неисчерпаемость такой предел отрицает. Но в природе эта неисчерпаемость косвенно опосредована человеческим опытом. По мере развития техники физика начинает задавать природе все более далекие от практической очевидности вопросы и выходит ко все более запутанным и трудным образам.

Если же от первой перейти ко второй природе, то окажется, что опыт ее созидания и реконструкции точно так же ставит все новые и новые вопросы и не просто расширяет область проблем, но и усложняет потенциальную сложность своего объекта. Представление о независимости объекта от познавательной и технической деятельности может применяться только в определенных прагматических рамках, за которыми сама природа отражает деятельность точно так же, как и деятельность природу. Между природой и деятельностью возникают взаимоотражающие силы усложнения.

Из этого следует, что, даже если фатальность мегаполисов будет со временем как-то технически разрешена более разумной системой расселения, проектирование все равно останется во власти систем и структур социального процесса, необходимым образом превышающего любые частные интуиции и открытия. И наука, и проектирование со всеми их теориями и концепциями все равно будут развиваться на фоне непостижимости структур и смыслов, выходящих за пределы опыта и анализа.

В таком случае выявление отношений между социумом и архитектурой (как и другими областями созидательной и исследовательской деятельности) останется

неполным. Что вынудит строить некую целостность в условиях частичной, то есть партийной, ангажированной и определяемой актуальными ценностями расстановки сил.

Но для нас в контексте настоящей статьи важна не столько эта констатация, сколько предположение, что над всеми частными опытами и инициативами определенного исторического этапа эти силы социума будут оставаться не только скрытыми в слепой зоне сознания, но и высвеченными усилиями познания. И эта часть смыслов, высвеченная сознанием, оказывается, как правило, очень мощной интегративной силой, отвлечься от которой трудно для любой из частных инициатив.

В этом одна из тайн парадигматики и стиля как интегративных структур сознания, в равной мере актуальных для любых индивидуальных и даже уникальных опытов постижения и проектного преобразования мира. И как бы ни разделялись уровни профессиональной компетенции и интересов, эта парадигматика все равно собирает их в некое единое целое уже не по воле того или иного авторитета, а иной, надличной силой.

Внутри этой надличной силы могут складываться сколь угодно противоречивые концепции и идеалы, но она все равно, так или иначе, окажется чем-то вроде объективного взгляда, пусть даже не принадлежащего никому и принадлежащего всем одновременно. Поэтому диверсификация индивидуальных практик не может рассматриваться как ультимативная сила деструкции целого, в том числе профессии как такой сверхиндивидуальной целостности.

ДМИТРИЙ ЗАМЯТИН

ГУМАНИТАРНАЯ ГЕОГРАФИЯ И АРХИТЕКТУРА: В ПОИСКАХ СО-ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

Дисциплины, столь близкие пространству как предмету исследований, медитаций, практических действий — гуманитарная география и архитектура — несомненно, должны иметь что-то общее, при всех различиях их ключевых дискурсов. Мы попытаемся, хотя бы на первом этапе, избежать жестких определений — с тем чтобы уловить, наметить общее ментальное поле, в рамках которого обе дисциплины могут восприниматься и воображаться как близкие, «родственные» когнитивные схемы, работающие с пространством. Так или иначе, ясно, что понятие пространственности, по всей видимости, может быть одним из основных «реперов» указанного поля — несмотря на то что оно является, например, одним из краеугольных понятий искусствоведения, истории и теории культуры, а в последнее время и философии.

ОБРАЗ МЕСТА В АРХИТЕКТУРЕ И ГУМАНИТАРНОЙ ГЕОГРАФИИ

И гуманитарная география, и архитектура, как правило, имеют дело с определенной территорией — если абстрагироваться в данном случае от строго теоретических дискурсов. Это отношение к территории во многом проявляется через образ, непосредственно *образ территории*. Сам образ территории может быть репрезентирован по-разному — через понятия среды и средовой архитектуры, культурного ландшафта и ландшафтной архитектуры, географического образа и места. Мы сознательно смешали здесь понятия, которые в различной степени используются указанными дисциплинами. Между тем очевидно, что, скажем, понятие культурного ландшафта — ключевое и для гуманитарной географии, и для архитектуры; то же самое можно сказать и о понятии «образ места». Что же содержательно находится в общем феноменологическом «субстрате»?

На наш взгляд, обе дисциплины занимаются творением или сотворением нового пространства. Отвлекаясь пока от совокупности конкретных дискурсивных практик, характерных для них, мы можем сказать, что для архитектуры когнитивные процедуры «вписывания проекта в ландшафт» оказываются в феноменологическом плане широким спектром пространственных построений, которые проще назвать сериями прикладных пространственных образов. В то же время гуманитарная география, работая с территорией в рамках прикладных проектов, имеет целостный методологический инструментарий, посредством которого выстраиваются последовательности базовых географических образов, локальных мифов, территориальных идентичностей и культурных ландшафтов[1]. По сути дела, и там и там пространство оказывается

первоначальным полем формирования уже других специфических пространств, отвечающих интересам различных личностей и сообществ.

Очевидно, что и гуманитарная география, и архитектура имеют дело с воображением множества пространств, которые могут сосуществовать друг с другом. Отталкивать от представляемой онтологически пространственной «подложки», далее акторы, действующие в качестве архитекторов, историков и теоретиков архитектуры, гуманитарного географа, исследуют, скорее, пространственные множественности в их конкретных феноменологиях — иначе говоря, занимаются *со-пространственностью*. Мы полагаем, что в данном случае можно говорить об одновременности многих пространств, но только этого недостаточно. Противополагаемая современности (со-временности), сопространственность означает постоянное генерирование, продуцирование пространства внутри пространства, пространства-в-пространстве. Переводя это в философский дискурс, можно сказать, что *бытие всякий раз оказывается со-пространственно самому себе*. В известном смысле сопространственность может рассматриваться как когнитивная и методологическая альтернатива понятию современности, что ведет и к принципиально иным трактовкам развития человеческих обществ, вне привычных модерных и постмодерных интерпретаций.

ГЕОСПАЦИАЛИЗМ: ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Идеологический распад проекта модерна (modernity) — начало этого процесса стало очевидным уже к 1910–20-м годам — привел к возникновению довольно хаотических, слабо упорядоченных по отношению друг к другу политических, социальных, экономических полей, в рамках которых отдельные автономные сетевые конструкции и взаимосвязи опирались в своем развитии на автохтонные знаково-символические иерархии и пограничные ментальные маркеры[2]. Такая идеологическая ситуация привела в промежуточном социокультурном итоге к ментальным провалам, «пустотам», «трещинам», существующим между отдельными, фактически игнорирующими друг друга идеологическими дискурсами, чьи границы означают чаще всего только естественное убывание их социокультурного воздействия и влияния в зависимости от мощности идеологических источников и количественных и качественных характеристик аудитории (поля) данного дискурса, но не выход в пространство прямого или косвенного междискурсивного взаимодействия.

Прямым следствием подобной идеологической ситуации на протяжении всего XX века стало формирование множества воображаемых миров — со своими социокультурными нормами, правилами и дискурсивными образцами. Эти воображаемые миры-пространства первоначально развивались на базе традиционных представлений модерна — геокультурных, геополитических и геоэкономических[3]. Существенные онтологические противоречия между традиционной картиной мира модерна и множеством образов других социокультурных и ментальных пространств обнаружились, обнажились лишь к концу XX века, когда распалась искусственно поддерживавшаяся обеими противоборствующими сторонами биполярная политико-идеологическая система, дополнявшаяся образом стран третьего мира (развивающихся стран).

Идеологический проект глобализации, который должен был заменить расшатанные устои мира модерна, оказался пока — к началу XXI века — не в состоянии «скрепить», поддержать или же сохранить остатки единого, господствующего в большинстве региональных и локальных сообществ дискурсивного пространства — несмотря на развитие таких мощных сопутствующих дискурсов

и концепций, как постмодернизм, постколониализм и мультикультурализм, а также введение в социокультурные дискурсы глобализации понятия глокализации (Р. Робертсон). Основная когнитивная проблема проекта глобализации заключается в бессознательном (или же подсознательном) стремлении к достижению тех целей проекта модерна, которые — так или иначе — не были полностью достигнуты к началу XX века, хотя их достижение считалось в то время практически возможным, а социокультурные и экономические тенденции фиксировали наличие условий для их достижения (явление так называемой первоначальной глобализации конца XIX — начала XX века[4]). В связи с этим некоторая архаичность проекта глобализации сказывается прежде всего в предположении о возможности социокультурной синхронизации развития совершенно различных пространств, регионов и территорий, которые, однако, конструируют, продуцируют свои, не связанные прямо с другими образы и представления, распространяющиеся за пределы их собственных физико- и политико-географических границ[5].

Ментальная и образная множественность земных пространств может быть представлена понятием *сопространственности*, впервые предложенным еще немецким консерватором-романтиком Мартином Мюллером[6]. Это понятие было вытеснено понятием *современности* и прочно забыто. Идеологическая ситуация начала XXI века способствует возрождению этого понятия и его потенциально активному использованию в целях выявления возможных условий когнитивного построения взаимодействующих междискурсивных и межцивилизационных пространств.

Интерпретация образа сопространственности связана с идеей о множественности и уникальности самих времен, развивающихся как бы внутри отдельных воображаемых пространств — будь то пространство западной или буддийской цивилизаций, пространство межцивилизационного лимитрофа — например, Кавказа — или же пространство какого-либо сетевого сообщества, физическое пребывание членов которого может фиксироваться совершенно различными точками/координатами традиционного географического пространства. Отдельные времена могут не сходиться и даже расходиться — как это происходит с временами западной и исламской цивилизаций; признание подобного феномена должно быть исходным топосом для ментального или социокультурного окончания проекта модерна и также — для конструирования нового идеологического проекта, ориентирующегося не на *со-временность*, но на *сопространственность*. Именно переплетающаяся и взаимопроникающая сопространственность западной и исламской цивилизаций показывают всю анти-современность, не-современность или а-современность взаимодействия этих цивилизационных дискурсов, сохраняющих глубокие ментальные следы их сакрально-религиозных оснований.

Возможные решения охарактеризованной здесь проблемы могут быть найдены или быть сформулированы в рамках *геоспациализма*[7] — методологического подхода, предполагающего, что онтологические статусы пространственности и ее образных репрезентаций являются неотъемлемой частью любой общественной или социокультурной феноменологии; иными словами, определенное ви́дение и ощущение пространства локализуется в ментальном плане как «пучок» социокультурных образов, представляемых, как «реальность».

Сам процесс идеологического перехода от проекта модерна к новому проекту можно было бы назвать спациалистским, или геоспациалистским[8]. Суть данного перехода — в автоматическом и спонтанном столкновении различных в онтологическом плане дискурсов, работающих и развивающихся в совершенно различных

цивилизационных и социокультурных временах. Эти идеологические столкновения ведут к не контролируемому никем из каких-либо значимых социокультурных и политических акторов/групп/сообществ расширению самого дискурсивного пространства, становящегося полем активных сосуществующих воображений, чьи источники располагают автономными временами, а в пространственном отношении являются попросту размытыми или «размазанными» в силу изначально сетевых конструкций подобных пространств[9].

Спациалистский проект, использующий когнитивные возможности постмодернизма и постструктурализма, является на самом деле (гео) спациалистским идеологическим проектом. Это означает, что традиционное географическое пространство в том виде, в каком оно было сформировано и «упаковано» модерном, используется как бы не по назначению — в совершенно конкретных политических, экономических и социальных целях, а лишь как метагеографический образ, позволяющий разрабатывать всевозможные сочетания и сосуществования различных уникальных дискурсов и представлений, чья локализация является очевидным вопросом в рамках проекта модерна. Иначе говоря, любое земное местоположение (актора, группы, сообщества) в рамках (гео) спациализма подвергается когнитивному сомнению, поскольку определенный оригинальный или даже вторичный дискурс сразу же создает ситуацию сопространственности, нахождения как бы в нескольких пространствах — с точки зрения традиционных представлений модерна[10].

Тем не менее уже здесь стоит указать, что если обращение Хайдеггера к проблеме времени и бытия означало исходное онтологическое «равновесие» обоих понятий, их со-размерность друг другу, то формулировка проблемы пространства и бытия изначально может оказаться «неравновесной» и в когнитивном плане запоздалой[11]. Если, как мы уже написали ранее, бытие может рассматриваться как со-пространственное самому себе, то оказывается возможной и имманентность пространства самому себе, как бы без бытия (делая его излишним в дискурсивной плоскости), в качестве субстанциальной «пустоты» — что хорошо, например, видно в буддийской философии и логике. Пространство «бытийствует», опространствляя самое себя; тогда сопространственность как бы растворяет бытие, удостоверяя и легитимизируя в когнитивном плане процедуры имажинативного расщепления вновь возникающих, «расходящихся кругами» пространственных образов.

СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В АРХИТЕКТУРЕ И ГУМАНИТАРНОЙ ГЕОГРАФИИ

Вернемся, однако, к тому, что создается, проектируется «в пространстве». Мы можем говорить о доме, среде, ансамбле, ландшафте, месте и т. д. В любом случае то, что проектируется, с одной стороны, как бы вырезается из первоначального «куска» пространства, с другой стороны, оно же «вбрасывается» в это же пространство, кардинально изменяя его. Получается, что практически сразу исходное пространство расщепляется, раздваивается и, что с ним происходит дальше (куда оно исчезает?), не совсем понятно.

Репрезентируя пространственность интересующего нас объекта (дома, ландшафта, ансамбля), мы можем формулировать и описывать различные процессы, которые могут выступать в качестве пространственных или парапространственных — например, вписывание, наплывание, расширение, наложение, трансформация, заслонение, преображение и т. п. Часть этих процессов может описываться как чисто визуальные, однако другая часть (трансформация, преображение и др.) требует не только

визуальных, но и, очевидно, метафизических маркеров. Таким образом, визуальные формы, «регулирующие» пространственность на первом уровне (с чего, собственно, и начинается архитектура), оказываются, с одной стороны, недостаточными, а с другой стороны — провоцирующими появление неясных, нечетких, расплывчатых образов, демонстрирующих наличие вербальных и иных архетипических структур проектируемого объекта / предмета.

В свою очередь, гуманитарная география, не занимаясь непосредственным проектированием дома, ансамбля, ландшафта, оказывается перед необходимостью регуляции различных регистров пространственности уже на стадии соотнесения пространственных представлений различных уровней (образы — мифы — идентичности — ландшафты). Понятно, что и здесь визуальные порядки и последовательности воображения играют очень большую роль, однако, в отличие от архитектуры, вербальные структуры изначально оказываются со-положенными с визуальными, что хорошо заметно на стадии исследования географических образов и локальных мифов. Иными словами, пространственные нарративы и их подобия на уровне простейших когнитивных схем, возникающие в архитектуре, скорее, как следствие более общих визуальных соположений и сосуществований, рассматриваются в гуманитарной географии как основополагающие и часто подчиняющие себе, включающие в себя очевидные визуальные репрезентации.

«ПРИРОДНОЕ» И «ИСКУССТВЕННОЕ» В ОНТОЛОГИЯХ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Здесь самым естественным образом встает вопрос о соотношении «природного» и «искусственного» — в отношении как архитектуры, так и гуманитарной географии. Архитектура умело располагает обоими «полюсами»: знаменитая горизонталь Ф.Л. Райта, тяготеющая к бесконечным плоскостям прерий, заявляет об органической архитектуре, являющейся предвестницей архитектуры бионической; с другой стороны, наглядная минималистская геометрия архитектурных и дизайнерских проектов Ле Корбюзье, Баухауса, советского конструктивизма позволяет говорить о самодовлеющих искусственных мирах, явно отчленяющих себя от конкретных природных локусов, дистанцирующихся от очевидных природных подобий и подражаний. В свою очередь, гуманитарная география также балансирует в имажинативном плане между пространственными построениями, ориентированными на строго расчерченные городские порядки Модерна (полюс «искусственности»), и более «природными», более органическими представлениями о сельских ландшафтах или же о более условных «визионерских» местах, репрезентирующих те или иные природные стихии. Пытаясь проникнуть к более глубоким когнитивным основаниям такой оппозиции, мы можем сказать, что обе стратегии, по сути дела, со-природны, ибо работают с пространственностью, рождающейся в ходе культурного дистанцирования, отдаления условного наблюдателя (культурного актора) от самого себя, собственного тела, которое может рассматриваться как онтологическая пространственная матрица.

Исходя из этого, следует наметить ключевое отношение между степенью, качеством «умозрения», которое определяет «градус» образного напряжения, и визуальной средой, которая может быть как фоном подобного умозрения, так и первичным образным «бульоном», в котором в дальнейшем могут формироваться, конструироваться важнейшие знаково-символические коды тех или иных проектов и представлений. Мы практически сразу можем выделить архитектоны Малевича и проуны Эль Лисицкого как примеры своего рода архитектуры бытия, которое опространствленно

как бы заранее, на уровне первоначальной космогонического характера идеологии — пространство в этих, не реализованных практически, проектах становится над-природным, а-топическим, однако и сама его сверх-искусственность может трактоваться как выход из каких-либо возможностей геометрических интерпретаций. Супрематизм оказывается настолько умозрительным, что визуальная среда как таковая исчезает, трансформируется в «пустое место», немедленно заполняемое, затопляемое в онтологическом плане «космосом» — не предполагающим в качестве оппозиции «хаоса»[12].

Между тем традиции сакральной архитектуры и сакральной географии базируются на долговременном и протяженном в пространственном отношении выстраивании конкретных сакральных вертикалей и горизонталей, целостных систем сакральных координат, в которых простейшие геометрические символы часто являются иероглифическими коннотациями глубинных природных архетипов[13]. Профанное видение пространства во многом вытекало, проистекало из сакральных оснований; Модерн постепенно переворачивает это соотношение — происходит постепенная эрозия сакрального, нарастающая профанизация большинства социальных структур, до того подпитывавшихся традиционной сакральной (религиозной) знаково-символической энергетикой. В этих условиях взрыв пространственных представлений, их коренная ломка и трансформация в первой трети XX века означает, с одной стороны, крах традиционных визуальных сред, формировавшихся столетиями и тысячелетиями, их переход из актуального состояния в разряд преимущественно «культурно-исторического наследия»[14]; с другой стороны, различного рода пионерные пространственные проекты-умозрения оказываются лишенными первичной сакральной онтологии и соответствующих визуальных сред, каких-либо привычных когнитивных контекстов.

Такая социальная и одновременно онтологическая ситуация могла и до сих пор может разрешаться двумя основными способами. Один из них, более очевидный, это попытка концептуальной сакральной реакции, восстановления в новых условиях целостных сакрально-пространственных систем. Ярким примером подобной реакции может служить антропософская архитектура, чьи идеологические и космогонические основания были заложены Р. Штейнером[15]. Не пытаясь оценивать с архитектурной точки зрения осуществленные проекты (прежде всего два последовательных храма в Дорнахе), мы хотели бы указать только на вполне очевидную, эклектическую в содержательном плане, тенденцию возврата к сакрально-архитектурной утопии, столь характерной для всех традиционных религий откровения; наряду с этим в антропософских проектах есть стремление выйти на более архаические пласты религиозного мировоззрения. В результате мы наблюдаем причудливый в когнитивном отношении комплекс архаических и модерных пространственных представлений, реализующихся как довольно традиционные умозрительные проекты, диктующие относительно новые, свежие визуальные среды[16].

Второй способ разрешения сложившейся ситуации — скорее, эволюционный, нежели революционный — это попытка формирования в XX веке международного «космополитического» стиля в архитектуре[17]. Несмотря на то что сама эта попытка была бы невозможна без уже упоминавшегося слома пространственных представлений, она стала лишь затянувшейся «прелюдией» к возможному рождению принципиально иных онтологий пространства. Тем не менее стоит сказать, что количество в данном случае перешло в качество: доминирование на протяжении многих десятилетий такого стиля привело к становлению типичных форм нового урбанистического ландшафта, метастазы которого активно проникали и в традиционную сельскую местность. На наш взгляд, здесь сформировался очевидный баланс, некое устойчивое

равновесие между предлагаемыми умозрительными конструкциями геометрического порядка и соответствующими им визуальными средами, описываемыми в основном как «искусственное».

АРХИТЕКТУРА ТЕРРИТОРИАЛЬНЫХ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ

Итак, на наших глазах до сих пор происходит неясный по своим последствиям пространственно-онтологический переворот. Понятие сопространственности, возможно, позволяет описывать некоторые параметры и качества этого переворота. Очевидно также, что сопространственность тесно сопрягается с понятием и образом тела и во многом генетически обусловлена пониманием телесности как онтологической пространственности. В предельном случае можно говорить о сопространственности самому себе, когда тело оказывается полностью «освоенным» в рамках пространственных представлений — таких, как место, ландшафт, географический образ. Исходя из сказанного, *сопространственная архитектура* — это прежде всего архитектура локальных (территориальных) идентичностей, что означает не только и не столько учет всякий раз местных архитектурных традиций, сколько когнитивную ориентацию на сосуществование различных телесных пространств, воображаемых как одно место, формируемое конкретным архитектурным проектом (проектами).

Между тем, уже небоскреб как устойчивая архитектурная форма-архетип может восприниматься и воспринимается как аналог горы. Урбанистический ландшафт, состоящий из многочисленных небоскребов (классика — панорама Нью-Йорка), воспринимается как «горная система» со всей вытекающей отсюда горно-ландшафтной оптикой[18]. Фактически современная архитектура на пути к сопространственности работает, явно или неявно, с образами природных стихий, крупными природными формами, что может быть выражено и используемыми материалами, а также точками обзора и всевозможными транспозициями. Так, идея стеклянных домов, столь популярная в начале XX века (В. Хлебников, В. Шеербарт и др.), была реализована сравнительно быстро, что позволило получить принципиально иную оптику современных городских пейзажей[19]. Развивавшаяся параллельно со стеклянной архитектурой футуристическая идея летающего воздушного города (тот же Хлебников, проект летающего города Г. Крутикова и др.) хотя и не могла быть реализована буквально, однако оказала серьезное влияние на многие конструктивистские проекты, для которых воздушная стихия оказалась дополнительным планом инновационной репрезентации (прежде всего проекты И. Леонидова).

Пространство, которое творил Леонидов в своих проектах и своими проектами, есть, по существу, пространство географических образов, как бы рожденных из ничего — из «вещества природы» — воздуха, ветра, травы. Леонидов был легендой советской архитектуры: человек сделавший несколько гениальных проектов, которые так и не воплотились в жизни: дипломный проект Института библиотековедения им. Ленина в Москве на Воробьевых горах (Институт Ленина) (1927), конкурсный проект памятника Колумбу в Санто-Доминго (1929), конкурсный проект Дома Наркомтяжпрома в Москве на Красной площади (1934), проект планировки и застройки Южного берега Крыма (1937–1941) и, конечно, Город Солнца (1943–1959) — личный утопический проект, где пространственная фантазия, не ограниченная уже более производственно-техническими заданиями, породила впечатляющие образы

другой Земли, возвращающейся к своим истокам. В случае Леонидова мы сталкиваемся с геоархитектурой.

Геоархитектура, начатая, безусловно, еще Фрэнком Ллойдом Райтом, рассматривает любое пространство само по себе как начало и/или итог архитектурного творчества. Соразмерность форм, проистекающая из органики преображаемого земного ландшафта, достигается путем проецирования географических образов вовне; пространство как бы выворачивается наизнанку. Леонидов любил пространство, организующее себя пространственно; понимающее себя как сеть сквозных географических образов. При этом он мыслил, казалось, вполне стандартными геометрическими фигурами — шарами, окружностями, пирамидами и призмами. Сеть, налагаемая Леонидовым на пространство, и была самим пространством, но только уже явленным, выявленным, свершенным.

Географические (геоархитектурные) образы Леонидова в его лучших проектах как бы двигались в разные стороны. Проект Наркомтяжпрома предполагал растяжение, раздвижение Красной площади; ее явная теснота преодолевалась видением просторных перспектив, а само здание Наркомтяжпрома «работало» на Кремль, создавая ему, наконец, геоархитектурные рамки (их, кстати, Кремль не имеет до сих пор — снесенное здание гостиницы «Россия», конечно, не в счет). Институт Ленина на Воробьевых горах как бы взлетал вверх, это был ажурный, легкий корабль, воздушный корабль, приподнимающий приземленную и грузную матушку-Москву. Особенно удивителен проект застройки Южного берега Крыма — столь мощное и масштабное пространственное мышление буквально пронизало естественную живописность античной Киммерии, Крым оказался впервые образно сконцентрированным. Интересен и образ пионерского лагеря «Артек», в котором Леонидов организовал ландшафт в виде карты земных полушарий, на которой соответствующие растения размещались согласно их географическому положению[20].

В проекте Города Солнца десятки эскизов Леонидова поражают свободой раскрытого, раскрепощенного в различных сферах, пирамидах и прочих геометрических фигурах пространства; фигурах, отрывающихся от Земли, летящих над ней. По сути, он проектировал саму планету, придумывал ей антураж, *раз*мысливал ее как *много*образное пространство. Хотя составными частями этого глобального проекта были вполне реальные частные и, конечно, нереализованные проекты («Остров цветов» в Киеве, монумент «Победа», резиденция ООН, Форум искусств и т. д.), главная идея — пространство, творящее само себя и из себя — скрепляла их воедино, выступала и проявляла себя как тотально пространственная мысль.

Язык Леонидова сродни языку Платонова. Его фронтовая запись из дневника на удивление, напоминает своей простотой и объемностью военные рассказы писателя. Чевенгур Платонова — не что иное, как город Солнца[21]. Однако сходство шире: географические образы обоих работают на увеличение пространственных параметров самого пространства, пространственность становится метапространственностью. Их пространство — околоземное, оно «разбрасывает» Землю, дает ей шанс увидеть себя «со стороны». И здесь лучше говорить о солярно-графических образах. В проектах Леонидова земное пространство есть эманация Солнца, условная проекция его топографии на Землю. Географические образы культурных ландшафтов возникают в данном случае как результат отстранения от привычных, устоявшихся в культуре образов и в то же время как продукт масштабной интерпретации образов-архетипов земных стихий, получающих цивилизационную «упаковку».

К МЕТАГЕОГРАФИИ АРХИТЕКТУРЫ

Технологический взрыв конца XX века, связанный с широким применением компьютеров, привел в том числе к сильной когнитивной коррекции в понимании виртуальных миров и пространств. Профессиональные архитектурные программы, которыми при желании могут овладеть и неархитекторы, позволяют создавать и моделировать бесконечное множество различных архитектурных проектов, варьировать их параметры в зависимости от конкретных сред и ландшафтов, в том числе игровых и фантастических. В идеале каждый человек может стать сам-себе-архитектором — по крайней мере, на уровне разработки собственного проекта в виртуальном пространстве. Это означает, что практически каждый может онтологически «укореняться» с помощью определенных пространственных стратегий, призванных «застолбить» его теломесто. В то же время подобные процедуры виртуального «укоренения» способствуют сильнейшему развитию сопространственности в сети Интернет — личные и групповые проекты действительно сосуществуют в разных виртуальных пространствах и мирах, при этом можно переходить из одного мира в другой, путешествовать, быть номадом, предварительно укоренившимся и создавшим свое пространство в рамках любой из социальных сетей. Многочисленные компьютерные игры на основе популярных фэнтези или реальных событий хорошо используют описанные выше качества виртуальных пространств — их рост как раз и связан с непосредственным применением образа тела как онтологической матрицы пространственности. Соответственно, виртуальная архитектура и виртуальная география становятся непосредственными составляющими тел-как-пространств; виртуальные ландшафты и среды могут разрабатываться и создаваться в реальности; виртуальные и «реальные» ландшафты оказываются со-пространственными *непосредственно*.

В связи с ранее сказанным мы можем говорить об *архитектуре географического образа*. Что имеется в виду? Максимальное образное опосредование пространственности создает со-пространственность. Географический образ, максимально географизируясь, приобретает собственную архитектуру. Происходит своего рода моделировка пространства с помощью пространства. Размещение географических образов оказывается когнитивной операцией архитектурного проектирования в соответствующих виртуальных пространствах. Естественно, что такая постановка проблемы приводит нас к ключевому вопросу о самом месте: как, каким образом формируется в данном случае место — место, которое становится предметом архитектурного проектирования географических образов?

Всякая территория, место может рассматриваться как географический образ. Именно это представление позволяет говорить о возможности развития архитектурной сопространственности. Другими словами, место, предполагаемое и полагаемое как географический образ, уже может интерпретироваться как «пучок» потенциальных архитектурных пространств, поскольку сам географический образ может определяться как четко очерченное место-тело, обладающее специфической онтологической матрицей пространственности. В таком случае можно говорить также и о *метагеографии архитектуры*, которая подразумевает по преимуществу не реализацию каких-либо образов-архетипов территории в юнгианском смысле, но, по сути, центрирование пучка конкретного географического воображения посредством видения определенного архитектурного пространства.

В рамках метагеографии архитектуры следует работать не с понятиями региональных историко-архитектурных стилей (например, «средиземноморская архитектура»), а с оригинальными образно-географическими картами архитектурных пространств,

благодаря составлению которых архитектура, наряду со своими другими содержательными и социальными функциями, может выступать в качестве целенаправленной образно-географической деятельности (специального вида образно-географического проектирования). Так, знаменитый храмовый комплекс Ангкор в Камбодже может рассматриваться как пример подобного образно-географического проектирования: матричные принципы и приемы буддийской храмовой архитектуры, сочетающиеся с привнесенными и хорошо усвоенными мотивами индийской и китайской архитектуры[22], стали неотъемлемой частью данного географического образа, в котором конкретное географическое и топографическое положение архитектурного ансамбля, синтезирующего и местные, и внешние традиции, оказывается непосредственной сопространственностью индокитайской цивилизации. *Место как онтологическая матрица пространственности есть реальная архитектура географического образа.*

Примечания

1. *Замятин Д.Н.* Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 3. С. 26–50.
2. Ср., например, диаметрально идеологически противоположные дискурсы: *Генон Р.* Царство количества и знамения времени // Генон Р. Избранные сочинения: Царство количества и знамения времени: Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте. М.: Беловодье, 2003; *Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука, 2000; *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. См. также: *Элиас Н.* Общество индивидов. М.: Праксис, 2001; *Смит Э.Д.* Национализм и модернизм: Критический обзор современных теорий наций и национализма / Пер. с англ. А.В. Смирнова и др.; Общ. ред. А.В. Смирнова. М.: Праксис, 2004.
3. Классическое исследование на эту тему: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2001.
4. См.: *Синцеров Л.М.* Длинные волны глобальной интеграции // Мировая экономика и международные отношения. 2000. № 5. С. 56–64; *Синцеров Л.М.* Эпоха ранней глобализации в истории мирового хозяйства // Вестник исторической географии. Вып. 3. М.: ИГ РАН, 2005. С. 58–79.
5. Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity / Ed. by A.D. King. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
6. *Ионин Л.Г.* Социология культуры: Путь в новое тысячелетие. М.: Логос, 2000.
7. Термин и понятие введены автором данной статьи.
8. Не путать с понятием спациализма (направление в искусстве XX века) Спацио — (лат. spatium — пространство) составная часть сложных слов, означающая «относящийся к пространству», «пространственный».
9. Ср.: *Барт Р.* Империя знаков. М.: Праксис, 2004; *Soja E.W.* Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social theory. London: Verso, 1990; *Надточий Э.* Метафизика «чмока» // Параллели (Россия — Восток — Запад): Альманах философской компаративистики. Вып. 2. М.: Философ. об-во СССР; Институт философии РАН, 1991. С. 93–102; *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2003; *Todorova M.* Imagining the Balkans. New York: Oxford University Press, 1997; *Нойманн И.* Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей. М.: Новое издательство, 2004; *Филиппов А.Ф.* Пространство политических событий // Политические исследования. 2005.

№ 1; *Филиппов А.Ф.* Социология пространства. СПб.: Владимир Даль, 2007; также: *Эткинд А.* Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое // Новое литературное обозрение. 2001. № 49; *Замятин Д.Н.* Россия и нигде: Географические образы и становление российской цивилизационной идентичности // Россия как цивилизация: Устойчивое и изменчивое / Отв. ред. И.Г. Яковенко. М.: Наука, 2007. С. 341–367 и др.

10. См. более подробно: *Замятин Д.Н.* Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов. СПб.: Алетейя, 2003; *Замятин Д.Н.* Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М.: Аграф, 2004; *Замятин Д.Н.* Власть пространства и пространство власти: Географические образы в политике и международных отношениях. М.: РОССПЭН, 2004; *Замятин Д.Н.* Культура и пространство: моделирование географических образов. М.: Знак, 2006.
11. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Ad marginem, 1997. С. 102–114.
12. *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000; Он же. 1/48. Мир как беспредметность (идеология архитектуры) // Там же. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 199–217; Он же. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Там же. С. 273–287.
13. См., например: *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.: Языки славянской культуры, 2005; *Павлов Н.Л.* Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001; Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 3. Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты народов Европейского Севера / Отв. ред. Н.М. Теребихин. Архангельск: Поморский университет, 2008.
14. *Замятин Д.Н.* Пространство руин // Общественные науки и современность. 2009. № 4. С. 148–159.
15. См.: *Steiner, Rudolf*. Architecture. (Selected lectures by Rudolf Steiner with introduction, commentary and notes by Andrew Beard) Trans. Revised M. Barton. — London: Rudolf Steiner Press, 2003.
16. См. крайне интересные экспрессионистские описания Андрея Белого: *Белый Андрей.* Рудольф Штейнер в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере // Белый Андрей. Собр. соч. М.: Республика, 2000. С. 456–457; Он же. Там же. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика, 1997. С. 281–282.
17. *Хан-Магомедов С.О.* Иван Леонидов. М.: Фонд «Русский авангард», 2010. С. 61–65.
18. *Замятин Д.Н.* Горные антропологии: генезис и структуры географического воображения // Река и гора: локальные дискурсы. Пермь, 2009. С. 155–165.
19. *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель: Очерки истории ви́дения. М.: Ad marginem, 2000.
20. Ср. также: *Евангулова О.С.* Страны и народы мира в художественной Вселенной усадьбы // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 5 (21) / Науч. ред. и сост. Л.В. Иванова. М.: Жираф, 1999. С. 18–26; *Нащокина М.В.* Русский усадебный парк эпохи символизма. (К постановке проблемы) // Русская усадьба. Вып. 7 (23): Сборник Общества изучения русской усадьбы / Ред. — сост. М.В. Нащокина. М.: Жираф, 2001. С. 33 (пруды в виде карты мира).
21. См. также: *Замятин Д.Н.* Империя пространства. Географические образы в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 82–90.
22. *Дажен Б.* Ангкор. Лес из камня. М.: Астрель; АСТ, 2003; *Рыбакова Н.И.* Искусство Камбоджи с древнейших времен до XIV века. М.: Галарт, 2007.

ИГОРЬ БОНДАРЕНКО

АРХИТЕКТУРА И СОЦИАЛЬНАЯ ИЕРАРХИЯ: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, ВОЗМОЖНОЕ БУДУЩЕЕ

Архитектура всегда отражала и запечатлевала характер социальной организации общества. Могучие царства и империи оставили после себя величественные памятники архитектуры, контрастно выделявшиеся на фоне рядовой застройки. Мелкие государственные и протогосударственные образования были гораздо скромнее по своему архитектурному облику. И в пределах отдельного поселения обнаруживались различия в масштабах, капитальности, богатстве отделки и градостроительной роли построек главных, второстепенных и третьестепенных. Так вполне естественно социальная иерархия предопределяла и направляла формирование традиций иерархического построения городов, ансамблей, а также и многообъемных сооружений. Эти традиции в древности и в эпоху Средневековья были распространены повсеместно. Их общей основой служили патриархальные, ранее, возможно, и матриархальные родовые отношения. И племенные, и государственные образования базировались, по существу, на тех же отношениях, плавно переходивших в новое качество.

Занимаясь изучением древнерусского градостроительства, я пришел к выводу о том, что формирование удивительно живописной, многосложной, разномасштабной и в то же время внутренне слаженной и органичной объемно-пространственной структуры средневековых городов было обязано следованию принципам иерархии, то есть чинности и уместности каждого сооружения в общей системе [1]. Гармония целого получалась не абсолютной, а относительной, демонстрирующей восхождение по степеням совершенства от низшего к высшему. На этом зиждилось мировоззрение и религиозное сознание людей вплоть до наступления так называемого Нового времени.

Суть эпохальных перемен, обозначившихся в период Ренессанса и обнаруживших себя в полной мере в Европе XVII–XIX веков, видится мне в абсолютизации законов гармонии, по которым строится мир, а значит, и государства, и города, и архитектурные ансамбли. Недаром и монархии стали абсолютистскими. Одно дело патриархальные старейшины, великие князья и цари-батюшки, возглавляющие земные общины, предстатели и заступники за род человеческий пред лицом Царя Небесного, другое дело — короли и императоры Нового времени, воплощающие деятельный образ Всевышнего, как будто сошедшего с небес, вершащего суд и расправу и преображающего землю. Похоже на то, что сбылись пророчества и настает конец света. И очень многие воспринимали происходящее именно так. В 1493 году исполнилось 6000 лет от сотворения мира. И все это знали. Московский

митрополит Зосима даже не стал делать расчет пасхалий на последующие годы. Знаменательно, что перестройка Кремля была практически закончена именно к этой дате.

Настала эпоха самодержавия. Народ либо смирялся с неотмирной царской волюшкой, либо роптал, уличая царя в неправедности. На Западе распространился террор инквизиции, в России тоже жестоко расправлялись с несогласными, попадавшими в разряд еретиков, а после церковной реформы — со староверами, которые прямо заявляли, что на земле воцарился Антихрист. Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский показали, насколько эпатажное поведение Петра I было обусловлено средневековыми представлениями об исключительности царской власти[2]. Вместе с тем нельзя не признать, что эти же представления приводили к мысли о нарушении и извращении богоустановленного порядка земной жизни. Как унизительно для родовых аристократов было бритье бород и переодевание в заморское платье! Не менее оскорбительно было требование выставлять дома́ на красные линии улиц и ставить «в струнку». Знатные люди демонстративно становились холопами великого самодержца. К тому же в конце XVII века было официально отменено местничество, то есть традиционный порядок установления старшинства по родовитости. Теперь в фавориты стали легко подниматься никому не известные личности. Симптомы этого социально-иерархического кризиса остро ощутил в XVII века Авраамий Палицын, который писал: «Вси подобящеся царевым вельможам и сродичем царевым украшением злата, и сребра, и одеждей, и коней... — не токмо же таковии, но и от купцов сущеи и от земледелец. И толико гордение бысть, яко не познати во украшениях жен и чад, чьи суть: в блещаниях злата и сребра и бисерах ходяще, вси бо боярствоваху»[3].

Ранжирование людей не по родовитости, а по служебному положению и достатку повлекло за собой кардинальные перемены в градостроительстве: на смену дисперсному расположению наследственных дворовладений, укорененных в пределах определенных посадских общин, пришло зонирование городских территорий по сословной принадлежности жителей. Это значило, что стали целенаправленно избавляться от типичной для средневековых городов чересполосицы богатых и бедных домов, стоящих по соседству, и стремиться к архитектурному единству в застройке улиц и площадей. Так и было, судя по государственным указам и по достаточно известной градостроительной практике. Тотальная перепланировка городов, а потом и сел на регулярной основе, развернувшаяся в России во второй половине XVIII — середине XIX века, преследовала именно эту вполне определенную цель — достижение упорядоченности, правильности и целостности в структуре и облике поселений. Просвещенных господ того времени сильно раздражала «нестройность» вида, к примеру, московского Кремля (так выразился в его отношении В.И. Баженов), а также и других памятников древнерусского градостроительства, хотя они одновременно и рассуждали об их величии и славе.

Все это свидетельствует о мышлении в категориях абсолютной гармонии, не терпящей никаких изъянов и разнобоя. Лучше всех об этом сказал в свое время Леон Баттиста Альберти: красота — это когда нельзя ничего «ни прибавить, ни убавить, чтобы не сделать хуже»[4]. Если средневековые ансамбли легко и органично вбирали в себя всевозможные добавки и могли лишаться чего-то, не теряя общего единства и обаяния, то ансамбли барокко и классицизма при всем своем блеске были чрезвычайно ранимыми и хрупкими. Характерно, как, например, боролись власти против стихийного появления, точнее, возрождения, торговых

лотков возле Лобного места на реконструированной в XVIII веке Красной площади. Такие мелочи были естественны и совершенно безобидны для средневековой площади, но для классицистического ансамбля они оказывались губительными и недопустимыми.

Слово «иерархия» часто употребляют применительно к многосоставным архитектурно-планировочным композициям XVIII–XIX веков. Действительно, в них была вполне определенная субординация частей. Но в средневековых ансамблях субординация была иной. Там формировалось множественное целое из относительно самостоятельных и самодостаточных единиц — микромиров, уподоблявшихся в разных степенях друг другу и целому. А ансамбль нового времени создавался как одно архитектурное целое, все элементы которого исполняют свои строго определенные роли и потому являются неотъемлемыми частями этого целого. Вот что говорит о нацеленности на достижение абсолютной гармонии: здесь и сейчас.

Однако если так, то иерархия, по существу, исчезает, ибо соподчинение частей оборачивается распределением их функциональных обязанностей, пусть очень разных по статусу, но равно необходимых для формирования законченного произведения. Поэтому в таком классицистическом произведении в самом деле ничего нельзя ни прибавить, ни убавить. Убедительным подтверждением сказанного служит и классическая музыка, которая не допускает ни одной фальшивой ноты. Между тем в средневековом демественном пении и колокольном звоне, как писал Н.Ф. Гуляницкий, были и диссонирующие звуки, и шумы, из которых органично вырастало нечто величественное [5].

Конечно, в Новое время по инерции продолжало существовать многое из времени старого. Это затрудняет наши обобщающие суждения. И все же тенденция к обретению абсолюта проявилась достаточно определенно и в архитектуре, и в музыке, и в живописи. Наука нового времени тоже нацеливалась на открытие абсолютных истин и создание всеобъемлющих систем, обходящихся без вмешательства трансцендентных сил. Просветители-деисты считали, что Бог, сотворив мир и дав ему законы, полностью отстранился от дел и не принимает теперь участия в том, что происходит. Отсюда — этический принцип европейских ученых XVIII века: «не до́лжно вводить Бога в научную теорию, даже если ты веришь в него»[6]. И с таким самоограничением многие упорно трудились над созданием *perpetuum mobile*.

В том же, по сути дела, направлении эволюционировали и общественные отношения. Популярность получили проекты идеальных городов и учения социалистов-утопистов. Цель их была одна — создать на земле, в реальной действительности, такие города и государства, в которых все было бы правильно, справедливо и неизменно во времени. Для этого нужно было найти именно идеальные, то есть абсолютно совершенные принципы организации и функционирования человеческих общин. К этому стремились и все просвещенные императоры в своей реформаторской деятельности. Образцами, конечно, могли служить монастырские братства, но с известной поправкой, касающейся роли Бога в жизни этих общин. Роль эта становилась пассивной и номинальной, хотя храмы во многих случаях проектировались в качестве величественных архитектурных доминант.

Я напоминаю об этих известных вещах для того, чтобы показать, как порывы к достижению идеала трансформировали до неузнаваемости средневековые иерархические традиции. Была поднята на щит идея равенства и братства всех людей. Но в христианском учении подразумевается равенство перед лицом Господа.

А в светской культуре нового и новейшего времени это трактуется буквально, то есть антииерархично. Иисус Христос призывал возлюбить ближнего своего. Он говорил о том, что много званых, но мало избранных. Мы же стали считать зазорным разделять людей на качественные категории. Все заслонил собой принцип распределения ролей и функций, которые хотя и разнятся по своему характеру и масштабности, но одинаково необходимы для жизни общества. Отсюда вытекает идея человека-винтика, играющего пусть маленькую, но очень нужную роль в хозяйственном механизме государства. Он служит, но не прислуживает. Он может даже гордо именоваться гегемоном.

Как раз в ту пору, когда Н.В. Гоголь сказал: «Каждая вещь хороша в своем роде», люди стали отказываться судить, что лучше — классицизм или готика, искусство Египта или Руси, Индии или Китая. Все хорошо по-своему. В XX веке мы разучились ранжировать художественные произведения и по степени профессионализма, заявляя, что даже совсем скромные плоды самодеятельного искусства могут представлять огромную историко-культурную, а с ней и самобытную эстетическую ценность.

Таким образом, дело дошло не только до забвения иерархических традиций, но и до нарочитого утверждения антииерархических правил и норм поведения. Считается, что это именно то, на чем зиждится демократия. У нас ее не хватает якобы потому, что недоосознанной остается идея всеобщего равенства. Однако, как известно, античная демократия была вовсе не такой. Она была с аристократическим ядром. И средневековые городские коммуны строились на иных основаниях. К общинному самоуправлению никогда не допускались все желающие. Оно было прерогативой лучших людей — родовой знати и высших церковных иерархов.

Наверное, ход истории имеет свой смысл. Без разрушения устоев древнего общества не произошло бы того рывка, который вызвал столь бурный лавинообразный процесс развития европейской и американской цивилизации. В то же время процесс этот чреват потрясениями и жертвами, его необходимо обуздывать. Сейчас мы на перепутье, без твердых опор и ясных ориентиров.

Кажется, что традиции социальной иерархии изжили себя. Остались лишь их рудименты, от которых надо скорее избавляться, чтобы настало подлинное народовластие.

Разделение людей на богатых и бедных вовсе не связывается теперь с их врожденными достоинствами или ущербностью. Бюрократическая иерархия уже давно не вызывает уважения, а оценивается лишь как система менеджмента, необходимая для функционирования государственной машины. К тому же она постоянно критикуется за некомпетентность и нерадивость. Раз нет уважения к должностям и званиям, то уважаемые люди и не идут во власть. Слуги народа остались без господ и ведут себя так, как это им свойственно в данной ситуации. Мы надолго зависли в ситуации, когда верхи не могут, а низы не хотят.

Такой ход рассуждений подводит к мысли о том, что без царя в голове получается бесструктурная мешанина народных масс, а не желаемая демократия. Понятно, почему возникают призывы восстановить консервативные порядки, вплоть до монархических. Однако, как я пытался показать, поздние монархические порядки не спасут нас, поскольку именно они в силу своей ограниченной претенциозности и привели к революции и отчаянным попыткам построить наконец бесклассовое общество, хотя бы в отдельно взятой стране.

С некоторых пор меня стало коробить применение слова «иерархия» к современным социально-политическим реалиям. Это слово означает священноначалие.

Мы же ведем речь в основном о делах мирских, профанных, которые к тому же официально отделены от церковных. Следовательно, надо говорить не об иерархии, а об административно-правовых системах управления элементами целого во имя их наиболее эффективного использования в интересах этого целого. Такие системы управления неизбежно предполагают подчинение, приспособление, эксплуатацию. В них нет степенной чинности. Это компоновочные системы, где каждый ингредиент существует постольку, поскольку нужен. Первые лица в таких системах не предстатели пред Всевышним, а земные демиурги. Хорошо, когда над ними отверзается небо и протягивается рука божьей помощи. Но страшно подумать, что́ творит на земле тот, кто отрекся от нее и замкнул на себе властные полномочия.

Меня подвиг пуститься в эти рассуждения В.Л. Каганский, уверенно заявивший о том, что культура постмодерна не знает иерархии ценностей[7]. Действительно, у нас царит вседозволенность и плюрализм, пребывающий в броуновском движении. Об изживании иерархической картины мира в связи с ее абсолютизацией и низведением с небес на землю я писал еще в кандидатской диссертации.

Сегодня мне хотелось бы подчеркнуть, что иерархия ценностей была утрачена задолго до прихода постмодерна, и то, что принято называть сегодня иерархией, на самом деле является чем-то иным, пусть и несущим в себе припоминания о подлинной субординации и чинопоследовании. Девальвация и разрушение этих последних признаков иерархии кого-то радует, а кого-то страшит. Вроде бы этого разрушения требует демократия, но тогда мы быстро дойдем до того, что происходило, например, после революции на фронтах Первой мировой войны, когда солдаты стали вольны соглашаться или не соглашаться с приказами. Если же будем двигаться в противоположном направлении, то получим раболепную массу подданных всемогущей чиновничьей элиты. Что же делать? Продолжать колебаться между крайностями?

На самом деле уходит та поздняя, омертвевшая, государственно-монополистическая система, которую я всячески старался отделить от средневековой сакрализованной жизнеустроительной иерархии и противопоставить ей как доминирующий признак Нового времени. Отсюда следует отрадный вывод, что настоящая иерархия может и не исчезнуть, а, наоборот, возродиться в новом качестве. Это кажется парадоксом, но только на первый взгляд.

Главная предпосылка к тому, на мой взгляд, состоит в автономизации субъектов права, будь то отдельные физические лица, предприятия, организации, социальные группы или территориальные общности. Все они обретают определенную самодостаточность и свободу действий как внутренне целостные миры — государства в государстве или микрокосмы в макрокосме. В этом отношении при всем многообразии они подобны друг другу. К тому же ведет и Закон о местном самоуправлении. Его реализация затруднена ввиду того, что приходится идти вспять, вспоминая давно забытое старое.

Средневековая иерархия выстраивалась именно из таких самодостаточных миров, несущих и отображающих в себе разные грани и степени проявления Единого. Связность ее звеньев обеспечивалась прежде всего подобием частей между собой и с целым. Были, конечно, части и разнородные и разнотипные, но они не спорили, а мирно уживались, будучи принадлежностями соответствующих типологических рядов со своими архетипами во главе. Истинное единение всех этих рядов и архетипов мыслилось достижимым только в Боге, что вполне логично. Исходя

из такой логики, я писал с увлечением о сосуществовании, наложении и переплетении в ткани древнерусского города самостоятельных архитектурных тем, связанных внутренним подобием, а именно: храмов, домов, ограждений, путей, образующих вместе всегда неповторимое многоплановое разномасштабное полифоническое единство[8].

В.Л. Каганский сегодня сходным образом определяет характер сетевой организации «пространства постмодерна», которое будет, по его словам, *«пространством автономных районирований, взаимопронизывающих друг друга*. Не одна-единственная сеть... а сложное, пока не очень понятное множество частных, переплетенных сетей районов отдельных групп... полисеть... Это не будет конфликтным соседством разностильных элементов. Напротив, сама форма пространства полноценного культурного ландшафта допускает совмещение в нем многих разнородных и трудносовместимых компонентов, но только если каждому из них отведено собственное пространство и наличествуют широкие спектры переходных зон»[9].

Представляется, что абсолютное равенство компонентов противопоказано такой сложной системе. Наложение сетей требует соблюдения принципа соответствия форм, масштабов и расположения каждого компонента по присущей ему значимости. Неравенство необходимо, чтобы система строилась и жила. Оно более справедливо, чем механическое уравнивание субъектов разного достоинства. Мы путаем понятия тождества и подобия. Первое абсолютно, а значит, мгновенно, второе — относительно и протяженно во времени. Абсолютное равенство и абсолютный покой недостижимы в этом временно́м мире. Нельзя в нашей реальности построить систему, над которой время не было бы властно. С этим надо смириться, чтобы не возвращаться к несостоявшимся иллюзиям, а направлять свой путь к возможно большему совершенству.

В.Л. Каганский отмечает еще одну важнейшую особенность постмодерна, который, по его словам, «явно проблематизирует такую базисную категорию Нового времени, как “большинство”, и не будет иметь никакого значения, кого же больше на этой территории»[10]. Это существенное наблюдение для раскрытия интересующей нас темы уничтожения и возрождения иерархии, хотя цитируемый автор весьма далек от нее. Подчинение меньшинства большинству — это антиерархическое явление. Сегодня же, как видно, кончается эпоха стояния вверх тормашками, и есть надежда, что голова снова поднимется, а ноги примут свое естественное положение.

Радует и обнадеживает сегодня то, что научная картина мира не замыкается в себе, а открывается в неизведанную бесконечность. Она теперь весьма динамична. Людей влекут новые знания. К ним вернулось ощущение таинственности начал и судеб мира. С этим уходит закоренелый человеческий эгоцентризм. Человек перестает быть хозяином Земли: он элемент экосистемы, обязанный вести себя подобающим образом.

Принципиальное значение приобретает контекстуальный подход к оценке архитектурной и любой другой творческой деятельности. Это значит, что каждая вещь хороша не только в своем роде, но и на своем месте. Вернее, она может быть хороша, а может быть и не очень хороша, и совсем плоха, неуклюжа и неуместна. Выстраивается объективная шкала ценностей и статусов. Брожение субъективных мнений — вовсе не самоцель, но только способ посильного приближения к объективной истине. Абстрактное искусство XX века приложило максимум усилий к тому, чтобы разрушить классические устои гармонии, выйти за их пределы,

найти другие истины. Эти лихие эксперименты завершены. Они обогатили арсенал средств художественной выразительности и вместе с тем заставили удостовериться в том, что истин много не бывает. Логос един, законы гармонии вечны, хотя подступы к ним затруднены и «неудобопостижимы для разума», как сказал один из отцов церкви[11].

У нас все еще принято порицать иерархию как систему угнетения и порабощения человека человеком. Считается, что ее надо изжить, чтобы настал коммунизм. Однако она существует, без нее ничего не получается. Порой даже хочется ее ужесточить, чтобы навести порядок. Пафос моего выступления заключается в том, что надо не отрицать иерархию, не отмахиваться от нее под лозунгами всеобщего равноправия, а исправлять и отлаживать ее систему. Продолжительный кризис иерархического мышления привел к извращению важнейших понятий и неподобающему заполнению предустановленных ячеек властной пирамиды. Всеобщим эквивалентом стали деньги, а не человеческие достоинства. Вертикальную подвижность обеспечивают ловкость, хладнокровие и циничность. Демократии не получается потому, что доступ к звеньям иерархической цепи заужается по мере нисхождения, а не расширяется. Наглядные демонстрации статусов тех или иных персон средствами архитектуры, особенно эффектные в постперестроечной России, отнюдь не убеждают население в доброкачественности существующей иерархии. Но, повторяю, огульное отрицание самого принципа иерархического устройства ведет не к добру, а к хаосу и новым перестройкам.

Еще надо сказать, что в нас слишком глубоко засела идея единства и борьбы противоположностей. Это антагонистически-диалектическая, а не иерархическая идея. Она пробуждает воинственные, кровожадные инстинкты. В своей глубинной сущности она связана с титаническими усилиями и жертвоприношениями в сакраментальных актах творения и перекраивания мира. В отличие от нее иерархическая идея связана с обустройством мирной жизни. Нам сегодня явно недостает именно этого.

Я уже выступал с рассуждениями о возможности достижения единства без борьбы и без противоположностей. Это и есть иерархическое единство, проникнутое неразрывной цепочкой многоступенчатых внутренних связей сверху донизу. Это мягкое, тактичное, полюбовное и безропотное сближение, сосуществование и взаимодействие достаточно самостоятельных, самоценных и самовольных субъектов, нацеленных на общее благое дело. Сосуществование и взаимодействие в меру сил и достоинств. Это похоже на то, что было бы нам по душе.

Примечания

1. *Бондаренко И.А.* Эстетика древнерусского города // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII веков / Отв. ред. В.В. Бычков. М., 1996. С. 102–117.
2. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (к проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 236–249.
3. Русская историческая библиотека. Т. XIII. Л. 1925. С. 488.
4. *Альберти Л. — Б.* Десять книг о зодчестве. М., 1935. С. 144.
5. *Гуляницкий Н.Ф.* Колокол в древнерусской архитектуре // Архитектурное наследство. № 36. М., 1988. С. 69–74.
6. Энциклопедия для детей. Т. 8. Астрономия. М., 1997. С. 151.

7. *Каганский В.* Постмодерн. Культурный ландшафт. Россия // Проект Россия, 55 Жилье. 1/2010. С. 197–200.
8. *Бондаренко И.А.* Древнерусское градостроительство: Традиции и идеалы. Изд. 2-е. М., 2009. С. 96–104
9. *Каганский В.Л.* Указ. соч. С. 200.
10. Там же. С. 200.
11. Это выражение Василия Великого. См.: *Бычков В.В.* Византийская эстетика. М., 1977. С. 87.

II. НА СТЫКЕ МИРОВ: К ИСТОРИИ ДИАЛОГА «АРХИТЕКТУРА–ОБЩЕСТВО»

ВИКТОР КАРПОВ

ПИСАТЕЛЬ, ТЕКСТ И ОБЩЕСТВО.
АРХИТЕКТУРНЫЕ ЕПИФАНИИ В НЕАРХИТЕКТУРНЫХ ТЕКСТАХ АЛЬБЕРТИ

Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? Someone was to read them there after a few thousand years, a mahamanvantara. Pico della Mirandola like. Ay, very like a whale. When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once...
James Joyce. Ulysses[1]

(Помните Ваши епифании на зеленых овальных листьях, глубоко глубокие, копии должны быть разосланы, если Вы умрете, во все крупнейшие библиотеки мира, включая Александрийскую? Кто-нибудь прочтет их там через несколько тысяч лет, махаманвантара. Как Пико делла Мирандола. Да, как же может быть иначе. Когда кто-то читает эти странные страницы того, кто давно ушел, он чувствует, что он согласен с тем, кто однажды...[2])

Джеймс Джойс. Улисс

Начиная с середины прошлого столетия образ человека Ренессанса и характер, как принято считать, породившей его эпохи, в большей степени созданные Я. Буркхардом и его последователями, нежели самим очерченным историками историческим временем, постепенно начинают терять привычные черты и определения, уступая место сомнению и неопределенности, столь характерным для современности. Последовательно выстроенная концепция культуры итальянского Ренессанса, так же как интуитивно ощущаемые, присущие ей очевидные противоречия — между «латинским» и «итальянским», «римским» и «неримским», «частным» и «публичным», «античным» и «средневековым», «языческим» и «христианским», — частично отражающие традиционную диалектическую или синтетическую модель мировосприятия, подверглись скептическому анализу и радикальной переоценке. В критическом аспекте радикального сомнения, поэтическо-романтическая концепция истории в ее соединении с морально-этическим гуманистическим идеалом Ренессанса, вряд ли в чем-то существенно уступает иным, в том числе нацеленным на их отрицание, направлениям в изучении истории и культуры. Принимая во внимание исторические, в процессе смены эпох, преобразовывания живых символических форм в эсхатологические знаки, или наоборот, идеалистический гуманизм и поэтический романтизм, сохраняя культурно-историческое значение, становятся инструментами и продуктами новой поэтическо-идеалистической конфигурации, отрицающей и одновременно реконфигурирующей прежние смыслы. С этой точки зрения культура Ренессанса может рассматриваться частным случаем проявления подобной исторической реконструкции.

Морально-этическая идеология гуманизма и сопровождающий ее поэтический романтизм взаимно обусловливаются посредством языка, в широком смысле слова как способа коммуникации идей и символических значений. Эта фундаментальная взаимосвязь поэзии, языка и мышления может рассматриваться одним из возможных способов духовного существования, определяемого и направляемого действием, в том числе в сфере общественных отношений и связей. Отношения между писателем или автором художественного произведения, в которых так или иначе отражается общественное бытие, с одной стороны, и обществом, которому тем или иным способом адресует свое произведение автор, с другой, регулируются самим художественным произведением или текстом, так же как процессом и историей его создания. Писатель, текст и общество вступают в тройственные отношения онтологическо-феноменологических взаимосвязей и взаимовлияний, которые позволяют рассматривать эти отношения не только с точки зрения отдельных его составляющих, но и как культурно-историческую, онтологическую целостность. Неизбежность экзистенциального конфликта и поиски возможных путей его разрешения посредством действия как профессиональной и, одновременно, духовной активности в структуре тройственной взаимосвязи автора, текста и общества не только порождают причины противоборства или условия примирения морально-этических и эстетических предпочтений автора и общества, но и отражаются в структуре, форме и смыслах текста как художественного произведения и акта.

В этом свете универсальное наследие Альберти представляется почти идеальной матрицей, позволяющей транслировать тематику тройственных отношений между писателем, текстом и обществом в специфику отношения между архитектурой и обществом. Именно в силу этих причин традиционно сложившееся в историографии и теории архитектуры направление в исследовании архитектурно-художественной доктрины Альберти и анализе его немногочисленных построек, осуществленных по большей части в окончательно не завершенной форме потомками автора, постоянно дополняется изучением всего беллетристического проекта Альберти. Сама библиография произведений Альберти позволяет рассматривать его литературное наследие как грандиозный проект, основанный на морально-этических положениях античной науки и философии и выстраиваемый в соответствии с правилами классической риторической традиции и принципами греко-римского права в их соединении со средневековой христианской схоластикой и в трансформации, которую они приобретают в процессе развития европейской традиции гражданского права.

Идеологически провозглашаемый и философско-исторически оправдываемый гуманистический идеал и пафос эпохи Ренессанса, официально поощряемый клерикально-светской властью, не отвергается Альберти открыто, тем не менее внутренне не принимается и подвергается сомнению и критике, завуалированной самой гуманистической тематикой, основанной на заимствовании античных этическо-эстетических идеалов и образцов. Не случайно он посвящает первую книгу «Застольных бесед», одного из ранних и, пожалуй, наиболее загадочных и беспокоящих своей таинственностью произведений, своему другу Паоло Тосканелли и, отдельно, две другие книги — более старшим своим современникам — Леонардо Бруни и Поджо Браччолини, — непосредственно причастным к развитию и утверждению идеи гуманизма в культуре Ренессанса[3]. Как подчеркивает М. Ярзомбик в своей работе «О Леоне Баттисте Альберти: Его литературные и эстетические теории», вторые посвящения могли нести в себе скрытую иронию по отношению к двум последним персонам как представителям ватиканского и флорентийского, в том числе литературного,

истеблишмента[4]. Оба занимали, в разное время, должности секретарей папской курии и государственных секретарей Флорентийской республики. В то же время первый прославился своими переводами Аристотеля, Демосфена и Плутарха, а второй новыми открытиями произведений Цицерона, Квинтилиана, Вергилия и Витрувия. Тот и другой были авторами двух официальных историй Флорентийской республики. На принципиальные отличия между деятельностью поборников гуманизма и литературными устремлениями Альберти указывает также А.К. Дживелегов в своей статье «Альберти и культура Ренессанса», хотя и с расстановкой иных, социально-экономических акцентов, которые волнуют Альберти в не меньшей степени, чем представителей другой гуманистической эпохи[5].

Объемлющий литературный замысел или проект Альберти, постепенно переходящий или трансформирующийся в его архитектурно-градостроительную доктрину, выступает со всей очевидностью уже в первых его произведениях — почти юношеской комедии «Филодоксеос» (*Philodoxeos* — «Любитель славы», или «Любящий славу»), написанной под псевдонимом Лепидус (Лепид)[6] и зашифрованной автором под античный апокриф, и более зрелом трактате «О преимуществах и невыгодах науки» (*De commodis litterarum atque incommodis*), в котором неудобства и трудности сподвижничества на литературном поприще значительно перевешивают его непосредственные эфемерные выгоды. Что в таком случае становится стимулом и движущей силой, способствующими преодолению неудобств и невыгод литературной деятельности в осуществлении задуманного Альберти проекта? Парадоксальным образом побудительным мотивом и интенциональным способом достижения поставленной цели становятся морально-этический гуманистический идеал в его соединении с риторической поэтическо-романтической традицией. Цели, как и прежде, оправдывают средства, но у Альберти как цель, так и средства — несколько иного толка. Необходимым условием использования средств в достижении желаемой цели становится стремление к преодолению онтологического разрыва между писателем и обществом и установлению возможного их единства посредством текста.

Анонимность автора в его отношении к тексту и обществу описываемых в комедии мифологических персонажей исчезает одновременно с установлением их возможной исторической идентичности в самой реальности действия. В комментарии к «Филодоксеосу» (*Commentarium Philodoxeos Fabule*), написанном почти одновременно с трактатом «О живописи», Альберти дезавуирует мнимое авторство Лепидуса и, вступая в авторские права, преодолевает, таким образом, исторический и онтологический разрыв между писателем и текстом. Воссоединение автора с текстом его произведения сопровождается слиянием автора с его героем, главным персонажем комедии — любящим славу Филодоксеосом, который прежде олицетворял Лепидуса. Посредством автобиографического подтекста условность театрального действа переносится с воображаемой сцены античного театра в реальную жизнь ренессансного общества.

В соответствии с драматургической фабулой, в описании Ярзомбика, Филодоксеос (он же Лепидус-Альберти), сын Аргоса и Минервы, бедный студент и потомок знатного рода, наделенный чертами пророка и святого, домогается, при содействии рассудительного и мудрого Таланта (*Phroneus*) и его жены Памяти (*Mnymia*), внимания, благосклонности и любви прекрасной Славы (*Doxia*). Он пытается объясниться с ней в саду, примыкающем к дому ее соседа по имени Богатый (*Ditonus*). Хитростью проникнув в дом ее богатого соседа, Филодоксеос наблюдает за Славой из окна дома и, наконец, приглашает ее в сад, чтобы объясниться в своих чувствах. К его удивлению,

Слава предлагает Филодоксеосу войти в ее дом с парадного входа. Как замечает Ярзомбик, цитируя диалог между юношей и девушкой, этот обмен символическими жестами можно трактовать как проявление конфликта между бескорыстным призванием и соблазном обогащения на пути к славе, общественный характер которой подчеркивается публичностью ее достижения. Терзаемый желанием счастья и неуверенностью в своем предназначении, Филодоксеос не спешит воспользоваться счастливой возможностью, считая себя недостойным внимания Славы. К тому же некоторые вопросы, с которыми обращается, испытывая его любовь и преданность, сестра Славы, *Phimia* — Известность или Репутация, — заставляют Филодоксеоса временно покинуть сцену, чтобы поразмыслить над своими достоинствами и значительностью как необходимыми условиями обретения Славы. В его отсутствие вероломный Фортунио (*Fortunius*), сын греческой богини судьбы Тихии (*Tychia*), с помощью Династии (*Dynastes*), возможно, как аллегории олигархической власти в понимании Аристотеля, разрушив стену сада, врывается в дом Славы, чтобы насильно похитить девушку. В суматохе, среди хаоса, Фортунио по ошибке похищает сестру Славы, Фимию, или Известность. Филодоксеос, пытаясь спасти Фимию, призывает Хроноса (Время), дочь которого Алития (*Alithia*), или Правда, является подругой Славы. Хронос, по наущению матери Фортунио, Тихии, провозглашает обоих юношей победителями. Филодоксеос женится на Славе, а Фортунио берет в жены Фимию, то есть Известность, или Репутацию, как синоним славы[7].

Согласно комментарию Альберти, мораль разыгрываемого античными персонажами спектакля оправдывает право усердного и прилежного человека, не менее, чем богатого или удачливого, на возможность и способность достижения славы. Тем не менее привычный для трагикомедийного жанра *happy end*, в сочетании с типичным мотивом двойной свадьбы, указывает как на необходимость разумного компромисса в деле обретения славы, так и на принципиальное отличие, внутри достигаемого компромисса, между вечной славой и эфемерной известностью с их различными пространственно-временными координатами и характеристиками. Почти повторяя мысль В.П. Зубова и опыт А. Тененти в анализе ренессансного понимания славы, Ярзомбик указывает на традиционную для средневековой мысли трактовку темы, основанную на контрасте между вечностью божественной славы и бренностью человеческого существования[8]. Эта тематика отсылает многие мотивы произведений Альберти к раннехристианской философской полемике Боэция, что многократно подчеркивается В.П. Зубовым в его исследовании «Архитектурная теория Альберти».

Если *Doxia* представляет вечную, божественную, небесную славу, а ее сестра Phimia, опороченная и компрометируемая Фортунио, олицетворяет земную, то небесная Слава, земная Известность и Филодоксеос соотносятся, у Альберти, с духовной, политической и литературной сферами. Выстраиваемая иерархия не только реконфигурирует конструируемый Боэцием, привычный средневековый порядок сословного общества, состоящего из *oratores*, *bellatores* и *laboratores*, то есть священников, воинов и работников или крестьян, но и, не изменяя его радикально, соединяет в фигуре писателя, вовлеченного в работу духа, нижний уровень *laboratores* с высшим — *oratores*[9]. Предлагаемый новый порядок можно было бы упрощенно трактовать как интерпретацию платоновского идеала государства, выстраиваемого в соответствии со структурным порядком души. Три ее начала — рассудительность, пыл и вожделение, — которым соответствуют три добродетели — мудрость, мужество и здравомыслие, — определяют общественную иерархию, состоящую из правителей-философов, воинов и ремесленников. При этом сама душа, через сравнение с колесницей, запряженной черным и белым конями

и управляемой разумом, наделяется свойством движения. В своем движении к истине бытия человеческая душа не только устремляется к душам богов, но и распадается на несколько видов. Одной из ее разновидностей является душа художника и поэта.

По мысли Цицерона и Альберти, движения души читаются в движениях тела. С этой точки зрения действия или телодвижения альбертиевских персонажей должны нести в себе определенный духовный смысл. Школяр Филодоксеос, олицетворяя будущего писателя, должен быть подготовлен, по словам Альберти, к «жестокой и трудной жизни». При этом, как замечает Ярзомбик, изначально предполагается, что земная слава или известность должна стать естественной производной его усилий как в сфере деятельности, приличествующей сословию *oratores*, так и в противоположенной ей области интересов, связанной с уделом *laboratores.* В этом смысле желание Филодоксеоса совпадает со стремлением описываемого в альбертиевском трактате «О преимуществах и невыгодах науки» писателя к достижению «известности и славы». В реальной жизни средневеково-ренессансного общества подобное единство земного и небесного, человеческого и божественного могло рассматриваться по аналогии с попыткой примирения двух сфер, через слияние фигур монарха и понтифика в идеальном царстве гуманизма. Придание законной силы предписанной свыше конфигурации общества могло порождать, наравне с необходимым рациональным или основанным на вере ее признанием, глубокий психологический конфликт. В аллегорическом смысле Фелодоксеос не может жениться одновременно на Славе (*Doxia*) и Известности (*Phimia*), даже если его глубоко волнует судьба сестры его невесты. Более того, он, в принципе, не свободен в выборе невесты. Его литературное призвание предполагает свободу не столько в поисках и осознании своей поэтической индивидуальности по отношению к Славе или Известности, как Лауре или Беатриче, сколько в развитии конфронтации с обществом, в котором слава и известность обретают значение, смысл и ценность через сравнение и окончательное противопоставление.

В своем анализе Ярзомбик приходит к заключению, что Альберти-Филодоксеос, в отличие от великих предшественников-гуманистов, Данте и Петрарки, оставаясь в плену древнего конфликта между телесным и духовным, практически не вступает в сферу возвышенных, психологических моментов человеческой природы, балансирующей на постоянно смещающейся границе между земным и небесным. Несообразное человеческой природе стремление писателя к божественной славе, в то время как общество, пользуясь известностью, довольствуется земной славой, предполагает принципиальную невозможность гармоничного сосуществования писателя, славы и известности. В историческом аспекте жизни средневеково-ренессансного общества эта дисгармония отражает отношения между обществом, с одной стороны, и внутренней раздвоенностью власти между светской и церковной ее ветвями — с другой. Компромиссное решение Хроноса, направленное на примирение всех действующих в спектакле сторон, указывает на неподвластное историческому времени постоянство разногласия внутри сообщества трагикомических персонажей. Движения тела, связанные с движениями души, актуализируют, посредством театрального действа, неразрешимую проблему отношений между телесным и духовным. Ситуация конфликта не только заимствуется из философской морально-этической тематики, отсылающей повествование «Филодоксеоса» к платоновской или неоплатоновской традиции и античной риторике, но и возвращается, посредством скрытых ссылок на раннехристианских мыслителей, в теологический контекст христианской доктрины. В историческом плане привычное для поэтическо-романтической традиции противопоставление утраченного духовного богатства прежних эпох и телесно или

материально ориентированной реальности настоящего оправдывает обращение к идеалам античности как правдивому и неисчерпаемому источнику гуманизма. Историографическая схема, основанная на философско-теологической матрице, извлеченной изнутри полемики вокруг темы слияния или разъединения телесного и духовного, тела и души, и определяющая структуру, форму и смысл текста, реконфигурируется у Альберти в проблему неоднозначного отношения между обществом и писателем как истинным, идеальным гуманистом[10].

Разумеется, Альберти мог испытывать влияние идей Платона в не меньшей степени, чем Боэций или Августин. Тем не менее драматургическая фабула его юношеской пьесы могла быть продиктована прежде всего исторической реальностью. Аллегорические декорации, костюмы и сами античные персонажи, действующие в его произведении, очерчивают и одновременно встраиваются в сложную автобиографическую и историографическую программу или проект. В этом смысле можно полностью согласиться с Э. Грэфтоном, автором исследования «Леон Баттиста Альберти: архитектор-строитель итальянского Ренессанса», который считает, что в своей юношеской комедии Альберти обсуждает темы и проблемы, волновавшие его до конца жизни, — это красота и связанные с ней внутренние качества, жизнь современной семьи в древнем, почти мифологическом окружении, возможность представления визуального мира с помощью линий и цвета и необходимость анализа общественных отношений посредством слов[11].

Этот перечень тем и изобразительно-аналитических приемов, вероятно, можно дополнить мотивами, средствами и инструментами, традиционно присущими архитектуре. Примечательно, что уже в ранних своих произведениях Альберти широко использует архитектурные и конструктивно-тектонические метафоры и топологию, если придерживаться современного понимания некоторых принципов классической риторики как лингвистической аналитической техники. Если в «Филодоксеосе» темы сада, стены, дома, окна и двери выполняют роль элементов декорации, обрамляющей, выстраивающей и артикулирующей театральное действо, то в «Застольных беседах» две связанные между собой метафоры в одноименных беседах «Камни» (*Lapides*) и «Храм» (*Templum*), скорее, служат для описания структуры и элементов средневеково-ренессансной церковной общины, тем не менее не без понимания природы материала (камня) и его конструктивно-тектонических свойств, обеспечивающих устойчивость и надежность храмовой постройки, как аллегории и непреложного условия существования соборной общности и церковной иерархии[12]. Другой архитектурно-конструктивной аналогией, к которой неоднократно обращается автор «Застольных бесед», является необычный на первый взгляд способ и средство пересечения реки из текущих, бурлящих человеческих лиц. В этой ситуации, кроме иных средств преодоления человеческого потока, невольно напрашивается метафора моста, связывающего два противоположных берега реки, конструкция и материал которого также одушевляются и очеловечиваются. Разумеется, Альберти описывает и анализирует прежде всего общественные человеческие отношения, но с использованием не только поэтическо-риторических приемов и морально-этических философско-теологических принципов, но и архитектурных средств и конструктивных метафор, артикулирующих, структурирующих и конструирующих эти отношения.

* * *

В определенном смысле, как полагает Грэфтон, трактат Альберти «О преимуществах и невыгодах науки» можно рассматривать прототипом одной из книг серии

«Несвоевременных размышлений» Ф. Ницше, озаглавленной «О пользе и вреде истории для жизни» (*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*)[13]. Вероятно, преимущества или невыгоды учености, понимаемой Альберти как результат настойчивого и изнуряющего изучения языков и литературы с целью их дальнейшего полезного приложения в жизни, некоторым образом связаны с соотношением пользы и вреда при использования истории примерно в тех же целях. Можно предположить, что беллетристический проект Альберти в соединении с историографической его составляющей, своеобразно осмысленной Ницше, подготавливает онтологическую его трактовку М. Хайдеггером, с использованием архитектурно-конструктивных метафор, в его работе «Строить, жить, мыслить» (*Bauen Wohnen Denken*), изначально представленной в виде лекции, прочитанной в 1951 году перед аудиторией, включающей архитекторов, участников дискуссии на тему «Человек и пространство»[14].

Объединяя *строительство*, *жизнь* и *мышление* в трехчастной структуре темы доклада и эссе, Хайдеггер с самого начала отделяет использование этого триединства в чисто философских целях от поисков архитектурных идей или объяснения строительных правил. Внутри этой структуры мышление не рассматривает строительство как искусство или технику возведения зданий, а, скорее, возвращает его в «сферу, к которой принадлежит все, что существует». Два вопроса — «что значит жить?» и «как строительство соотносится с жизнью?» — волнуют философа прежде всего. Следует заметить, что использование слова *жить* в русском переводе статьи вряд ли отражает полный смысл глагола в тексте Хайдеггера, тем не менее передает его наилучшим образом. *Жить* одновременно означает обитать, населять или проживать в широком обывательском смысле, при этом глагол не несет в себе ни одного из значений в отдельности. Раздельному рассмотрению жизни и строительства противопоставляется на первый взгляд банальная мысль, в соответствии с которой *строить* уже само по себе означает *жить*. Но не только мышление помогает *строить* и *жить*. В поисках внутренней связи и понимания сущности отношений между *жить* и *строить* Хайдеггер обращается к языку, к самой его природе. «Если прислушаться, что говорит нам язык, в слове *bauen* мы слышим три вещи: 1. «Строить» действительно означает «жить». 2. Жизнь является способом, которым смертные существуют на земле. 3. Отношение строить как жить раскрывается в строительстве, связанном с обработкой земли и выращиванием культур, и строительстве, связанном с возведением зданий»[15].

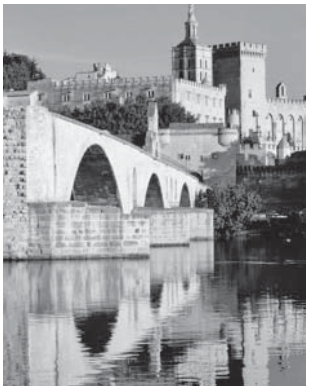
Жизнь как существование смертных «на земле» уже предполагает их нахождение «под небесами», а вместе это означает «пребывание пред божественным» и включает в себя «принадлежность к человеческому бытию как сосуществованию среди себе подобных». Таким образом конструируется хайдеггеровский четырехчастный порядок бытия. В своей изначальной целостности четыре сферы — земля, небо, божества и смертные — вместе составляют его единство. Когда в обыденной жизни мы говорим о земле, небе, богах и смертных в отдельности, пишет он, мы одновременно думаем о трех других составляющих, при этом не осознавая их четырехчастного единства. По мысли Хайдеггера, жизнь обеспечивает смертным место в этой четырехчастности бытия. А поскольку, в соответствии с его экскурсом в этимологические глубины языка, жить или обитать одновременно предполагает беречь и сохранять, смертные живут или обитают посредством сохранения четырехчастного порядка, самого его существования. Следовательно, поддержание и защита сохранности четырехчастного единства в жизни также имеет четырехчастный характер. Жизнь сохраняет это единство и порядок, перенося его существование на вещи, которые, в свою очередь, обеспечивают сохранность четырехчастной структуры самой возможностью своего существования.

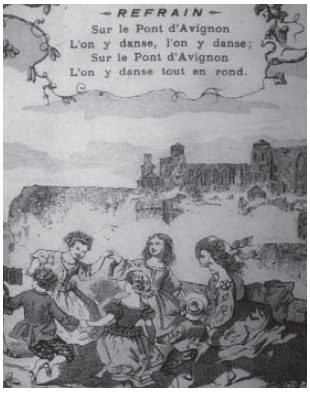
С одной стороны, смертные заботятся и ухаживают за растущими вещами, с другой стороны, специально создают вещи, которые не произрастают естественным путем. Таким образом, культивирование и создание вещей является строительством. Жить, поддерживая или сохраняя четырехчастный порядок вещей, означает строить[16].

Образ и метафора моста становится для Хайдеггера одним из примеров построенной вещи. Мост позволяет реке беспрепятственно продолжать течение и, одновременно, обеспечивает смертным возможность перехода или переезда с одного берега на другой. Соединяя два берега, мост объединяет землю как природный или культурный ландшафт, окружающий водный поток, сила воздействия которого на устои и быки моста напрямую зависит от капризов погоды или небесных потоков как проявлений природной стихии или божественной воли. «Мост, как пересекающая переправа, *собирает* перед божествами, — осознаем ли мы их явно и открыто *благодарим* за их присутствие, как в случае святого — покровителя моста, или же это божественное присутствие исчезает и даже всецело отторгается»[17]. Хайдеггеровское описание постройки вызывает в памяти живые примеры из истории мостостроения, в частности, образ Авиньонского моста и связанное с ним предание о его создателе и покровителе, святом Бенедикте (Bénézet на провансальском или окситанском диалекте), основателе братства мостостроителей, иконографически представляемого (в отличие от Бенедикта Нурсийского, создателя бенедиктинского ордена) юношей, несущим на плече большой камень, позже заложенный в основание моста.

Если понтифик (*pontifex*) в буквальном переводе с латинского означает «строитель моста» (*pons* + *facere*) или, в этрусском варианте, «подготавливающий путь», фигура папы или Великого (Верховного) Понтифика (*Pontifex Maximus*), продолжающего античную традицию и дело «великих строителей мостов» на берегах священной реки в окружении священных холмов, могла служить для Альберти критической аллюзией на необычный с точки зрения гуманистических идеалов, морали и нравственности способ пересечения потока уродливо страждущих человеческих лиц, описываемый в застольной беседе «Сон» (Somnium): «... удивительно, что вместо волн вдоль нее [реки] перекатывается бесчисленное количество человеческих лиц! Среди них ты увидишь бледные, печальные, больные; другие — смеющиеся, румяные, красивые; некоторые — вытянутые, истощенные, сморщенные; другие — с массивными, выступающими, деформированными лбами, глазами, носами, ртами, зубами, бородами, волосами или подбородками — все ужасные, отвратительные, монструозные. И знаешь, каким странным способом можно пересечь эту реку? Ты сворачиваешься в комок и катишься на ту сторону, как падающий вниз, перекатывающийся, подминающий под себя камень»[18]. В подобных сновидениях популярная канцонетта, сопровождающая танец на Авиньонском мосту — *Sur le pont d'Avignon, On y danse, on y danse... On y danse tous en rond,* — трагикомически диссонирует с музыкальной темой в манере *hard rock*.

Хайдеггера, на вершине философско-поэтического вдохновения, совсем не смущает тот факт, что смертные, по его собственному признанию, понимают мост прежде всего просто как мост. Утилитарное с точки зрения возведения и использования постройки описание моста как важной части дороги в шестой главе четвертой книги архитектурного трактата Альберти полностью соответствует подобному пониманию. Для Хайдеггера мост не только становится вещью в метафизическом смысле, но прежде всего является символом в том его значении, традиционно трактуемом античными жрецами-понтификами и их средневеково-ренессансными наследниками, выстраивающими мосты между богами и людьми. Мост, как построенная вещь, становится средством и результатом воплощения четырехчастности бытия, *вбирающей* в себя землю и небо, богов





Дж.К.Беквит. Папский дворец и Авиньонский мост. 1911;
Авиньонский мост
Иллюстрация к тексту песни «На Авиньонском мосту» (внизу)

и смертных. Собирание или соединение, в соответствии с древним значением слова, к которому апеллирует Хайдеггер, называется «вещью». А поскольку мышление традиционно обращается к *пониманию* природы вещи, последняя представляется как неизвестное X, которому присваиваются воспринимаемые и распознаваемые свойства. «С этой точки зрения все, *что уже принадлежит объединяющей природе этой вещи*, конечно, проявляется как что-то, что впоследствии читается в ней. И все же мост никогда не был бы мостом, если бы он не был вещью,» — утверждает Хайдеггер[19].

По мысли философа, мост, как вещь с ее отличительными особенностями, собирает и включает в себя четырехчастный порядок посредством места, которое он (мост) отводит ему. Но лишь то, что само по себе является местоположением, может обеспечить пространство для этого места. Местоположение не предшествует мосту, в смысле своего существования, а существует лишь благодаря ему, собирающему четырехчастность бытия посредством определения его места. И лишь те вещи, которые одновременно являются местоположениями, могут обеспечить возможность существования пространства — *Raum*. Этимологическое значение слова *Raum* как свободного, очищенного и, следовательно, ограниченного места позволяет Хайдеггеру непосредственно перейти к рассмотрению роли границ в определении расположения и места пространства. В соответствии со значением греческого слова *peras*, граница трактуется не как нечто конечное, но, напротив, как что-то, с чего начинается присутствие. В этом смысле сущность пространства определяется причиной, по которой оно создается и одновременно ограничивается: «То, для чего создается выделяемое место, всегда отчуждается [передается] и, следовательно, присоединяется, то есть объединяется посредством местоположения <...>. *Соответственно, пространства получают свое существование от местоположения, а не от "пространства"*»[20]. Любое пространство, определяемое местоположением, содержит в себе некоторое количество мест, различно удаленных друг от друга. Хайдеггер рассматривает эти места как промежуточные местоположения, между которыми

Иероним Босх. Несение креста. 1490-1500

существует измеряемая дистанция, которую древние греки называли *stadion* (стадий). Пространство, создаваемое этими местоположениями и разделяющими или связывающими их расстояниями, наделяется философом специфическим характером. Дистанция, обозначенная греческим словом *stadion*, соотносится с латинским эквивалентом — *spatium*, понимаемым как промежуточное пространство или интервал. В пространстве, представленном интервалом, любая вещь, включая мост, может быть заменена другой вещью или просто маркером как репером.

На этой вехе, отмечающей местоположение пространства средствами архитектуры и строительства, следует остановиться, несмотря на то что аргументация Хайдеггера продолжает развитие темы интервала как трехмерного пространства в его протяженности (*extentio*), последовательно абстрагируемой в аналитическо-алгебраические отношения параметров универсального пространства. Тем более что сам Хайдеггер, рассматривая отношение между пространством и человеком (что ни в коем случае не является темой данного исследования), отделяет сферу онтологического осмысления феномена пространства от широкого спектра иных космологическо-космогонических способов его объяснения и освоения, будь то средневеково-ренессансная трактовка отношения Вселенной и человека как ее динамического центра, или попытки изучения физическо-математических свойств космоса. Другой причиной для паузы в изложении хайдеггеровских аргументов в защиту пространственной природы человеческой потребности жить и строить являются те тематические границы, позволяющие сопоставить альбертиевское понимание начал или элементов архитектуры с их философским, онтологическим осмыслением у Хайдеггера.

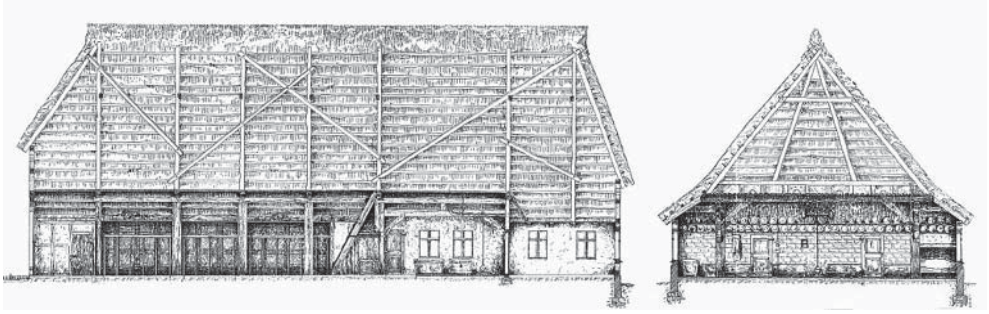
Объясняя природу архитектуры и строительства, Альберти пишет во второй главе первой книги своего трактата «Об архитектуре»: «Первоначально люди отыскивали себе для отдыха какую-нибудь безопасную местность и, найдя участок, удобный и приятный, обосновывались на нем и занимали его так, чтобы не в одном и том же месте совершались и домашние и частные дела, но чтобы в одном месте спали, в другом был очаг, а третье служило для прочих потребностей. <...> А впоследствии это дело развилось благодаря практике и искусству и были придуманы разные виды зданий, так что архитектура охватила едва ли не бесконечное число предметов. <...> Но никто не станет отрицать, что все они произошли из рассмотренных начал. А если это признать, то ясно, что вся архитектура состоит из шести элементов. Они следующие:

местность, участок, членение, стена, крыша и отверстия. Если эти начала будут вполне усвоены, то легче можно будет понять и то, что мы дальше скажем»[21].

В своих произведениях Альберти (как и любой другой средневеково-ренессансный мыслитель, для которого проблема отношений между земным и небесным, человеческим и божественным была не менее важной, чем для Хайдеггера и общества, которому он адресует свою лекцию и эссе), как кажется, полностью соглашается с фактом существования и возможностью воплощения средствами литературы, так же как архитектуры и строительства, рассматриваемого Хайдеггером четырехчастностного порядка бытия. В свою очередь, Хайдеггер, так или иначе осведомленный в вопросах архитектуры и строительства, как представляется, не только не отрицает изложенные Альберти начала и принципы архитектуры, но и в определенном смысле усваивает их, возможно, через различные комментарии и интерпретации теоретиков архитектуры. Хайдеггеровский термин *местоположение* почти полностью соответствует альбертиевскому элементу или началу архитектуры — *местности* (*regio*), так же как место соотносится с *участком* (*area*), а промежуточные интервалы, даже если и пространственные, — *членениям* (*partitio*). Неудивительно, что в английских переводах трактата Альберти и эссе Хайдеггера используются почти буквально совпадающие значения этих слов — *locality* и *location* (как *местность* и *местоположение*); *area* или *site* (как *участок* и *место*); *compartition* и *interval* или *stadion* и *spatium* (как *членение* и *интервал*). Древнегреческая единица измерения длины — *стадий* (*stadion*) используется Альберти при описании размеров, в том числе связанных с членением.

Три других альбертиевских элемента архитектуры — *стена* (*paries*), *крыша* (*tectum*) и *отверстия* (*apertio*), соединяются Хайдеггером с тремя первыми посредством четырехчастного порядка, архитектурно-строительных и конструктивно-тектонических правил, в его известном описании деревенского дома в предгорьях Шварцвальда (Черный лес) в Баден-Вюртемберге: «Давайте помыслим немного о фермерском доме в Черном лесу, который был построен около двух сотен лет назад проживающими там крестьянами. Здесь самодостаточность власти, дозволяющей земле и небесам, богам и смертным войти простым единством в вещи, упорядочивает дом. Она разместила ферму на защищенном от ветра склоне горы, обращенном к югу, среди лугов, неподалеку от ручья. Она дала ей широкую, нависающую гонтовую крышу, правильный скат которой выдерживает груз снега и которая, опускаясь очень низко, защищает комнаты от бурь в долгие зимние ночи. Она не забыла об алтаре в углу за общим столом; в ее комнатах, она предоставила пространство под священные места для детей и «древа мертвых» — потому что это то, что они называют там гробом — Мертвым деревом (*Totenbaum*), — и, таким образом, она спроектирована для разных поколений под единой крышей, отражая характер их путешествия во времени. Ремесло, которое само выросло из жизни и все еще использует свои инструменты и конструкции как вещи, построило фермерский дом»[22].

Вероятно, Витрувий и Альберти не могли бы написать лучше. Эта литературная репрезентация крестьянского дома отдаленно напоминает частично заимствованное из писем Плиния Младшего известное описание виллы в трактатах Альберти «Об архитектуре» и «О семье», на котором, в свою очередь, основываются описания виллы Капра (называемой Ротонда) Андреа Палладио и виллы Савой в Пуасси Ле Корбюзье[23]. Вызывая неоднозначную оценку историков и теоретиков архитектуры, так же как и философов, описание Хайдеггера продолжает, по мнению К. Харриса[24], непрерываемую романтическую традицию исторической реконструкции примитивной хижины или хижины Адама как изначального архитектурного типа и источника



Вверху: Фермерский дом в предгорьях Шварцвальда в Баден-Вюртемберге. 1900; Г.Зааль. Вид жилой комнаты дома в Черном лесу с сидящей на припечной скамье девочкой. 1861;
Внизу: Старый саксонский фермерский дом. Продольный и поперечный разрезы. 1906

всей архитектуры, детально исследованную Дж. Риквертом в его работе «О доме Адама в раю. Идея примитивной хижины в архитектурной истории»[25]. Не призывая открыто общество и архитекторов к возвращению к подобным образцам архитектуры и артефактам культуры, Хайдеггер, в попытке объяснения природы онтологической необходимости *жить* и *строить*, по сути, обращается к поискам изначальных принципов и правил архитектуры. Вероятно, аналитический ум помогает ему, так же как он позволил Альберти, сформулировать некоторые из этих принципов, но, возможно, он мог их почерпнуть из авторитетных профессиональных источников, и в первую очередь из трактатов Витрувия и Альберти или комментариев к ним. В действительности глубокая философская аргументация Хайдеггера вряд ли способствует формулированию правил и принципов архитектуры, тем более что она не направлена на решение этой задачи. Тем не менее именно философия помогает Хайдеггеру переформулировать их почти так же искусно и успешно, как это делают ранее его соотечественник Г. Земпер в своей трактовке «карибской хижины» как изначального архитектурного типа, или Ле Корбюзье в пяти пунктах современной архитектуры.

На первый взгляд странное, условное объединение Альберти, Ницше и Хайдеггера в едином беллетристическом, историографическом и онтологическом проекте, как кажется, имеет определенный смысл с точки зрения раскрытия перспектив в развитии искусства и архитектуры. Кроме поэтической романтической традиции, три

фигуры формально объединяет общий для них интерес к античности как источнику гуманизма. Достаточно припомнить еще одно хайдеггеровское архитектурное описание — образ античного греческого храма — в другом его эссе — «Происхождение произведений искусства» (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), чтобы почувствовать то очарование античной культуры и искусства, которое прививает ему Ницше[26].

Все трое — Альберти, Ницше и Хайдеггер — имитируют приверженность к миметической по своей природе и сути гуманистической традиции. В этом смысле Альберти — в не меньшей степени «хамелеон», чем Ницше или Хайдеггер. Парадоксальным образом то, что объединяет три фигуры, одновременно их разъединяет. Степень достоверности имитации определяет характер практикуемого той или иной фигурой гуманистического подхода. Несоразмерность средств, целей и достигаемых результатов иллюстрируется прежде всего неоднозначностью отношения между писателем, текстом и обществом.

Что может объединять или разделять Хайдеггера и общество (в том числе профессиональное архитектурное сообщество), которому он адресует текст своего эссе «Строить, жить, мыслить»? В любом случае, будь то Хайдеггер, Ницше или Альберти, объединяющим мотивом и началом служит хайдеггеровский и одновременно древний четырехчастный порядок бытия, реконфигурируемый Альберти и его современниками в двухчастное отношение между телом и душой. Символ и метафора моста убеждают не менее красноречиво, чем аллегории храма и камней. В этом контексте архитектурно-строительных аналогий и метафор писатель, текст и общество соотносятся, в том или ином порядке, с камнем, мостом и храмом.

Вероятно, не самый удачный пример, выбранный Хайдеггером для иллюстрации главного тезиса его лекции и эссе — *только если мы способны жить, только тогда можем мы строить,* — вынуждает его сформулировать болезненный для общества и, возможно, роковой, с точки зрения отношений философа и общества, вопрос, *каково состояние жилища в наш ненадежный век*? «Достаточно много было бы достигнуто, если бы жизнь и строительство удостоились вопрошания и таким образом продолжали *заслуживать осмысления*»[27], — рассуждает он в привычной витиеватой манере, предваряя вопрос. Таким образом онтологическая способность мышления становится неотъемлемой составляющей отношений между онтологической необходимостью жить и онтологической потребностью строить. Очевидная взаимосвязь трех моментов бытия — строить, жить и мыслить — при их внешней или внутренней разобщенности, столь часто характеризующей состояние общества и общественных отношений, побуждает Хайдеггера к поискам точек, линий, плоскостей и пространства их соприкосновения и окончательного объединения.

В ситуации послевоенного восстановления страны и катастрофического дефицита жилья речь Хайдеггера звучит достаточно бодро и оптимистично: «Со всех сторон мы слышим разговоры о нехватке жилья, и для этого есть веские основания. Но это не только разговоры, но также и действия. Мы стараемся восполнить потребность, обеспечивая домами, поддерживая строительство домов, планируя архитектурную отрасль в целом»[28]. Знакомая риторика германского Веркбунда и его лидера Германа Мутезиуса эксгумируется и перекликается с ницшевской темой «пользы и вреда истории для жизни». Вряд ли здесь было бы уместно говорить о вульгарной политизации искусства и архитектуры или эстетизации политики, включая жилищную. К счастью, как еще раз напоминает Харрис, время мрачных архитектурных метафор — казарм, бараков, крематориев — как обители и удела смертных уходит, «отражая характер их [смертных] путешествия во времени». Хайдеггер вновь имеет возможность сформулировать глубокую и оригинальную философскую мысль, которая, как кажется,

побуждает общество строить и жить: «Какой бы тяжкой и горькой, какой бы затруднительной и устрашающей ни оставалась потребность в домах, реальное бедственное положение с жильем не заключается просто в отсутствии домов. Настоящее затруднительное положение с жильем на самом деле более древнее, чем мировые войны с их разрушениями, более древнее также, чем рост населения земли и положение промышленных рабочих. Настоящее бедственное положение с жильем заключается в том, что смертные всегда заново обращаются к поискам природы жизни [обитания], в том, что они всегда должны учиться жить [обитать]»[29].

В свете этой апологии обучения как необходимого условия объединения строительства и жизни трактат Альберти «О преимуществах и невыгодах науки» приобретает особую, непреходящую на протяжении половины тысячелетия актуальность. Попытка соединения трех граней человеческого существования — как основополагающей потребности строить, жить и мыслить — в едином беллетристическом, историографическом и онтологическом проекте посредством конструирования четырехчастного порядка бытия или его двухчастного варианта и использования архитектурно-строительных метафор как философско-поэтических манифестаций или епифаний в тексте литературного произведения или философского эссе, неизбежно возвращается, через указание на необходимость ученичества, к теме отношений между земной или мирской известностью и небесной или божественной славой. Обращение к этой тематике в данном контексте не предполагает исключительно историческую или критическую оценку Хайдеггера как величайшего философа и одновременно бесславного, несостоявшегося художника или архитектора-строителя. Если дозволить подобную точку зрения, Альберти, как признанный уже при жизни талантливый беллетрист, выдающийся архитектор и теоретик архитектуры и искусства, может рассматриваться весьма посредственным философом, при оценке его персонального вклада в эту не менее специфическую, в сравнении с архитектурой и строительством, сферу человеческой активности. Привлечение этических критериев христианской морали или нравственных идеалов гуманизма, при обсуждении темы, предполагает и оправдывает роль образования или веры, так же как идеологии и политики, использующих религиозные или гуманистические идеалы и ценности в целях, часто не совместимых с интересами общества. Вне сферы действия истинных морально-нравственных критериев вступает в силу социальный, политический и экзистенциальный конформизм.

Неподобающее человеческой природе стремление к достижению божественной славы, предполагает определенное сближение человеческого и божественного в метафизическом плане, или слияние *oratores* с *laboratores*, с точки зрения конструируемой или реально существующей сословной или общественной иерархии. В аллегорическом смысле Хайдеггер, выстраивающий умозрительный, почти небесный мост и реальный, земной крестьянский дом, представляется одновременно жрецом-понтификом и Адамом — персоной, возможно, равноудаленно приближенной к богам и смертным. Подобное серединное *местоположение* предполагает, если следовать его аргументации, существование ограниченного и обозначенного пространственного и временного промежутка как интервала или членения. Таким образом, Хайдеггер, как символический маркер или веха, сам определяет свое положение по отношению к истории и обществу, так же как и доступную временно́му или иному измерению дистанцию, которая отделяет или приближает его к месту, которое занимает Альберти или, к примеру, Пико делла Мирандола. В отличие от текстов, которые в определенном смысле можно трактовать как вещи, историческая фигура Альберти, так же как и Хайдеггера,

вряд ли может рассматриваться вещью даже в метафорическом смысле. В понимании Хайдеггера мост, так же как и фермерский дом, никогда не были бы мостом и домом, если бы они не являлись вещами. Признание данного феноменологического факта не препятствует, но создает возможность для истолкования иных, в том числе символических, смыслов, которые вбирают в себя мост и дом и которые прочитываются в самой их вещественности и сущностной природе. В свою очередь, пародия Альберти на тему пересечения реки подменяет реку и мост как вещи и символы, в понимании Хайдеггера, на символические человеческие фигуры и почти реальные, исторические персонажи, формирующие несколько уродливое, но человеческое общество. Метафора реки и необычный способ или средство ее пересечения приобретают символический смысл через семантику действия в сфере общественных отношений. Мост как средство преодоления потока становится у Альберти слепком и далеко не идеальной, в критическом аспекте, моделью общественного существования и отношений.

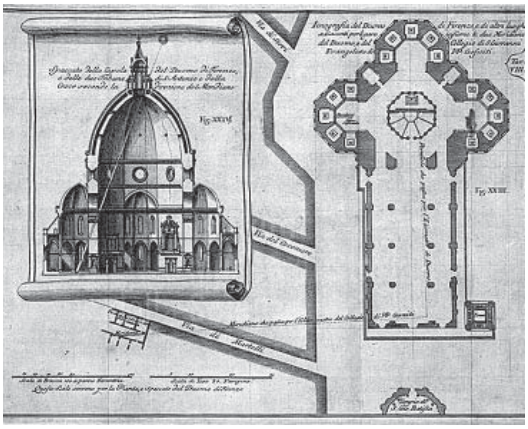
У Хайдеггера онтологическая потребность строить и жить (или обитать) находит свое философское оправдание в постоянных поисках природы жизни как воплощения четырехчастного порядка бытия, связанных с императивной необходимостью учиться жить. В определенном смысле эта потребность и поиски, соотнесенные с обучением как постоянным совершенствованием, идентичны альбертиевской дилемме между возвышенным, освященным ученостью, стремлением к достижениию небесной славы как приближением к божественному, и обретением земной известности посредством морально-этического действия, направляемого воспитанием и образованием, в сфере человеческих отношений.

В античной драматургической фабуле юношеской пьесы Альберти невеста главного героя и автора, *Doxia*, как окончательно недоступная божественная слава, самой своей божественностью обречена остаться не старой, но, скорее, непорочной девой, «благословенной между женами», как характеризует ее евангелист.

Хайдеггеровская презентация живописно вписанного в природный ландшафт уединенного фермерского дома как примера идеального воплощения умозрительной четырехчастности бытия становится реминисценцией альбертиевского описания виллы, в том числе в социальном аспекте жизни отдельной семьи как основы и модели жизни общества. Окруженный садом и отделенный стеной от владений богатого соседа, дом Славы, выстраиваемый Альберти в качестве декорации к представлению его юношеской пьесы, очевидно предполагает его размещение или местоположение не только на сцене античного театра, но и в реальной жизни средневеково-ренессансного города, которая, формируя общую урбанистическую структуру и морфологию человеческого поселения, определяет типологию отдельных его сооружений. Местоположения двух домов — хайдеггеровской мызы или хутора (от эстонского *mois* или венгерского *hatar* как обособленной усадьбы, и по сути английского *hut*, французского *hutte* и средневекового немецкого *hütte* как хижины или приюта) и альбертиевской резиденции Славы — также определяет различие масштабов и дистанцию, создаваемую интервалом или членением, как отношением части к целому, между двумя вещами — скромным алтарным углом в деревенском доме и величественным святилищем или храмом как земными обителями божественной славы.

Традиционное для исследований наследия Альберти противопоставление двух литературных произведений — архитектурного трактата *De re aedificatoria* и самого ироничного сочинения Альберти *Momus o del Principe* (Мом, или О Государе),— завершенных примерно в одно время, позволяет перенести используемый при написании и анализе двух текстов принцип сатирической инверсии на критическое

сравнение двух других архитектурных описаний — альбертиевской элогии о флорентийском соборе Санта-Мария дель Фьоре, панегирически прославляющей строителя его купола, Филиппо Брунеллески, а вместе с ним и все население Тосканы, и небольшую застольную беседу под названием «Храм» (*Templum*)[30]. Посвящая Брунеллески свой трактат «О живописи», Альберти восклицает: «Где такой черствый и завистливый человек, который не похвалил бы зодчего Пиппо, имея перед глазами столь



Слева: Собор Санта Мария дель Фьоре, 1296–1436
Справа: План и разрез собора из трактата Л.Ксименеса «О старых и новых флорентийских солнечных часах и об астрономических, физических и архитектурных наблюдениях, проделанных для проверки конструкции, в четырех книгах» (*Del vecchio e nuovo gnomone fiorentino e delle osservazioni astronomiche, fisiche ed architettoniche fatte nel verificarne la costruzione libri IV*). Флоренция, 1757

великое сооружение, вздымающееся к небесам, настолько обширное, что оно осеняет собою все тосканские народы...»[31]

В застольной беседе «Храм» настроение и отношение автора к постройке драматически меняется: «Наши предки рассказывают, что в Тоскане когда-то существовал прославленный и величественный храм богини Кашель [*Tussis*], здание, достойное почитания за его древность и заслуживающее восхищения из-за его конструкции. Толпы жителей со всей округи обычно совершали в нем жертвоприношения и отмечали праздники. Этот храм, возможно, сохранился бы до этих дней, если бы, загадочным образом, он не обрушился по причине странного и поразительного происшествия. Так случилось, что камни, лежащие в основании фундамента храма, движимые глупым желанием революционных перемен, вдруг заговорили между собой»[32].

Название храма, указывающее на странный культ кашля, распространившийся в обществе, пародирует древнеримскую традицию возведения храмов в честь богини Фебрис (Лихорадки), защищавшей, согласно преданию, от лихорадки и малярии. Но не только социальные болезни низов общества или недальновидное желание революционных перемен провоцируют разрушение храма, существование которого, по Хайдеггеру, воплощает, посредством удовлетворения тройственной потребности строить, жить и мыслить, четырехчастный порядок бытия. В определенном смысле сама четырехчастность бытия становится источником возникновения и областью распространения инфекции, поражающей и уничтожающей храм посредством нарушения или искажения четырехчастной структуры. Имитация несвойственной

смертным небесной божественной славы рассматривается Альберти причиной этой инфекции: «Те, бесполезные и ленивые, украшены золотом и гирляндами, в то время как мы, благодаря силе и работе которых храм остается в целости и сохранности, всегда сплошь измазаны грязью и заросли мхом. Чистые и нежные девы будут целовать их, в то время как мы, забытые и отвергнутые, должны постоянно прятаться? Разве не будет законным избавить себя наконец от этого бесчестья и устремиться к славе блистательного великолепия?»[33].

Жизнь и строительство, удостоившись наконец вопрошания, продолжают заслуживать осмысления. При восстановлении храма, разрушившегося в результате восстания или нарушения конструктивно-тектонической логики постройки, камни фундамента были использованы для укрепления основания, устройства стоков и приготовления раствора. Поучительный урок революционной практики, как кажется, предлагает возможный вариант отношения между строительством и жизнью: «В своих жалобах они снова и снова предупреждали другие камни: “Любой, кто не знает своего места, — сумасшедший. Долгом здравомыслящего человека является принятие своей доли. Лучше смириться с древним обычаем, даже если он превратный и несправедливый, чем добиваться перемен, которые могут привести вас и других к утратам и окончательному разрушению”»[34]. Какой бы консервативной или архаичной ни казалась мораль этой поучительной истории, она основывается прежде всего, на истинных христианских заповедях и ценностях, определяющих, несмотря на особый интерес к античным гуманистическим идеалам, жизнь ренессансного общества.

Даже если история с храмом является аллегорическим пересказом некоторых событий из истории Флорентийской республики, связанных с биографией Альберти и драматической судьбой его семьи, она несет в себе универсальный, общечеловеческий характер, отсылающий повествование, при помощи использования архитектурно-строительных метафор, к проблеме рационального осмысления истории и судьбы человеческого общества. Возможно, этически неуместный или несвоевременный призыв Хайдеггера «учиться жить» несет в себе немаловажное рациональное зерно, закамуфлированное поэтическо-романтической тематикой, поскольку он заново переосмысливает природу строительства и природу жизни в их взаимопроникновении. В свою очередь, рационализм Альберти, несмотря на вполне оправданный переизбыток морально-этических тем и поэтическо-романтическую завуалированность, как кажется, идет дальше призывов и тезисов, что не умаляет их достоинств, к чередованию и взаимопроникновению беллетристических занятий, теоретизирования и практики проектирования и строительства. С точки зрения хайдеггеровского триединства онтологической потребности и необходимости строить, жить и мыслить обращение к архитектуре становится неизбежным. Тройственные отношения между писателем, текстом и обществом окончательно трансформируются у Альберти в отношения между архитектором и обществом. При этом связующим элементом или текстом, в широком смысле слова, выступает жизнь средневеково-ренессансного общества, находящая отражение в литературе, искусстве, архитектуре и градостроительстве. В то время как Хайдеггер вопрошает и осмысливает, в философской традиции внутреннего диалога, тройственную взаимосвязь строительства, жизни и мышления, Альберти, как «универсальный человек Ренессанса», живет, мыслит и строит в той же, присущей смертным, человеческой манере.

Примечания

1. *Joyce, James.* Ulysses. Penguine Books, 1985. P. 46.
2. Перевод автора статьи.
3. *Alberti, Leon B.* Dinner Pieces. A Translation of the Intercenales by David Marsh. Medieval and Renaissance Texts and Studies. In conjunction with the Renaissance Society of America. New York: Binghampton, 1987.
4. *Jarzombek, Mark.* On Leon Battista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.
5. *Дживелегов А.К.* Альберти и культура Ренессанса // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Т. 2. М., 1937. С. 157–183. Обсуждая оппозицию «латинского» и «итальянского» в произведениях Альберти и, в целом, в контексте ренессансной культуры XIV–XV столетий, А.К. Дживелегов замечает: «К еще большему отчуждению от гуманистов привело Альберти крушение его боевой попытки официально узаконить литературные права итальянского языка. <...> И хотя с каждым годом становилось все более ясно, что латынь неспособна поспеть за ростом литературных запросов, гуманисты не сдавались и продолжали писать только по-латыни, хотя многие великолепно владели родным языком. Ведь не кто иной, как сам Леонардо Бруни, бывший после смерти Никколи чем-то вроде гуманистического патриарха, написал итальянские биографии Данте, а потом Петрарки, чтобы дать голове отдых после трудов по переводу Аристотеля на латинский язык. <...> И все-таки свои итальянские писания гуманисты считали не просто пустячками, nugellae, как когда-то Петрарка, а чем-то недостойным; настоящими для них были только латинские. <...> Альберти не пошел по этому пути. Его не соблазняли лавры Энея Сильвия, Поджо, Понтано, молодого Полициано. Он писал по-латыни такие вещи, которыми ему хотелось создать не итальянскую только, а международную, и не литературную, а ученую аудиторию. Итальянским же пользовался для сочинений, которые или непосредственно, практически нужны были друзьям-художникам или должны были познакомить с его взглядами широкие слои итальянской буржуазии. Он видел то, чего не видели ни Поджо, ни Валла, ни Понтано, корифеи гуманизма: что невозможно было более проповедовать идеологию, нужную буржуазии, на латинском языке. Медический принципат политически уравнял все группы буржуазии, а большинство в ней принадлежало людям неученым, с латынью незнакомым. Ей нужна была не латинская, а итальянская литература. Бунт Альберти против гуманистического канона знаменовал расширение социальной базы культуры и предсказывал прорыв на более демократическую платформу, и, как мы увидим, не только принципиально, но и по положительному содержанию» (С. 173–175); см. также: *Дживелегов А.К.* Начало итальянского Возрождения. М.: Польза, 1908.
6. В отличие от привычной русской транскрипции имени — Лепид, в статье используется латинизированная его форма.
7. *Jarzombek, Mark.* Op. cit. P. 13; см. также: Leon Battista Alberti's Philodoxus (1424). An English Translation. *Joseph R. Jones,* Lucia Guzzi. University of Kentucky // Celestinesca 17.1 (Primavera 1993). P. 87–134.
8. *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М.: Наука, 1977; *Tenenti, Alberto.* Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento. Torino, 1989.
9. *Jarzombek, Mark.* Op. cit. P. 15.
10. Ibid. P. 14–16.
11. *Grafton, Anthony.* Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance. Harvard University Press, 2002. P. 6.
12. *Alberti, Leon B.* Dinner Pieces. P. 61, 175–176.

13. *Grafton, Anthony*. Op. cit. P. 31; см.: Nietzsche, Friedrich. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben // Unzeitgemässe Betrachtungen. Leipzig: Verlag von T.W. Fritzsch. 1874; см. также: *Ницше Фридрих*. О пользе и вреде истории для жизни // Несвоевременные размышления / Пер. с нем. А. и Е. Герцык. М.: Д.П. Ефимов, 1905. Исследователи Ницше предполагают, что на выбор названия эссе повлияли работы Буркхардта, в которых последний ссылается на трактат Альберти «О преимуществах и невыгодах науки».
14. *Heidegger, Martin*. Bauen Wohnen Denken // Vorträge und Aufsätze. Pfullingen: Neske. 1954. В примечаниях к тексту эссе Хайдеггер пишет: «Лекция, прочитанная 5 августа 1951 года во время Дармштадтского коллоквиума II на тему "Человек и пространство", напечатанная в материалах этого коллоквиума, Neue Darmstädter Verlagsanstalt (1952), pp. 72 ff»; см. также: Building Dwelling Thinking // Poetry, Language, Thought. Translations and Introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971. P. 143–161.
15. *Heidegger, Martin*. Building Dwelling Thinking. P. 148.
16. Ibid. P. 151.
17. Ibid. P. 153.
18. *Alberti, Leon B*. Dinner Pieces. P. 67.
19. *Heidegger, Martin*. Op. cit. P. 153.
20. Ibid. P. 154.
21. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. Т. I. М., 1935–1937. С. 12–13.
22. *Heidegger, Martin*. Op. cit. P. 160.
23. *Rowe, Colin*. The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared // Le Corbusier in Perspective. New Jersey, 1975. P. 46–47.
24. *Harries, Karsten*. Lessons of a Dream // Chora: Intervals in the Philosophy of Architecture. Edited by Alberto Pérez-Gómez and Stephen Parcell. McGill-Queen's University Press. Vol. 2. 1996. P. 91–108; см. также: *Harries, Karsten*. The Ethical Function of Architecture. MIT Press, 1997. P. 152–167.
25. *Rykwert, Joseph*. On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1993.
26. *Heidegger, Martin*. Der Ursprung des Kunstwerkes (1935–1936) // Holzwege, Gesamtausgabe Volume 5, 1950; см. также: The Origin of the Work of Art // Poetry, Language, Thought. Translations and Introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971. P. 15–86; *Хайдеггер Мартин*. Исток художественного творения: избранные работы разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический Проект, 2008; см. также критический комментарий К. Харриса к работе М. Хайдеггера «Происхождение произведений искусства»: *Harries, Karsten*. Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art". Contribution to Phenomenology. Vol. 57. Springer Sience+Business Media B.V., 2009. В поддержку своей философской аргументации в эссе «Происхождение произведений искусства» Хайдеггер использует два курьезных, с точки зрения комментаторов, словесных описания действительно существующих, подобно *вещам* в философском смысле, художественных произведений — картины В. Ван Гога «Пара ботинок», без указания на конкретную работу художника, входящую в серию натюрмортов, изображающих обувь, и античного греческого храма в Пестуме, географическое местоположение которого тем не менее не позволяет идентифицировать его принадлежность к культу какого-либо представителя греческого пантеона. Как отмечает Харрис, описание пары крестьянских башмаков как атрибута фермерского хозяйства и одновременно произведения ремесла и искусства, появляется лишь в третьей, окончательной версии эссе, в то время как образ греческого храма почти в точности переносится автором из двух предыдущих, более ранних и менее известных вариантов работы. Окончательно, так или иначе, оба

описания включаются философом, его комментаторами и интерпретаторами в последовательно развивающуюся содержательную и иллюстративную цепь. Описание греческого храма, как важного, возможно, ключевого звена в цепи философских построений Хайдеггера при осмыслении природы искусства, дополняется обсуждением вещественности пары ботинок как ремесленно-промышленного и в определенном смысле художественного изделия, использование которого крестьянской женщиной в жизненно необходимых рутинных контактах с землей призвано еще раз продемонстрировать существование глубокой онтологической связи между землей, миром, небом, богом и сущностной истиной бытия как основополагающими категориями в философии Хайдеггера.

С точки зрения истории искусства, если возможно частично отвлечься от философского рассмотрения художественного произведения, натюрморт Ван Гога интерпретируется Хайдеггером не столько в традиции немецкой классической эстетики А.Г. Баумгартена, И. Канта, Ф. Шиллера, Ф.В. Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля, сколько в соответствии с положениями связанной с этой школой «практической эстетики» Г. Земпера, акцентирующей внимание на определяющей роли ремесла, материала и способа его обработки, пользы или назначения в процессе создания произведений искусства и архитектуры (роль германского Веркбунда и Баухауза, использующих и развивающих идеи Земпера, могла быть не менее определяющей), связанном с поиском и осмыслением причин и истоков их возникновения и исторического развития. Для Хайдеггера подобная тенденция в трактовке искусства и архитектуры могла корреспондироваться с общим направлением развития эстетической мысли. Предрекаемый Гегелем «конец искусства», как полагает Харрис, не проявился в отмирании искусства как такового, а, скорее, стал завершением определенного этапа в развитии эстетической мысли. Вступая в критическое противоречие с положениями классической эстетики и частично опровергая Гегеля, Хайдеггер, опираясь на предшественников, окольными путями, напоминающими правила «герменевтического круга», с помощью философско-логических оговорок, уловок и достаточно традиционных поэтическо-романтических риторических средств фактически реконфигурирует эстетическую проблему в онтологическую тематику, возвращая рассмотрение произведения искусства из эстетического в онтологический контекст.

Описание античного греческого храма представляется в этом контексте симптоматичным. Альтернативой греческому храму мог послужить средневековый собор в Бамберге, Бавария, в котором был погребен в 1047 году папа Климент II. В тексте эссе «Происхождение произведений искусства» альтернатива изначально рассматривается как параллель. Первая формальная ссылка на греческий храм в начале второй главы под названием «Произведение и истина» (первая глава, «Вещь и произведение», посвящена осмыслению *вещественности вещи* на примере картины Ван Гога) связана с упоминанием, через разделительно-присоединительный союз «или», бамбергского собора, построенного в 1007–1217 годах в романском стиле с элементами готики. В развитии философских построений и аргументов приоритет окончательно отдается греческому храму, что может быть оправдано несколькими причинами. Оппозиция между античным и средневековым, языческим и христианским, латинским и итальянским, классическим (имперским клерикальным и светским аристократическим) и простонародным («вульгарным» *volgare*), лишающая Альберти и некоторых из его предшественников, современников и последователей душевного покоя, в случае Хайдеггера почти соответствует, в лингвистическом аспекте, противопоставлению двух классических языков — греческого и латинского.

В первой главе эссе, критически отзываясь об опыте западного истолкования бытия сущего в его связи с трактовкой *вещественности* или *вещности вещи*, Хайдеггер сетует на неадекватность переводов понятий и терминов эллинской философии с греческого на латинский

В.Ван Гог. Пара ботинок. 1885;

Храмы в Пестуме. VI–V вв. до н.э.

язык, что привело, по его мнению, к трансформации греческого опыта в иную, римско-латинскую и, окончательно, западноевропейскую формы мышления. Суровое, но справедливое обвинение, предъявленное западной философии и классической эстетике как ее части, могло потребовать привлечения необходимых *вещественных* доказательств и убедительных, правдивых свидетельств очевидцев. Использование образа реально существующего греческого храма как произведения искусства, носителя эстетических свойств и критерия, в качестве философского аргумента становится постановкой вопроса критерия истины.

Признаваемое исследователями влияние Ф. Ницше на хайдеггеровскую трактовку природы и сущности искусства прослеживается прежде всего через понимание отношений между искусством и истиной. Связь Хайдеггера с Ницше, в этом смысле, вероятно, мало чем отличается от их отношения к Гегелю и связи с немецкой романтической философской традицией. Эта связь и одновременно расхождение, проявляющееся в форме критического противопоставления, приобретает значение отправной точки для дальнейших философских построений. Если для Ницше искусство выше истины, Хайдеггер не может согласиться как с порядком их отношений, так и с самим определением истины в трактовке Ницше, считая его чрезмерно традиционным. Ставя под сомнение положения немецкой классической эстетики, на которых основываются традиционные художественные правила и методы, он, как полагают критики, использует привычный для него, возможно заимствованный у св. Августина (пожалуй, наиболее важного и глубокого источника влияний на Хайдеггера), обходной прием аргументации, уклоняясь, где это возможно, от строго логических рассуждений, чтобы избежать ошибок при обнаружении истины, и, по сути, предлагает онтологически переосмысливаемую и поэтически реконфигурируемую версию феноменологического метода.

Еще одной причиной для выбора греческого храма в качестве примера при рассмотрении произведения искусства посредством его перенесения из эстетического в онтологический контекст, так или иначе объединяющей беллетристический проект Альберти, своеобразную историографическую его трактовку Ницше и онтологическое осмысление Хайдеггером, может рассматриваться обращение к идеям гуманизма в их неизбежной и неразрывной связи и отношениях с верой и религией. Если человечество или смертные, полагаясь исключительно на свой разум, способны осознавать, что ограничивает их свободу и позволяет жить осмысленной жизнью, то должны ли они позитивно принимать ограничение как дар некой трансцендентной воли, будь то Бог, боги или природа? Фор-

мулируемый Харрисом вопрос соотношений разума и веры (*Harries, Karsten.* Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's... P. 191), в равной степени волновавший Альберти, Ницше и Хайдеггера, как кажется, разрешается последним одновременно в ницшевской и альбертиевской манере, тем не менее, с присущими каждому из них существенными смысловыми нюансами. Обращение Ренессанса к гуманистическим идеалам античности способствовало осознанию или актуализации истории в ее связи с повседневной жизнью, с генезисом и конечностью бытия. Тематика отношений между разумом и верой переосмысливается через связь истории и жизни, в которой время и мера времени как атрибуты бытия получают археологическо-телеологическую трактовку, художественно интерпретируемую в перспективном восприятии мира, жизни и истории.

Использование геометрическо-математических средств (перспективы и ортоганальной «координатной» сетки) в альбертиевской теории живописи соотносится Харрисом с будущей ролью картезианского метода в развитии естественных наук, при этом Декарт, разумеется, настаивает на необходимости Бога. Хайдеггеровский термин *Ge-Stell* — каркас или структура, — который позже используется несколько иначе при объяснении природы и сущности современной технологии в его статье «Вопрос о технике» (*Die Frage nach der Technik,* 1953), трактуется в эссе, в соответствии с его происхождением «от греческого опыта переживания полагания вперед [пред-полагания или целеполагания], логоса, от греческого *poiesis* и *thésis*», как «овладение абсолютом», а в аспекте репрезентации приобретает значение *Vor-Stellen* (выставлять вперед, представлять или изображать), которое понимается, по аналогии с греческим восприятием, как «размещение», «закрепление» (*Heidegger, Martin.* The Origin of... P. 84). В привычных терминах истории искусства подобная трактовка приближается к пониманию метода композиции и художественного образа в его археологическом и телеологическом аспектах.

Не совсем точный перевод хайдеггеровской фразы «*die Herrschaft des Absoluten übernimmt*» как «овладение абсолютом», по мнению Харриса, скорее, предполагает «обращение к методу, который замещает абсолют, замещает Бога» (*Harries, Karsten.* Art Matters: A Critical Contemporary on Heidegger's. Op. cit. P. 192). Хайдеггер всегда уклонялся от ответа на вопрос о проблеме Бога, предлагая взамен читать его сочинения. Независимо от места и роли Бога в этой структуре, ее использование, по всей вероятности, приобретает значение метода познания истины бытия посредством сближения с божественным и одновременно относительного удаления от него, что не свидетельствует о радикальном отказе от идеи Бога или его исчезновении. В 1969 году, в известном интервью французскому журналу «Экспресс», отвечая на вопрос, сохранил ли он прежний интерес к искусству, Хайдеггер, подтверждая свою очарованность Ван Гогом, еще раз вспоминает и цитирует слова Ницше: «Нам остается искусство, чтобы не погибнуть перед истиной» (Интервью М. Хайдеггера журналу «Экспресс». Пер. с фр. Н.С. Плотникова. Интернет-версия журнала «Логос»). Если согласиться с возможностью существования определенного метода познания или вопрошания, который частично замещает Бога или, скорее, основывается на некоторой разновидности апофатической практики, столь характерной для Альберти, присутствие Бога в произведениях которого прочитывается в его парадоксальном отсутствии, гуманистическую основу этого синтетического метода, вбирающего в себя теологию, философию, поэзию, искусство, ремесло и технику, Хайдеггер определенно, хотя и не исключительно, заимствует у Ницще.

В этом смысле переосмысление и переформулирование отношений между ученостью (наукой) и прижизненной или посмертной известностью и славой в трактате Альберти в проблему отношений между историей и жизнью у Ницше становится вполне оправданным, поскольку под ученостью (наукой) и историей подразумевается прежде всего метод познания

или вопрошания (в хайдеггеровской трактовке) *сущностной истины бытия посредством жизни как удела или судьбы*. Разделение истории на три вида — *антикварный, монументальный и критический*, — и выделение трех способов познания — *неисторического, исторического* и *надысторического*, — становится не только структурной основой исторического метода Ницше, направленного на критику по сути того же самого метода немецкой исторической школы в ее смирении и покорности как общественно-политической *резиньяции* (термин, используемый Ницше) перед лицом судьбы, но и тем конструктивным «каркасом», формирующим и определяющим, посредством взаимопроникновения выделяемых триад и их составляющих, *целеполагание* человека и народа в их устремлениях к счастью и «славе, то есть праву на почетное место в храме истории». При всей симпатии к *неисторическому* человеку и *антикварной* истории, которую, вероятно, можно понимать как археологию, приоритет в этом благородном начинании отдается *критической* истории, *надысторическому* виду познания и сознанию, в котором в зародыше присутствует грядущий сверхчеловек.

Древнегреческая культура представляется символом, способным, как полагают Ницше и Хайдеггер (который почти буквально повторяет мысль Ницше в своей трактовке происхождения произведений искусства), «организовать в себе хаос путем обдуманного возвращения к своим истинным потребностям». «... Будет же нам когда-нибудь разрешено ставить себе шаг за шагом все более высокие и далекие цели, когда-нибудь будет же за нами признана та заслуга, что мы воспроизвели в себе дух александрийско-римской культуры — и это благодаря нашей склонности к универсальной истории — в таких плодотворных и грандиозных формах, что имеем право теперь, в качестве благороднейшей награды, поставить себе еще более грандиозную задачу — связать себя с миром, лежащим за и вместе с тем над александрийской эпохой, и смело направить свои поиски за идеалами в древнегреческий мир великого, естественного и человеческого. *Но там мы видим реальность по существу неисторической культуры и вместе с тем, несмотря на это или, скорее, благодаря этому, культуры несказанно богатой и жизненной*». (*Ницше Фридрих*. О пользе и вреде истории для жизни. 1871–1873. Пер. с нем. Я. Бермана // Сочинения в 2 т. Т. 2. Литературные памятники. М: Мысль, 1990. С. 207).

Ницше пишет: «Но как мы достигнем этой цели? — спросите вы. Дельфийский бог напутствует вас в самом начале вашего шествия к этой цели изречением: “Познай самого себя”. Это трудная заповедь: ибо названный бог “не скрывает ничего и не возвещает ничего, он только показывает”, как сказал Гераклит. На что же он указывает вам? В продолжение столетий грекам грозила та же опасность, которой подвергаемся мы, именно опасность погибнуть от затопления чужим и прошлым — “историей”. Они никогда не жили в гордой изолированности; их “образование”, напротив, в течение долгого времени представляло собой хаотическое нагромождение чужеземных, семитических, вавилонских, лидийских, египетских форм и понятий, а религия их изображала настоящую битву богов всего Востока; совершенно так же, например, как теперь “немецкое образование” и религия являют собой хаос борющихся сил всех чужих стран и всего прошлого. И все-таки эллинская культура не превратилась в простой агрегат благодаря упомянутой аполлоновской заповеди. Греки постепенно научились *организовывать хаос*; этого они достигали тем, что в согласии с дельфийским учением снова вернулись к самим себе, т. е. к своим истинным потребностям, заглушив в себе мнимые потребности. Этим путем они снова вернули себе обладание собой; они не оставались долго переобремененными наследниками и эпигонами всего Востока; они сумели даже после тяжелой борьбы с самими собою стать путем применения на практике этого изречения счастливейшими обогатителями и множителями унаследованных сокровищ, первенцами и прообразами всех грядущих культурных

народов. Вот символ для каждого из нас: он должен организовать в себе хаос путем обдуманного возвращения к своим истинным потребностям» (Там же. С. 228–229).

В этом завершающем фрагменте ницшевского эссе «О пользе и вреде истории для жизни», вызывающем в памяти альбертиевский трактат «О преимуществах и невыгодах науки», прослеживается определенное риторическое сходство с другим произведением Альберти — трактатом «О семье». В прологе к трактату, Альберти, не противопоставляя «истинный характер греческих представлений о культуре» романским и не призывая к принесению в жертву, если это потребуется, современной ему «декоративной культуры в целом», как это делает Ницше, обсуждает сущностную онтологическую связь судьбы (фортуны) и добродетели как «святой и благословенной житейской мудрости», при этом испытывая ностальгию по утраченному величию предков.

Альберти пишет: «В самом деле, обратимся к республикам, подумаем о минувших царствах: мы убедимся, что фортуна никогда не играла такой роли в обретении и преумножении могущества, в сохранении уже завоеванной славы, как святая и благословенная житейская мудрость. Кто усомнится в этом? Справедливые законы, мужественное и твердое поведение, любовь к отечеству, верность, прилежание, безупречные и похвальные нравы граждан всегда помогали снискать известность без помощи фортуны или достигнуть величия и еще большей славы с ее помощью, и при том оставить по себе потомкам бессмертную память» (*Альберти Л.Б.* Книги о семье / Пер. М.А. Юсима. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 6).

В своих надеждах, исканиях и целеполагании и достаточно зрелый Альберти, и Ницше обращаются к более молодому поколению своих соотечественников, настаивая, каждый в своей манере, на пользе актуально трактуемой истории, которая обеспечивает существенное преимущество учености или науке как средствам достижения известности, славы и величия в деле обретения бессмертной памяти.

«Но надеюсь, что это мое намерение не было пустым, потому что плод моих многодневных трудов скорее пригодится тем благочестивым юношам, которые придут после вас, чем вам, кого я мало чему могу научить и еще меньше наставить в вещах, известных вам лучше, чем мне» (*Альберти Л.Б.* Книги о семье. С. 12).

«И вот в этом-то я и усматриваю миссию того юношества, того первого поколения борцов и истребителей змей, которое идет в авангарде более счастливого и более прекрасного образования и человечности, не получая от этого грядущего счастья и будущей красоты ничего, кроме многообещающего предчувствия. Это юное поколение будет одновременно страдать и от болезни, и от противоядий, и все-таки оно имеет больше прав говорить о своем более крепком здоровье и более естественной природе, чем предыдущие поколения — поколения образованных “мужей” и “старцев” современности» (*Ницше Фридрих.* О пользе и вреде истории для жизни. С. 227).

Миссия Хайдеггера, «страдающего» от общего для него, Ницше и Альберти недуга, симптомом которого рассматривается *историческое* сознание, и от действия предписываемых Ницше снадобий — *неисторического* и *надысторического* способов познания (сам Ницше, как кажется, использует в качестве антидота, избранное им «ироническое самосознание», успешно практикуемое Альберти в «Застольных беседах» и «Моме»), — могла заключаться в синтезировании идей и философской поэтически риторической презентации, посредством *полагания — в форме сущностной истины бытия как участи человеческого существования*, символа грядущей известности и славы человека и общества, запечатленного в образе античного греческого храма как действительно существующего, подобно вещи в философском смысле, произведения искусства. Хайдеггер замечает: «Сооружение, греческий храм, ничего не представляет. Он просто стоит посреди долины расколотых камней. Здание ограждает статую бога и позволяет ему, находящемуся в этом укрытии, выхо-

дить через открытый портик в священное окружение. Благодаря храму бог присутствует в храме. Это присутствие бога само по себе является протяженностью и определением границ окружения как священного окружения. Храм и его окружение тем не менее не растворяются постепенно в неопределенности. Именно храм-произведение изначально объединяет и собирает вокруг себя единство тех направлений и отношений, через которые рождение и смерть, несчастье и благословение, победа и бесчестье, долготерпение и упадок обретают форму участи человеческого существования. Всеобъемлющая протяженность этого неограниченного взаимосвязанного контекста является миром этого исторического народа. Только из этой и в этой протяженности может нация изначально вернуться к самой себе во исполнение своего призвания» (*Heidegger, Martin*. The Origin of... P. 41–42).

Предопределенный историей и жизнью (в не меньшей степени, чем ученостью и стремлением к славе) выбор языческого греческого храма в качестве словесной иллюстрации к хайдеггеровской трактовке происхождения произведений искусства находит свою христианскую альтернативу или параллель не столько в романско-готическом соборе в Бамберге, упоминаемом Хайдеггером походя, всуе и наугад, сколько в средневеково-ренессансном соборе Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, а вернее, в описании этого собора в первой книге трактата Альберти «Бегство от несчастий» (*Profugiorum ab aerumna*), известном также под названием «О спокойствии души» (*Della tranquilità dell'anima*), и в кратком посвящении его трактата «О живописи» Филиппо Брунеллески.

Перефразируя Хайдеггера, можно заметить, что флорентийский собор и его окружение в описании Альберти «не растворяются постепенно в неопределенности». В контексте альбертиевского повествования, мир и жизнь народа Тосканы «обретают форму участи человеческого существования» (возможно, без необходимого и важного участия «инстинкта истины» как неистребимой онтологической потребности постоянных ее поисков, в понимании Ницше), в котором «единство тех направлений и отношений, через которые рождение и смерть, несчастье и благословение, победа и бесчестье, долготерпение и упадок» изначально и окончательно объединяются и собираются вокруг собора Санта-Мария дель Фьоре. Здесь не только нация — тосканский народ, — собираясь внутри и вокруг собора, обращается к Богу и самой себе, но и отдельный, частный человек, потомок древнего рода Альберти возвращается на землю предков из протяженного во времени и пространстве изгнания, чтобы исполнить свое призвание беллетриста и архитектора.

«Никкола, верноподданный мессера Медичи, муж, одаренный всеми нравственными достоинствами и добродетелями, и я, прогуливаясь вместе в нашем величественном храме, размышляли, в согласии с нашими обычаями, о доставляющих удовольствие вещах и подходящих для изучения и изысканий заслуживающих внимания редкостных предметах. Нам повстречался Аньоло из рода Филиппо Пандольфини, муж зрелый, степенный, честный, к которому из-за его возраста и рассудительности всегда обращались за советом и почитали среди выдающихся наших сограждан. Он приветствовал нас и сказал: "Тебя, Баттиста, хвалю я; и нравится мне, что, как и в прочих делах, так и в этом твоем смирении, здесь в этом храме тебя постоянно вижу, благочестивый. Не без причины, добрые древние так говорили об этом, тогда величайшей постройка для поклонения божественному пребывает, когда навещают чаще места, посвященные Богу. Бесспорно, этот храм имеет в себе изящество и величие; и то, о чем часто думал, мне доставляет наслаждение, что я прихожу в этот храм, который соединил воедино приятную грациозность с непоколебимой твердостью и полнотой, так, что, с одной стороны, каждый член его, кажется, поставлен на место для приятности, и с другой стороны, я понимаю, что любая вещь здесь выполнена и укреплена навечно. Добавь к этому, что здесь поселился постоянный климат, если можно так выразиться, весны; снаружи ветер, мороз, иней; сюда захожу, укрываюсь от ветра, здесь

теплый воздух и успокоение; снаружи летний и осенний зной; сюда вхожу в умеренную прохладу. И есть ли такой, если, как говорят, блаженство пребывает тогда, когда к нашим чувствам прибавляется столько вещей и те, что потребны природе, кто не решится назвать этот храм домом родным блаженства? Здесь, куда ни посмотришь, увидишь любую деталь, доставляющую веселье и радость; здесь всегда благовоние; и здесь присутствует то, что ценю я превыше всего, здесь, в этих словах, обращенных к жертве, и в том, что древние называли мистерией, ты слышишь удивительную доброту"» (*Alberti, heon B*. Della tranquilità dell'anima // *Bonucci, Anicio*. Opere Volgari di heon Bettista. Alberti per la piu parte inedite e tratte dagli autografi. Tomo primo. Firenze: Tipografia Galileiana, 1843. P. 7–9).

Использование слова *tempio* (*храм*) вместо привычных *cattedrale* или *Duomo* при описании собора Санта-Мария дель Фьоре или при обсуждении святилищ в Седьмой книге трактата «Об архитектуре» обычно соотносится исследователями с определяющим влиянием античной традиции на сочинения Альберти. Тем не менее, как полагает В.П. Зубов, остается неясным, какой храм описывает Альберти в своем архитектурном трактате, языческий или христианский. Храм у Альберти, по мнению Зубова, становится тем общим прототипом, из которого по аналогии выводится весь ряд общественных зданий. Подобные трактовки альбертиевских описаний храма вряд ли позволяют сопоставить их, если вообще возможно сравнение, с хайдеггеровской интерпретацией постройки. Тем не менее, несмотря на противоречивый опыт в анализе не связанных между собой описаний, между ними существует определенное, достаточно тривиальное сходство.

Диалог между Никколой и Баттистой в альбертиевском трактате «Бегство от несчастий» или его итальянской версии «О спокойствии души», вероятно, не случайно связанный с выбором места для дискуссии — флорентийским собором, — наполнен почти теми же античными сюжетами, мотивами, ссылками и цитатами, которые используются Хайдеггером в качестве аргументов в его философской интерпретации происхождения произведений искусства на примере греческого храма. Разумеется, Никкола, Баттиста и Хайдеггер, вдохновляемые в не меньшей степени, чем Ницше, античной культурой, с воодушевлением используют доступный им духовный опыт античности.

В этом смысле языческий или христианский храм в описании Альберти не во многом отличается от описания и интерпретации языческого храма Хайдеггером, который, по мнению Харриса, рассматривает греческий храм, несмотря на его музейную предметность археологического артефакта и противопоставляемую ей метафизическую сущностную вещественность, прежде всего как духовный храм. За этим тривиальным сходством, как кажется, скрывается существенное отличие, которое, подобно неизбывной онтологической тревоге, беспокоит Хайдеггера, и которое опосредованно связано с альбертиевскими непрестанными поисками душевного покоя.

В основе этого различия лежит тема и проблема отношений между человеком и Богом, человеческим и божественным, которая реконфигурируется и перефразируется Хайдеггером в его опыте философской интерпретации истоков произведения искусства в отношение оппозиции между *землей* и *миром*, основанной на идее, заимствованной у Ф. Гельдерлина, и понимаемой своеобразным спором, в котором творится истина, полагаемая в художественном процессе в произведение искусства. Хайдеггеровская трактовка мира достаточно витиевата и противоречива, но можно предположить, что *мир* соотносится скорее с божественной сферой, нежели человеческой, хотя крестьянка, которой принадлежит пара ботинок, может претендовать на свой *мир* (в чем отказано, к примеру, камню, растению или животному), поскольку ее связь с *миром* гарантируется ее пребыванием в «раскрывающихся пределах сущего», благодаря полезной надежности ботинок как изделия, обеспечивающего ее особое сближение с *миром* и одновременно «сопричастность

к безмолвному зову земли». Способность увидеть мир в паре ботинок, по мнению Харриса, требует крайней степени философского абстрагирования. Тем не менее окончательно «в существовании мира заключается тот содержательный смысл, который становится источником оберегающей милости богов». Храм изначально символизирует этот *мир*.

У Альберти тема отношений и связи человека и Бога в их сближении, по образу и подобию, при осмыслении мира и строения Вселенной, обсуждается через оппозицию *фортуны* и *добродетели*, подразумевающей деятельное начало в качестве собственного императива, в их морально-этических и религиозно-нравственных аспектах отношений между поколениями, отсылающих к проблемам воспитания детей, образования, семьи, хозяйства, любви и дружбы; в их связи с религией, властью, тиранией, государственными и общественными институтами. Эта тематика, в той или иной мере, проходит через все его сочинения, включая «Застольные беседы», «Мом, или о государе», книги «О семье» и, наконец, трактат «Об архитектуре», и, по сути, возвращается к рассмотрению традиционного спектра человеческих и общественных отношений в их онтологической полноте и историческом развитии. На риторической трактовке этой онтологически и исторически осмысленной тематики основывается теория художественной композиции как истории в его трактате «О живописи».

У Хайдеггера спор человеческого с божественным, в котором творится и утверждает себя истина, трансформирует, вероятно, несущественную для его трактовки источника происхождения произведений искусства альбертиевскую оппозицию *фортуны* и *добродетели* во всеохватывающую структуру (*Ge-Stell*) или связь между *участью человеческого существования и методом познания или вопрошания сущностной истины бытия* как овладения абсолютом. Подмена *добродетели* в ее ренессансном понимании, основанном на христианском и античном опыте духовного совершенствования, своеобразным квазикартезианским методом познания или вопрошания истины в его связи с признаваемыми Хайдеггером древнегреческими истоками современной науки, не отменяя высший, верховный смысл божественного присутствия как воплощения сущностной истины бытия в ее ренессансной или хайдеггеровской трактовках, ставит вопрос о положении и самоощущении человека во всеобъемлющей *каркасной структуре* (*Ge-Stell*) и в отношении к божественному, или иными словами, вопрос и проблему отношений науки и религии, метода и веры. Следуя примеру св. Августина и предписаниям «Поэтики» Аристотеля (см.: *Ricoeur, Paul*. Temps et Récit. Editions du Seuil. 1983–1985), Хайдеггер, как кажется, разрешает проблему отношений метода и веры поэтически с использованием доступных ему поэтическо-риторических и символических средств в духе немецкой романтической традиции. Безусловно, бог или статуя бога заполняют греческий храм своей вещественностью и священной тайной, распространяющейся в его окружении. Тем не менее трудно сказать определенно, основываясь на хайдеггеровском описании, о присутствии в храме той части человека и его души, которая соответствовала бы определению *исторического* человека в классификации Ницше. Разумеется, разделение истории на *антикварную, монументальную* и *критическую* представляет лишь три стороны или грани единой истории, так же как расстроенность сознания отражает три взаимосвязанных способа исторического познания. Вместе с тем, это разделение свидетельствует о внутреннем разногласии и конфликте с окружающей действительностью.

В духе неизбывных «Страданий юного Вертера» конфликт между человеком и миром, переосмысленный И.В. Гёте в форме любовной драмы, как кажется, разрешается посредством ритуального «суицида» или жертвоприношения *исторического* человека, уступающего место его антиподам — *неисторической* и *надысторической* особям. По свидетельству одного из собеседников Баттисты, в «словах, обращенных к жертве, и в том, что древние называли мистерией», человек Ренессанса «привык [или хотел] слышать удивительную

доброту». И вероятно, «не без причины, добрые древние так говорили об этом, тогда величайшая постройка для поклонения божественному прибывает, когда навещают чаще места, посвященные Богу». Онтологическая потребность, возможно связанная с познанием или *вопрошанием сущностной истины бытия как удела человеческого существования* на границе между *фортуной* и *добродетелью*, человеческим и божественным заставляет человека, пребывающего одновременно в трех исторических ипостасях, рано или поздно, реже или чаще, возвращаться к храму в литературе, философии, архитектуре, в повседневной жизни.

«Но потом мы приходим к этому священнейшему храму, входим, чтобы поклониться имени и образу Бога. И превыше всех доказательств и полезных замечаний благоразумнейших писателей будет молитва ему, дабы он не навлек надолго никаких житейских невзгод, о добром здравии ума, и о хорошем совете, и о цельной стойкости наших членов, и дабы даровал мужество и постоянство души, чтобы выдержать и пережить любой натиск и опасность враждебных деяний» (*Alberti, Leon B.* Della tranquilità dell'anima. P. 88).
Принесенный в ритуальную жертву исторический человек-крестьянка, время от времени вспоминается Хайдеггером в своеобразной традиции поминальной молитвы посредством вещественного атрибута, обеспечивающего его неразрывную связь с землей, из которой он вышел и в которую, рано или поздно, он обречен вернуться — в этом удел его существования, — чтобы воссоединиться с самим собой и своим народом. Пара изрядно поношенных ботинок — археологический артефакт и поражающее своей почти метафизической «полезной надежностью» ремесленно-промышленное изделие, по счастливой случайности или насущной онтологической нужде запечатленное в произведении искусства, завораживает своей убедительной вещественностью в не меньшей степени, чем «готовые вещи» (*objets "tout faits"*) М. Дюшана.
Своеобразная квазидадаистическая попытка придать произведению искусства несвойственную ему концептуальность рассматривается в контексте истории искусства беспрецедентным казусом. Проницательные исследования предмета показывают (*Schapiro, Meyer*. The Still Life as a Personal Object — A Note on Heidegger and Van Gogh // The Reach of Mind. Ed. M.L. Simmel. New York: Springer, 1968), что пара ботинок, избранная в качестве философского аргумента, сохраняя опосредованную человеком связь с землей, вряд ли когда-либо использовалась крестьянкой или одним из представителей сословия «едоков картофеля», но как вещь, скорее, является невидимой на картине частью серии автопортретов художника, поскольку принадлежала самому Ван Гогу. Тем не менее Ж. Деррида посвящает «Паре ботинок» 125 «игривых и комических» (по подсчетам и оценке Харриса) страниц текста, в которых предлагает, основываясь на критике Хайдеггера и знатоков Ван Гога, свое собственное видение отношений между искусством и истиной (*Derrida, Jacques*. The Truth in Painting. Translation by Geoffrey Bennington and Ian MacLeod. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987).
По мнению Харриса, Хайдеггер в своей трактовке вещественности вещи мог не менее продуктивно и успешно сослаться на фотографию своих собственных ботинок. С учетом исторического момента, социальной и политической ситуации, в которых создавалась работа Хайдеггера, и принимая во внимание его идеологические и политические симпатии, можно с определенной долей вероятности предположить, что использование солдатских сапог в качестве вещественного указания на спор земли и мира в полагании в художественное произведение творящейся в споре сущностной истины бытия как удела человеческого существования могло бы стать не менее актуальным, поскольку послужило бы ссылкой на библейский и «археологический», античный и христианский сюжет, к кото-

рому по воле фортуны и не без участия добродетели становится сопричастным Альберти, создающий проект церкви Сант-Андреа в Мантуе по заказу герцога Лодовико де Гонзага. По преданию и апокрифическим источникам, римский легионер Лонгин (*Longinus*), присутствовавший при распятии Иисуса Христа и, по свидетельству евангелиста Иоанна (не упоминающего имени центуриона), истязая или облегчая муки распятого, пронзивший его грудь копьем (от греческого слова *longche* и латинского *loghe* — копье — происходит имя сотника), и, в соответствии с Евангилием от Марка (опять же, без упоминания имени) произнесший в момент смерти Христа фразу — «истинно Человек Сей был Сын Божий» (Мк. 15:39), — умилившись и раскаявшись в содеянном, собрал истекшие из тела Христа кровь и воду, смешавшиеся с землей Голгофы, и, вернувшись домой, доставил будущую реликвию в родную Италию. Дальнейшая жизнь и судьба Лонгина противоречива, кроме более или менее достоверных фактов его крещения и смерти на его родине в Каппадокии. Его мощи, вместе со священной реликвией (по некоторым сведениям, *священной губкой*, пропитанной кровью Христа, — по преданию, Лонгин мог присутствовать при омовении тела и Воскресении Иисуса), время от времени исчезающие и вновь обретаемые, подобно самой реликвии, были в очередной раз обнаружены в1304 году в Мантуе. Поклонение реликвии — *preziosissimo sangue di Cristo* (драгоценнейшей крови Христа) — и почитание канонизированного великомученика св. Лонгина, несмотря на антично-средневековые корни, берут начало в конце XIII столетия. Мощи св. Лонгина были погребены в церкви св. Августина в Ватикане, в соборе Св. Петра хранится фрагмент наконечника его копья, там же воздвигнута посвященная ему скульптура, выполненная Дж.Л. Бернини. Реликвия — кровь Христа — была разделена на несколько частей, одна из которых была отправлена в Прагу, другая осталась в Мантуе. Часовня в церкви Сант-Андреа бенедиктинского монастыря в Мантуе была посвящена св. Лонгину и Священной крови. Фактически реликвия переходит к герцогам Гонзага, которые продолжают ее использовать, иногда отделяя части, в политических целях, в дворцовых интригах и в интересах семьи.

В 1472 году Лодовико Гонзага, начиная перестройку старой церкви Сант-Андреа, поручает работу Альберти. Причиной для перестройки стала реликвия Лонгина, выставляемая для всеобщего обозрения и поклонения в Страстную пятницу и в праздник Вознесения Господня, во время литургии, напоминающей своеобразное театрализованное представление или мистерию — *macchina divina*, — в которой участвовал сам Лодовико Гонзага. Старый храм не вполне соответствовал сценарию и «сценическому» воплощению мистерии и уже не вмещал ее участников, прихожан и паломников и по этой причине был почти полностью перестроен, за исключением готической колокольни, сохранившейся от старой постройки. Задуманный Альберти главный фасад церкви, основанный на архитектурном мотиве арки Тита в Риме, дополняет странный арочный свод — так называемый *ombrellone*, — помещенный над треугольным фронтоном и предположительно защищавший центральный неф от проникновения солнечных лучей через существовавший оконный проем. Несмотря на популярность этой версии, историки архитектуры до сих пор не могут предложить убедительного и достоверного объяснения причины появления этой, вероятно, важной части постройки или детали ее фасада. Если согласиться с утверждением, что искусство начинается с вещи, а не с искусства, серьезное рассмотрение обуви римского легионера в ее метафизической вещественности, обеспечивающей полезную ее надежность, могло бы способствовать приближению к разгадке тайны; поскольку вещь, некоторым понятным философу образом, соотносится с полаганием сущностной истины бытия как участи человеческого существования, творящейся в споре между *землей* и *миром*, в форму произведения искусства и архитектуры в его целостности и единстве частей, в данном случае — в форму арочного свода *ombrellone*.

27. *Heidegger, Martin*. Building Dwelling Thinking. P. 160–161.

Неизвестный художник XVIII века. Вид Сант Андреа

Фра Анжелико. Лонгин, пронзающий грудь Христа. Фрагмент фрески. 1437–1446

28. Ibid. P. 161.
29. Ibid.
30. Элогия Альберти о флорентийском соборе в «Profugiorum ab aerumna» («Бегство от несчастий», 1443) — трактате, известном под названием «Della tranquilità dell'anima» («О спокойствии души»), и альбертиевское посвящение трактата «О живописи» Филиппо Брунеллески, прославляющие собор Санта-Мария дель Фьоре, создателя его купола и, в целом, Тоскану. «Храм» (Templum) — короткое нравоучительное сочинение Альберти, входящее в Десятую книгу «Застольных бесед».
31. *Альберти Л.Б.* О живописи // Десять книг о зодчестве. Т. II. М., 1935–1937. С. 25–26.
32. *Alberti, Leon B.* Dinner Pieces. P. 175.
33. Ibid. P. 176.
34. Ibid.

ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА

ПРОСТРАНСТВО И ФИЛОСОФИЯ

(запись фонограммы доклада на конференции
НИИТИАГ РААСН «Архитектура в социальном пространстве»
10 ноября 2010 г.)

Пространство и философия и, к сожалению, не архитектура. Я попал в необычную для себя ситуацию, потому что здесь, я чувствую, идут напряжения архитектурной жизни. Я немножко со стороны. И в общем даже и хотел бы рассказать что-то со стороны. Но тем не менее с последним выступающим (А.Г. Раппапортом) я где-то солидарен, а где-то и противоречу ему. Какие-то сюжеты, которые он исподволь затрагивал, касаются непосредственно моего выступления.

Я не претендую на очень большое выступление, потому что сама тема «пространство и философия» – громаднейшая тема. И в какой-то мере можно говорить, что философы с древнейших времен всегда работали с пространственно-временными характеристиками бытия, и занимались этим постоянно и упорно. Рассказать всю эту тему невозможно. Я хочу поставить такие водоразделы, чтобы человек, который, может быть, не так знаком с историей философии, как, может быть, я знаком, мог представить, что происходило в философии на каких-то этапах. И я сразу перейду к делу и выделю несколько таких направлений в философии. Итак, философская работа (с пространством) шла в нескольких направлениях.

Прежде всего это работа с так называемым *природным пространством* или с *абсолютом*, где, по сути дела, работа заключалась в том, чтобы осмыслить – методами, совершенно независимыми от какого-то субъекта или субъективности, – целостный природный Континуум. Здесь использовались и математические и технические возможности и т. д. Следующее более позднее занятие – философия как бы обращается к видению *пространства через определенные конструкции*. И вот это видение можно назвать индивидуальным или экзистенциальным пространством. Это тоже громаднейшая совершенно тема, невероятной сложности, очень большая и с очень большими традициями. И наконец, *коллективно-культурное или социальное направление*, где, может быть, располагается в большей степени, наверное, архитектурный поиск, где это культурное пространство можно делить на социум и отчасти на маргинальные какие-то пространственные процессы, которые происходят сегодня.

Это грубое деление. И оно для меня – просто как ориентировка, потому что я хотел бы начать с такого примера, который считаю очень показательным, для того чтобы показать вход в проблематику пространства со стороны философии. Я беру пример Блеза Паскаля, его «ужас перед пустотой» – всем известное его высказывание

из трактата «Мысли». Но поскольку, может быть, кто-то, уже его немножко подзабыл, я напомню. Хотя архитекторам, наверное, нужно это помнить все время.

Итак: «Пусть человек объемлет взором всю природу в ее высоком и совершенном величии. Пусть он отведет взгляд от низких предметов, его окружающих. Пусть посмотрит на это ослепительное сияние, зажженное, словно негаснущий светильник, чтобы озарять Вселенную. Пусть Земля представится ему крохотной точкой рядом с тем огромным кругом, который описывает это светило. И пусть он подивится тому, что сам этот огромный круг есть лишь малая точка в сравнении с тем, что замыкает светило, катящееся по небосводу. Но если ваш взгляд здесь остановится, пусть ваше воображение идет дальше. Оно скорее устанет работать, чем природа поставлять ему пищу. Весь видимый мир есть лишь незаметная морщинка на обширном лоне природы. Никакие понятия не могут к ней приблизиться. Напрасно мы тужимся послать наше представление за пределы воображаемых пространств. Мы порождаем лишь атомы в сравнении с действительностью вещей. Это бесконечная сфера, центр которой везде, а окружность нигде. Самое важное из наглядных проявлений всемогущества Божьего в том и состоит, что наше воображение теряется при этой мысли» (Паскаль).

Это один вариант. Это как бы одна сфера, которую раньше, начиная со Средневековья, называли макрокосмом. Она всеохватывающая, во всяком случае для Блеза Паскаля, она вводит представление о бесконечности и переводит ее в природные циклы.

И другой вариант: «Чтобы представить себе другое, столь же поразительное чудо, пусть он поищет среди вещей ему известных самые крошечные. Пусть муравей со своим маленьким тельцем заставит его подумать о несравненно меньших его членах: о лапках с суставами, о венах в его лапках, о крови в его венах, о гуморах в этой крови, о капельках в этих гуморах, о порах в этих капельках. Пусть, расщепляя дальше таким образом вещи, он истощит свои силы на представлении об этом. Пусть тот последний предмет, до которого он дойдет, и станет теперь предметом нашего рассуждения. Быть может, он подумает, что это и есть самая малая вещь в природе. Я хочу показать ему другую бездну. Я хочу нарисовать ему не только видимую Вселенную, но бескрайность природы, которую можно вообразить внутри до мельчайшего атома. Пусть он увидит там бесконечное множество миров, у каждого из которых есть свой небосвод, свои планеты, своя земля. На этой земле – свои живые существа, наконец, свои муравьи, в которых он обнаружит то же, что и у видимых свету, глазу. И вот когда он обнаружит там то же самое без конца и остановки, у него голова пойдет кругом от таких чудес, столь же поразительных своей малостью, как и другие своей огромностью.

Ведь кто не изумился бы, что наше тело, которое только что не было заметно во Вселенной, а она сама незаметна в лоне всего сущего, теперь стало колоссом, целым миром, вернее всем по сравнению с той малостью, куда нельзя проникнуть. Кто задумается над этим, тот устрашится самого себя. И, осознавая себя заключенным в той величине, которую определила ему природа – между двумя безднами – бесконечностью и ничтожностью, – он станет трепетать при виде этих чудес. Я полагаю, что его любопытство сменится изумлением. И он будет больше безмолвно их созерцать, чем горделиво следовать.

Так *что* есть человек в природе? Ничто по сравнению с бесконечностью. И Все по сравнению с Небытием. Середина между Ничто и Все. Он бесконечно далек от постижения крайности. Цели и начала вещей надежно скрыты от него непроницаемой тайной. Равным образом не способен понять ни Бытие, из которого извлечен,

ни бесконечность, которая поглощает. Ему остается только ловить какую-то видимость вещей срединных, навсегда отчаявшись познать их начало и цель. Все вышли из небытия и стремятся к бесконечности. Кто проследит эти удивительные пути? Творец всех чудес их знает. Больше об этом не может сказать никто» (Паскаль).

И последняя фраза Паскаля, которая тоже имеет множество комментариев, известная и самая знаменитая: «Вечное безмолвие этих бесконечных пространств меня ужасает». То есть я к чему привел этот текст? Сам по себе он с очень большой нагрузкой – герменевтической, толковательной. И имеет целую историю процесса толкований. Я хотел показать трагический опыт Паскаля, который описывает исчезновение Бога из природы. Этот паскалиевский Бог, таинственный, скрытый, тайный Бог, к которому доступ невозможен вот так напрямую, как если бы это было возможно через картезианское познание. Поэтому мое массивное цитирование – это еще и своеобразная атака на Декарта, в его конфликте с Паскалем, в его конкуренции даже с Паскалем. Известно, что Декарт построил механистическую Вселенную. То есть, по сути дела, картезианский опыт – это опыт нашей повседневной жизни. Он остался неизменным. Он все определяет. То есть картезианство – это не просто какое-то умонастроение. Это та новация, которая когда-то давно была угадана Декартом, а потом уже она сама выделилась и нашла собственные пути развития. И стала, например, сегодня тем, что можно назвать и техносферой, как угодно! Или, если хотите, углубляющимся различием между душой и телом, или, если хотите, и другими формами отчуждения человеческого опыта и т. д.

Что заинтересовало меня? Меня заинтересовала прежде всего картина ушедшего Бога. То есть Бог уходит из природы и как бы прячется. К нему доступ может быть только через веру, через особый путь, который только сам человек может пройти. Это как бы такая вот очень строгая аскетическая религиозная норма, которая уже складывается у Блеза Паскаля.

Но меня здесь интересует другое. Меня интересует сам невроз. Я это называю «неврозом представления». Невроз представления есть ужас, который человека охватывает перед неоживленным, неживым пространством. Вот этот *ужас первоначальный* (потом) начинает эксплуатироваться так называемой экзистенциалистской традицией. Экзистенциалистская традиция – это достаточно позднее явление (проявившееся где-то после Второй мировой войны). Но что здесь интересно? То, что это движение – понимание такого паскалиевского трагизма – захватывает и Гегеля, и Киркегора, и Ницше, и Хайдеггера, и Левинаса. Я вообще могу перечислить всех современных мыслителей, которые так или иначе экзистенциально осмысляли то, что является ужасом. Ужасом перед пустотой мира, из которого ушел Бог. То есть здесь есть и антирелигиозное начало очень мощное. Но, с другой стороны, что здесь нас может заинтересовать, – это отношение к пустоте. Отношение к пустому замещается таким «неврозом представления». Невроз представления – ощущение того изначального скрытого ужаса. Мы за этим «неврозом представления» как бы прячем этот *ужас первоначальный*. Фактически архитектурное дело выстраивается отчасти на этом «неврозе представлений», который издревле как бы пронизывает человеческое существование как таковое. Это один момент.

Другой момент – это «невроз представлений», связанный с пустотой. Пустота – это более универсальная тема. Она касается физической пустоты, захватывает и психические, которые тоже человек переживает. Психические ощущения пустотности, опустошенности связаны с нехваткой бытия, откуда и вырастает такая мощная сила европейского человека, которая определяется – «вожделением». Понятие

«вожделение» вводит Гегель. В этом кусте паскалиевского трагизма рождаются вот такие фурии, монстры, которые в будущем вовлекают человека в такие эксперименты, с которыми он, может быть, и справиться уже не может.

«Невроз представления» скрывает страх. Собственно архитектурное дело само по себе перемежается со «страхом к пустоте» и «вожделением» ее заполнения. Поэтому не могу рассматривать архитектурное целое как некоторое отчасти моральное дело. Я считаю, что архитектурное событие – это всегда то, что Ницше называл «воля к власти». То есть архитектура – мы не должны это забывать – это произведение пустоты. То есть на каком-то месте, которое является пустым, утверждается нечто, чего на этом месте не было и быть не может. То есть вопрос об архитектуре и строении – это очень существенный вопрос, который пересекается с какими-то вот начальными формами знания о Бытии. И в этом смысле, конечно, архитектура может нам (философам) помогать. Ее исследования, во всяком случае, для философского опыта, безусловно.

Так вот, и для Гегеля, и для Киркегора, для всей этой традиции – страх (в отличие от ужаса паскалиевского) выполнял определенную позитивную работу. Здесь еще нужно учитывать то, что страх выступает в традиции философствования как некое обезопасивающее, как некая инстанция, которая позволяет как бы сохраняться некоторому человеческому опыту и оживлять эти пространства, заполнять их. А вот то, что касается первоначального ужаса, который невыносим и нетерпим, он лежит как бы в основании.

Есть различие между так называемым Уоро ансте (horror angst) – т. е. первоначальным страхом, и страхом который по-разному приписывается человеческому опыту. Но тем не менее отношение к пространству всегда заключает в себе и этот первоначальный страх. Пространство приоткрывается только через первоначальный страх как существующее без мест.

И вот мы дальше будем двигаться – к Ницше, Хайдеггеру: Хайдеггер пишет большую работу, которая посвящена искусству и пространству, где он пытается как раз некоторыми нормами построения вещи, т. е. заполнения пространства, перебороть этот первоначальный испуг и страх перед пространством. Где совершенно ясно угадывается эта линия наблюдения, которой здесь я следую.

Я думаю, что вот эта экзистенциальная ветвь (она очень большая, и я, конечно, не буду углубляться в нюансы и детали), но важны здесь те различия, которые я ввожу, между, допустим, *страхом, который позитивен*, и *страхом как некоторой фобией*. То есть вот это заполнение пространства сопровождается некоторыми эмоционально-психологическими такими страстными регуляторами, которые позволяют осваивать пространство через меры безопасности, дистанцирование, установление пустот, заполнение пустот. Все это сферы эмоциональной жизни человека. Мы должны рассматривать это таким образом.

Возникает то, что мы называем социумом, где происходит такая концептуализация эмоциональных ожиданий от заполнения пространства. Естественно, что пустотность первоначальная давно заменена уже квазипустотностями, имитационными пустотностями, где возникает проективное сознание, которое, как мне кажется, поглощено сегодня. Социокультурная ситуация такова, что пространства, по сути дела, производятся. Они все время делаются, создаются. Мне кажется, ушедший ужас перед пространством как таковым, которое не управляется через заполнение, которое в принципе остается без мест. То есть оно постоянно не заполнено. Но оно ответвляется – через невроз представления – в ту иллюзию, что мы управляем этой пустотностью.

Архитектура – иллюзионистский набор инструментов, который позволяет выстроить иллюзорное представление о пространственности. Оно не существует, или существует только в этом человеческом общежитии. Поэтому я не могу разделять успехов в архитектуре никаких. Я считаю, что никакое здание не может быть красивым, никакое здание не может быть полезным. Я не могу ничего говорить о том, что архитектура может производить что-то, что бы обладало самоценностью какой-то, если возможно моральное движение самой архитектуры.

Но я не выступаю критиком архитектурного процесса или архитектурных утопий. Я выступаю в том смысле, что мы должны сохранять, вероятно, память об этом первоначальном страхе, бесконечном страхе. Пространство, то природное, с которым столкнулся Паскаль, является безместным. Наша возможность его заполнить, наверное, должна быть ограничена какими-то условиями. Для Паскаля это были поиски спрятавшегося Бога, чтобы выйти к этому пространству и его оживить.

Моральные нормы не вырабатываются через саму архитектуру. Они существуют до нее. Они формируются на уровне первоначального страха перед природным событием. Вот вкратце то, что я хотел сказать. Это только набросок для размышлений.

АЛЕКСАНДР ДОБРОХОТОВ

СЛОМ ТРАДИЦИОННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ АРХИТЕКТУРЕ НА РУБЕЖЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

Когда теоретики Государственной академии художественных наук (ГАХН) приступили к реализации своего проекта по построению новой науки об искусстве (в котором — заметим — пространственные искусства играли роль образцовой модели), их основным теоретическим арсеналом стала не современная эстетика, переживавшая в первые десятилетия XX века несомненный расцвет, а немецкая эстетика позднего Просвещения, осмысленная, казалось бы, исчерпывающим образом за прошедшие полторы сотни лет. Этот факт может служить своего рода эпиграфом к данной статье, утверждающей, что в рассуждениях немецкой классической и эпиклассической философии об архитектуре произошел слом традиционных (упрощенно скажем — витрувианско-палладианских) представлений об этом искусстве и проявились интуиции единой информационной динамической среды.

Судьба архитектурной рефлексии тесно связана с дискурсом о пространстве, который приобрел особую интенсивность вместе с рождением Нового времени, его науки, искусства и философии. Декартов концепт двух субстанций — протяженности (res extensa) и мышления (res cogitans) — надолго стал парадигмой постановки проблемы и одного из ключевых ее решений. Вместо античного (да и средневекового) космоса с его живой и разнородной топикой в культуру приходит бесконечное, изотропное, гомогенное пространство природы, мыслимой в пределе как совершенный механизм. В столкновениях ученых умов высвечиваются два образа экстенсии: а) безлично-объективная нейтральная среда (Ньютон и большинство физиков) и б) измерение, воображаемое субъектом для организации опыта (Гоббс, Локк и такие его наследники-эмпирики, как Юм). Наиболее ярко эти образы проявились в коллизии «Ньютон — Лейбниц». С одной стороны — абсолютное пространство Ньютона, безразличное к своему корпоральному содержанию и ничего, кроме системы отсчета, ему не дающее. (Но – не стоит забывать — насыщенное религиозной семантикой: для ньютоновского Бога пространство является *сенсориумом*, чувствилищем всех вещей.) С другой стороны — пространство Лейбница, которое (как и время) является лишь «хорошо обоснованным феноменом», моментом в развитии монады, которая порождает свой собственный мир. Лейбниц синтезирует эмпирико-психологическую трактовку пространства и теологический объективизм Ньютона. В его изощренной философии пространства (если отважиться на рискованные аналогии — теории с барочными эстетическими коннотациями) экстенсия не является удобной фикцией, как у эмпириков: она понимается как обязательная ступень развития субстанции-монады. Но она и не является

внеположенной для мира сценой событий, как у последователей Ньютона. В случае Лейбница радикальная грань между *res extensa* и *res cogitans* оказывается относительной. Проблема, впрочем, заключалась в том, что такая концепция требовала принятия монадологии Лейбница, со всеми ее идейными последствиями. Для просвещенческой культуры XVIII века это было уже невозможной жертвой.

Особую ветвь пространственного дискурса дает эстетическая мысль немецкого Просвещения. С выходом в свет труда Винкельмана «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755) начинается длинная цепь немецких попыток увидеть в пространственных искусствах воплощенную программу мировой истории. Нетрудно увидеть у Винкельмана латентную полемику с устоявшимися системами эстетических ценностей. Он не просто предлагает переориентироваться на греческий канон, но и встраивает его в культурное целое. Греческое искусство становится пластической эмблемой ценностей своей цивилизации: демократии, гуманизма, разума, меры, одухотворенной телесности... Знаменитая формула античной пластики как «благородной простоты и спокойного величия» в свете этого — продуманная система вызовов. Принцип простоты в винкельмановском контексте — это вызов поэтике барокко. Предикат благородства — протест против сентиментального мещанского демократизма с его культом добрых нравов «третьего сословия». Принцип величия — спор с приземленным натурализмом Просвещения. Предикат спокойствия — коррекция категории «возвышенного», которая зачастую в эстетике Просвещения (а позже — штюрмерства) трактовалась как катастрофический революционный слом устоев. В дальнейшем критическая немецкая мысль двинется по всем этим четырем направлениям. Вслед за Вазари и Вико (с идеями которого он был знаком) Винкельман пытается выстроить периодизацию культурных эпох, но его схема — уже несколько более сложная, чем биоморфная модель предшественников (детство, зрелость, упадок). Винкельман выделяет следующие четыре эпохи. Древнейшая (или — архаическая): от начала до Фидия. Высокая: Фидий и его время. Изящная (или «элегантная»): Праксител, Лисипп, Апеллес. Подражательная: греко-римская. Этот ритм он усматривает и в искусстве итальянского Возрождения: 1) до Рафаэля; 2) Рафаэль; 3) Корреджо; 4) братья Карраччи. В дальнейшем историческая культурология обнаружит, что применимость этой схемы выходит далеко за рамки истории искусства: скорее, можно говорить об универсальной модели смены культурных периодов. Возможно, что Винкельман был первым, кто ввел понятие «стиль» в смысле характеристики художественной эпохи. Еще решительнее можно сказать, что он впервые говорит о произведении искусства на новом языке: вместо прямолинейного описания предмета и оценочных эпитетов мы встречаем попытку реконструировать его «внутреннюю форму», осуществить своеобразный перевод с языка художественной техники на язык историчной поэтики. Сама античность для Винкельмана становится каноном, задающим ритм и смысл истории; и хотя наглядным воплощением античного принципа у него является скульптура, очевидно, что Винкельман мыслит архитектуру, скульптуру и градостроительство как целостный ансамбль.

Антитезисом идеям Винкельмана стало учение Лессинга, доказавшее «от противного» актуальность разворачивающейся темы. Лессинг пытается ограничить власть античного канона, для чего создает свою теорию различения пространственных и временных искусств. В «Лаокооне» (1766) он проводит границу между литературой и зрительными искусствами, показывая, что мир пластической красоты не в состоянии выразить подвижную реальность мира человеческой воли, действия, истории. Это может сделать «поэзия» (т. е. совокупность вербальных искусств), которая

в состоянии передать временную последовательность, имеет возможность разбивать свое повествование на части и фрагменты и не прикована так жестко к «идеалу красоты». На примере знаменитой скульптурной группы Лессинг показывает, что верность этому идеалу заставила скульпторов ослабить изображение страдания. Литература же в состоянии выражать эстетику страдания и даже безобразия. Такое расширение эстетического спектра было весьма значимым для самооправдания культуры Нового времени. Лессинг утверждает мысль, которая сейчас нам не кажется такой революционной, каковой она была на самом деле: литература не создает картинки при помощи слов, она является не ослабленной версией изобразительного искусства, а другим художественным миром, который более значим для современности с ее динамикой. Таким же историческим оправданием для театра была его «Гамбургская драматургия» (1767–1769), в которой Лессинг также прочертил границу между старой и новой эстетикой, говоря о неаристотелевском понимании «всеобщего характера»: современности важно изобразить не столько тип с его усредненными характеристиками, сколько воплощенную идею, которая не исключает неповторимой индивидуальности. (Здесь уместно вспомнить, что в это же время происходит великая музыкальная революция, со своей стороны также потеснившая царство пространственных искусств.) Лессинг, как мы видим, жестко противопоставляет пластике актуальные, несущие историческую миссию принципы вербальности (*поэзия*, т. е. на современном языке — литература) и перформативности (*театр*).

Гердер дополняет это противопоставление новаторским учением о языке. В трактате «О происхождении языка» (1772) он дает одну из первых моделей естественного становления языка в ходе истории. Гердер отрицает генетическую субординацию языка и мышления, полагая, что они развиваются во взаимообусловленном единстве. Причем он не только отвергает старинную идею богоданности языка, но и утверждает его собственно человеческую специфику, находимую в мысли, практике и общественности. Он признает ведущей силой истории внутренние, «органические» силы, главная из которых — стремление к созиданию общества. Основной сплачивающей силой общества Гердер считает культуру, внутренней сущностью которой является язык. Казалось бы, пластика в этом случае вытеснена на периферию культуры, но именно Гердер делает шаг (возможно — первый) к реактуализации пространственных искусств, причем на отличных от концепции Винкельмана началах и с акцентом на природе архитектурно-пластических объемов. Для нашей темы интересна его небольшая ранняя работа «Пластика» (1778)[2].

На эту работу обратил пристальное внимание А.Г. Габричевский в докладе «“Пластика” Гердера»[3], сделанном в ГАХН в 1925 г., и в статье 1928 г. «Поверхность и плоскость». Габричевский видит большую проблему в том, что наука об искусстве довольствуется «предпосылками и моделями, догматически ею заимствуемыми из физики, физиологии и математики, не проверяя их на непосредственных данностях художественного как такового»[4]. Если же, полагает он, сделать источником теоретической модели сами эти данности, то «учение об элементах искусства не пребывало бы в том зачаточном состоянии, в каком оно находится сейчас, и *вошло бы как органическая часть в общую натурфилософию*»[5]. В качестве удачного опыта Габричевский приводит оптику Гёте, выросшую из объяснения живописи, и отмечает также, что «другие элементы пространственного творчества находятся в еще большем загоне: для понятия массы мы почти ничего не имеем, кроме гениально набросанной модели Гердера...»[6]. Главный тезис Гердера — несводимость друг к другу художественных возможностей и способностей, основанных на трех фундаментальных для искусства типах

чувственности, каковыми являются зрение, слух и осязание. Гердер подхватывает идею Лессинга о том, что нельзя все художественное сводить к оптическим искусствам как к критерию: нельзя говорить о том, что скульптура — это молчащая поэзия, а поэзия — это говорящая картина. Гердер — в ярости от этих привычных еще с античных времен метафор. Он полагает, что не надо смешивать эти миры, которые должны работать по-своему и оцениваться по собственным внутренним критериям. Габричевский замечает: «Согласно Гердеру, большинство эстетических терминов заимствовано из области зрительного восприятия. Область осязания не только не исследована, но и все осязательные оттенки слов все более и более выветриваются [из языка]. А между тем осязание первичнее зрения, и на нем построено все искусство пластики. Феноменология осязания есть не что иное, как художественный принцип пластики». В построении эстетики Гердер идет не путем континентального дедуктивного рационализма и не английским эмпирическим путем: он пытается вывести формы искусства из конкретной чувственности, которая была бы не материалом, а активным элементом. (Собственно, в этом заключается и путь гердеровской философии языка.) Жизнь материала, таким образом, оказывается и заданием для художника, и условием восприятия красоты. Габричевский так оценивает новации Гердера: «В противовес абстрактной рационалистической эстетике своих современников, Гердер пытается построить науку о прекрасном “снизу”, путем анализа простейших “чувственных понятий”. Результатом такого анализа должно явиться точное разграничение чувственных сфер. “Феноменология” этих сфер лежит в основе разграничения разных типов прекрасного и классификации искусств. Соответственно, и понятие красоты, “чувственное выражение внутреннего совершенства”, носит определенно натуралистический характер. Восприятие красоты есть вчувствование в некий максимум внутренней жизненной силы и движения, выражаемый во внешней чувственной форме». Критика оптического в «Пластике» оценочно окрашена: видимое, по Гердеру, осуществляет две функции — оно дистанцирует нас от того, что мы видим, а дистанцированное разбивает на рядоположные части, т. е. мы бы сегодня, зная уже хайдеггеровское «Время картины мира», сказали, что происходит отчуждение человека от объекта и внутри себя объективированное структурируется так, что части существуют как отдельные объекты целого. Гердер говорит, что в результате мы получаем иллюзорное воспроизведение реальности на плоскости. Гердер отнюдь не развенчивает живопись; он лишь утверждает, что в живописи надо видеть то, что она нам может дать, что нельзя заменить ничем другим. Это объективированная действительность, которая охватывает целое. Сила живописи в том, что она может изображать остановленное и плоское бытие, но зато в совокупности всех сколь угодно детализированных элементов. Хорошая живопись даже преодолевает различие высокого и низкого, изображения достойного и недостойного. Но живопись в принципе не может художественно дать двух других типов реальности, которые основаны на слухе и осязании. Особенность слуха в том, что он дает временную последовательность акустических состояний и, соответственно, с ними связанных рациональных актов. Осязание дает нам форму и тело. Интересно уже то, что Гердер почти как синонимы употребляет два этих понятия. Форма — это обязательно объем, и объем дает нам пространство совсем не так, как картина. Это пространство (объем, фигура, форма), наполненное веществом. Но далее таким образом мы открываем силу. Сила, движущая веществом, пространством и временем — это уже объемная картина космоса. Интересно, какими коннотациями окрашено это воспевание пластики. Гердер подчеркивает, что пластика — это обязательно действие: действие скульптора в первую очередь. Пространство скульптора приобретает овеществленность, а время здесь присутствует в виде динамического

действия силы. То есть пластика по сути может претендовать на статус Gesamtkuhstwerk'a. Для Гердера важно и то, что пластика может помочь в том случае, когда остальные чувства не работают. Это модная тема XVIII века — попытка научить слепых, глухих воспринимать мир; в частности — тема Дидро. Гердер подхватывает эту тему и говорит, что осязание обладает колоссальной продуктивной силой, оно может в ряде случаев быть субститутом зрения и слуха. Но слух и зрение заменить осязание не могут, т. е. они не выводят нас к реальности. Очень важно, что осязание, по мнению Гердера, сильнее рождает аффективный эмоциональный поток, тогда как живопись нас дистанцирует и успокаивает, делает холодными созерцателями. (Музыка во времена Гердера также была все еще ассоциирована со своей античной эстетической идеей; она гармонизировала мир, рафинировала чувства. Так же как и театр, она выполняла терапевтическую, катартическую роль.) Пластика же, по Гердеру, прямо вбрасывает нас в материю и рождает поток чувственности. Гердер говорит, что настоящий скульптор должен эротически почувствовать материал, который он трогает (эротическая составляющая пластики у Гердера настойчиво дана прямым текстом). Поэтому пластика, прочувствованная не глазами, не умом, а телесностью, может получаться такой живой. Телесность и вещественность одинаково восхищает и Гердера, и Габричевского. Этот прорыв новой чувственно-материальной эстетики был не менее радикальным действием, чем открытие Лессингом литературно-временного, и столь же вовлекал в себя идею эпохальную, идею исторической воли. Габричевский восторженно характеризует эту работу: «Самое выразительное проявление в области эстетики того мироощущения, которое вылилось, с одной стороны, в творчество эпохи "Бури и натиска" (в частности, молодого Гёте), с другой — в натурфилософию молодого Шеллинга ... Одна из первых попыток онтологического обоснования художественной формы и единственный для того времени опыт систематического искусствознания не как приложения к эстетики, а как ее основания». Для Габричевского Гердер — пример революционного обращения к динамике формы, по сути выводящего ее за рамки эстетики. В отличие от эстетики, философия искусства, как подчеркивает Габричевский, имеет дело с формами бытия, а не красоты и поэтому должна беречь свою предметность и от объективистской натурализации, и от субъективистской психологизации. В этом и основание для размежевания Габричевского с Зиммелем (при всем роднящем их витализме): «метафизический предмет» нельзя конструировать «по форме художественного предмета», поскольку задача в том, чтобы выявить его собственную форматуру, по отношению к которой «художественное» — творчески вторично. Гердер с его «онтологическим обоснованием художественной формы» оказывается в данном случае ближе Габричевскому, чем Зиммель. Немецкая классическая эстетика подсказывает Габричевскому ключевые для его морфологического метода решения. Гердер — как и Гёте — от натурфилософского и историцистского витализма делают принципиальный шаг к автономии формы именно тем, что укореняют ее в единстве телесно-духовной практики. Соблазн более простого решения — растворения формы в практике — покончит с эпохой немецкой классики, но Габричевский чужд этому пути даже в поздний период своего творчества, когда к нему склонял сам идеологический язык времени. Стоит также заметить, что косвенные, но от этого не менее выразительные следы влияния гердеровских интуиций можно найти в работах Габричевского по теории архитектуры: в его разъяснениях отношений «динамического» пространства и «тектонической оболочки», в описаниях взаимодействия массы и плоскости, «оформляющего жеста» и «отвечающей материи».

Об одном из течений, у истоков которых стоял Гердер, — о литературно-эстетическом движении «Буря и натиск» — надо сказать особо. (Среди тех, кого так или

иначе затронула эта своего рода молодежная субкультура, были Гёте и Шиллер.) У штюрмеров появляется новый идейный синдром, который не раз проявит себя в истории: индивидуалистическая критика цивилизации, культ непосредственности, самовыражения и соединение всего этого с преклонением перед стихией народного, фольклорного, традиционного. Именно в этом контексте появляется интерес к национальной архитектуре и ее миссии, что со временем приводит к монументальным идеологическим программам Шинкеля и Кленце. Показательно, что и будущий космополит Гёте в годы штюрмерской молодости был адептом национальной самобытности. В народной поэзии и готической архитектуре («О немецком зодчестве», 1772) он видел противовес оцепеневшей нормативности современной культуры и власти. Преодолев штюрмерство, Гёте приступает к выработке новой системы ценностей. В конце 1980-х кристаллизуется идеология «веймарского классицизма», которую разрабатывают Шиллер и Гёте — сначала порознь, а затем в интенсивном и плодотворном сотрудничестве. Винкельмановский идеал гармонической личности наполняется натурфилософскими и историософскими идеями, в основе которых принципы «меры», «середины» и «здоровья». В этот период Гёте вырабатывает свою эстетику, отправной точкой которой является «природа» — главный концепт его мировоззрения, живое развивающееся надличное бытие, включающее в себя все сущее как свои части. Искусство, по Гёте, вместе со своим творцом, человеком, принадлежит природе, но в своем духовном аспекте оно все же «возвышается» над ней и обретает право соединять «рассеянные в природе моменты», придавая им «высшее значение и достоинство» («О правде и правдоподобии произведений искусства», 1797). Но чтобы применить это право, художник должен найти правильную связь между всеобщим и особенным. Гёте решает таким образом классическую задачу Просвещения: задачу выхода из двух тупиков — абстрактной нормативности и слепой эмпиричности. В работе «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) он различает три заглавных типа творчества, которые относятся друг к другу, как два полюса к середине. «Простое подражание природе» воспроизводит явления в меру своего мастерства, не чувствуя духа целого; художник здесь проявляет спокойное утверждение сущего, его «любовное созерцание». «Манера» выражает особенность художественной индивидуальности автора, жертвуя конкретными деталями и подчиняя их общему замыслу; происходит «восприятие явлений подвижной и одаренной душой». «Стиль» проникает в саму сущность вещей, не выходя за пределы «видимых и осязаемых образов»; он «покоится на глубочайших твердынях познания», но не за счет абстракций, а благодаря найденному центральному образу, которому подчиняются частности. «Стиль» оказывается таким соединением противоположностей, которое возводит их на более высокий уровень, где объективное и субъективное примиряются. Чтобы лучше понять Гётевский пафос «стиля», надо вспомнить, что следующие сто лет были триумфом как раз того, что Гёте назвал «манерой». «Стиль» как объективное возвышение над полярностями оказался чуждым и позднему романтизму, и позитивизму. Стоит заметить, что, хотя архитектура занимает зрелого Гёте-теоретика сравнительно мало и примеры «стиля» он черпает из других источников, «Фауст» пронизан архитектурными символами, которые играют роль культурных *прафеноменов* (здесь уместно воспользоваться натурфилософским термином Гёте именно в шпенглеровском смысле). Если мы выстроим ряд архитектурных композиций трагедии (готическая лаборатория Фауста — средневековый город — барочный императорский дворец — античный храм — средневековая крепость — утопический город на берегу), то без труда увидим, что архитектурный шифр показывает нам логику

пути Фауста и совмещает ее с историей европейской цивилизации. В этот ряд мы имеем право встроить и последовательность горных ландшафтов, которые оформлены Гёте как архитектурный конструкт (пещера — Брокен — Пеней — горный хребет — скала святых отшельников). Особенно значим двусмысленный символ города «на воде», который перекликается с платоновским «котлованом». Очевидно, что в сознании поэта были и современные ему титанические проекты, и Петербург: город-фантом с его наводнениями. Архитектурные фантазии Гёте — модели духовной морфологии личности, общества и истории, и это весьма показательно для складывающегося нового архитектурного мышления.

Вернемся к философскому сюжету. Параллельно с развитием эстетической интуиции пространства как динамичной и историчной среды происходит настоящая философская революция в понимании пространства, осуществленная Кантом в период с 1770 (диссертация) по 1781 год. («Критика чистого разума»). Кант утверждает, что пространство (как и время) — это не свойство эмпирического мира и не отвлеченное понятие, а *чистое созерцание*. Это настоящий оксюморон для традиционной мысли: ведь если мы имеем дело с созерцанием, то у него должно быть опытное, фактуальное содержание, а если с чистой формой — то она не имеет права непосредственного наглядного усмотрения предмета. Тем не менее Кант строит свою систему именно на этом учении и утверждает, что пространство и время являются объективными чувственными формами для явлений, но не имеют силы для вещей самих по себе. Именно поэтому возможна геометрия как наука и поэтому предметом науки может быть только то, что ею (геометрией) сконструировано в ответ на сигнал извне, от вещи в себе. Косвенно из этого следует и возможность неевклидовых геометрий для физического мира, который не совпадает с миром чистых наглядностей, где царствует Евклид. Новое понимание пространства хорошо высвечивается проблемой, которая нам может показаться смешной, но весьма волновавшей Канта: почему правую перчатку нельзя надеть на левую руку? В чем заключаются основания различия сторон в пространстве? Полное описание руки при помощи понятий даст для правой руки тот же набор признаков, что и для левой. Ту же задачку задают нам зеркальные изображения. Логически они тождественны, но ведь различие правого и левого — вполне реально. Одним из имплицитных следствий этого парадокса является, если следовать за Кантом, неотчуждаемость от пространства нашей субъективности; причем субъективности креативной, т. е. такой, которая не может получить чувственный предмет «извне», пока не синтезирует его с чистой способностью созерцания. Вот как пишет об этом М.К. Мамардашвили: «... то, что Кант называет формой созерцания, или представлением пространства и времени, не суть понятия о пространстве и времени, не суть также и некоторые смутные предпонятийные ощущения пространства и времени, но есть пространство и время активности, *пространство и время мысли*. Не мысль о чем-то, а пространство и время мысли. <...> Пространство и время есть наши пространственность и временность в мире, присутствие в мире в качестве понимательной материи этого мира. Они суть пространство и время активности, которую мы сознаем. <...> В пространстве опыта предмет внешен самому себе, а для меня интуитивен, поэтому Кант называет пространство и время интуициями. Интуитивен, то есть непосредственно различителен. Иными словами, я там, а не он во мне. Пространство и время не есть галлюцинации в сознании, не есть какие то прирожденные рамки нашего сознания, но наше там присутствие. Пространство и время суть термины нашего *там в мире* присутствия»[7]. Важно понять, что Кант открывает именно объективность (или интерсубъективность)

пространства, коренной особенностью которого является небходимость активного синтеза предметности и невозможность внешней «данности» каких бы то ни было связей. Этот поворот имел большее значение для немецкого архитектурного дискурса, чем собственно эстетические суждения Канта о зодчестве в третьей Критике. В § 51 (О делении изящных искусств) Кант вводит аналогию искусства со способом выражения, которым люди пользуются в речи, чтобы как можно более полно сообщать друг другу понятия и ощущения. «Это выражение состоит в *слове*, *жесте* и *тоне* (артикуляции, жестикуляции и модуляции). Только сочетание этих трех видов выражения исчерпывает способность говорящего к сообщению, ведь благодаря этому мысль, созерцание и ощущение передаются другим одновременно и совокупно. Таким образом, имеется только три вида изящных искусств: *словесное*, *изобразительное* и искусство *игры ощущений* (как впечатлений внешних чувств)»[8]. Изобразительные искусства он делит на пластику и живопись, к пластике же относит ваяние и зодчество. «Первое телесно изображает понятия о вещах так, как они могли бы существовать в природе (но, как изящное искусство, принимает во внимание эстетическую целесообразность); второе — это искусство изображать понятия о вещах, которые возможны только через искусство и форма которых имеет определяющим основанием не природу, а произвольную цель — изображать ради этого замысла, но в то же время эстетически целесообразно. В зодчестве главное — это определенное применение порожденного искусством предмета, и этим как условием эстетические идеи ограничиваются»[9]. До этого в § 14 Кант вскользь замечает, что в изобразительных искусствах, включая зодчество, суть — это рисунок, а потому в них нравится только то, что нравится благодаря форме[10]. Эти кантовские рассуждения не слишком инструктивны, но стоит заметить, что сочетание прикладного характера и способности играть с чистыми «гештальтами» несколько возвышают роль архитектуры в пластике, поскольку делают ее менее зависимой от копирования природы и в этом смысле — не столько утилитарной, сколько «практичной» (каковым термином Кант обозначает моральное действие).

Окончательный разрыв со старой парадигмой архитектурной теории произошел в концепции раннего Шеллинга. В «Системе трансцендентального идеализма» (1800) Шеллинг показывает, как «Я», преодолевая раскол на теоретическую и практическую деятельность, становится сознательной творческой силой. Опираясь на идеи Канта, Шиллера, Фихте и романтиков, Шеллинг трактует эту новую реальность как искусство, которое вправе и в силах примирить сознательную и бессознательную стороны «Я», природу и свободу, мораль и склонность. Свобода требует сообщества свободных субъектов, целесообразные действия которых создают историю. Но история как объективный процесс есть необходимость, противоречащая свободе «Я». Чтобы снять это ограничение, Я должно найти способ соединить свободу и необходимость, что возможно только в сфере искусства (которое понимается достаточно широко, как универсум творчества). В «Философии искусства» (1802–1803) этот комплекс идей получает систематическое ракрытие, причем архитектуре посвящен необычно большой блок текста (§ § 105–118). Главный творческий субъект искусства — бессознательно творящий «гений». Это он примиряет конечность и конкретность чувственности с бесконечным, но бесплотным разумом. Если природа могла все конечное рано или поздно включать в бесконечное, то гений может заключить бесконечное в конечном: в этом — тайна красоты. В связи с этим Шеллинг развивает свое учение о символе как оптимальном соединении общего и особенного. Можно проявить особенное в общем: это

Шеллинг называет схемой. Можно общее увидеть в особенном: это — аллегория. Если общее и особенное слиты в одно, это — символ. Символ для Шеллинга есть высшая степень выраженности абсолюта. Выделяя три основные формы искусства — музыку, живопись и пластику, — Шеллинг особо отмечает именно пластику: «пластика выявляет свои идеи посредством реальных телесных предметов, тогда как музыка изображает в материи лишь неорганическую сторону (форму, акциденцию), а живопись — чисто органическое как таковое, сущность, чисто идеальную сторону предмета. Пластика представляет в реальной форме одновременно и сущность, и идеальную сторону вещей, следовательно, вообще высшую неразличимость сущности и формы»[11]. Именно поэтому она может быть носителем символического начала. «Пластика по существу своему символична. Это непосредственно следует из того, что она не изображает только форму (в этом случае она была бы схематичной), не изображает она также только сущность, или идеальное (в этом случае она была бы аллегоричной), но она изображает и то и другое в безразличии; ни реальное тут не означает идеального, ни идеальное — реального, но и то и другое абсолютно едины»[12]. Прибегая к излюбленному романтиками приему логического структурирования части как целого (можно сказать, как фрактала), Шеллинг делает пластику концентратом искусства. «Пластика сама по себе включает в себя все прочие формы искусства как особенные, или: она, в свою очередь, есть в себе самой и в обособившихся формах музыка, живопись и пластика. Это явствует из того, что пластика представляет по-себе-бытие всех остальных форм искусства — то, из чего другие формы вытекают как особенные формы. Музыка и живопись в отдельности также заключают в себе снова все единства. Так, в музыке ритм есть музыка, гармония есть живопись, мелодия — пластическая часть, однако музыка включает в себя эти формы не как обособленные художественные формы, но как свои собственные единства. Точно так же и живопись. Но я утверждаю, что в пластике как целокупности всех форм изобразительного искусства эти формы снова выступают также и обособленными друг от друга». Как обособленные формы, они дают архитектуру, барельеф и пластику. Отсюда у Шеллинга — необычная дефиниция архитектуры: «Неорганическая форма искусства или музыка в пластике дает архитектуру». Свои аргументы он строит на «доказанном в натурфилософии» возвращении организма к неорганическому в продуктах художественного инстинкта животных. Но, в отличие от животных строителей, у людей неорганическое само по себе не может иметь символического значения, его надо получить через искусство. Именно пластика, поскольку она творит в сфере неорганического, «должна породить нечто внешнее, имеющее отношение к человеку и его потребностям и все же от него независимое и прекрасное само по себе, а так как это может осуществиться лишь в архитектуре, то и явствует, что пластика поэтому должна стать архитектурой»[13]. Музыка же есть вообще неорганическая форма искусства. Позиционно архитектура внутри пластики — это стадия схематизма. Отсюда еще один аргумент: «Мы уже ранее доказали, что в природе, науке и искусстве на их различных ступенях прослеживается путь от схематического к аллегории и от нее к символическому. Первоначальный схематизм заключен в числе, где оформленное, особенное символизируется через форму или через само всеобщее. Потому то, что принадлежит области схематизма, подчинено в природе и искусстве арифметическим определениям; итак, архитектура, как музыка в пластике, следует необходимо арифметическим отношениям; поскольку же она есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка, эти отношения оказываются также и геометрическими отношениями»[14].

Эти крылатые слова о «застывшей музыке» стали очень популярными в свое время. Но важно понять их не как красивую метафору, а как конкретный морфологический анализ, который задает и архитектуре, и музыке радикально новый контекст некой социально-духовной миссии искусства. В этом контексте уже невозможны производные классификации и «перемена мест слагаемых». Так, например, плохо удается инверсия этого мотто. Ал.В. Михайлов, посвятивший тезису специальную статью, делает интересное замечание. «У Шеллинга это было суждение об архитектуре. Но уже когда Брентано, обращаясь к Шинкелю, размышляет над архитектурой и музыкой, это суждение внутренне меняет свою направленность — это уже не суждение об архитектуре, в которой «застыла музыка», но суждение о музыке, об ее архитектонике, которая растворяется, и тает, и вновь собирается в целое во временном движении музыкального произведения.<...> Для XIX в. <...> задачей было не осмысление архитектуры как музыки, но как раз обратное — осмысление музыки как архитектуры, т. е. как своей особой пространственной конструкции. Именно это и было задачей самой злободневной! Поскольку в начале XIX в. <...> было естественно представлять себе музыку лишь как нечто льющееся, скользящее и бесследно ускользающее. <...> Это кажется теперь весьма односторонним, потому что здесь не учтено, что музыка строит свое здание смысла, создает архитектонику целого, что пространство побеждает в ней время! Фишер же спустя полвека ... уже мог подвести итоги достигнутого музыкальным опытом в это время ...; он мог сравнивать архитектуру и музыку как противоположным образом осуществляющиеся конструкции. Высказывание “Архитектура — застывшая музыка” он сопоставлял с другим — “Музыка — тающая архитектура”. Но можно без труда понять, почему это второе, не менее “парадоксальное” суждение, не было удержано памятью культуры: если первое было загадкой, заданной художественному сознанию эпохи, если первое говорило в свое время (и очень своевременно!) об архитектуре, а на деле загадывало загадку о музыке, то второе полвека спустя было уже разгаданной загадкой, загадкой с ответом, которая и не могла поэтому никого взволновать»[15].

Для того чтобы включить архитектуру в динамику движения к символу, Шеллингу важно доказать, что утилитарность не мешает архитектуре быть изящным искусством: «Что касается архитектуры, целесообразность для нее — *форма* проявления, но не сущность; и в той мере, в какой архитектура составляет из формы и сущности нечто единое, причем делает эту связанную с пользой форму вместе с тем формой красоты, она возвышается до изящного искусства. Всякая красота вообще есть неразличимость сущности и формы — изображение абсолютного в особенном. <...> если искусство вкладывает в эту форму выражение абсолютной сущности, то центр тяжести переносится на самое эту неразличимость формы и самой сущности, но никоим образом не на форму самое для себя, и тогда особенное отношение или особенная связь этой формы с пользой и потребностями совершенно отпадает, поскольку она вообще рассматривается лишь в тождестве с сущностью»[16]. Однако «выражение абсолютной сущности» не дается архитектуре просто и непосредственно. Для этого она, по Шеллингу, должна осуществить несколько необычную процедуру «подражания самой себе».

«Только становясь выражением *идей*, образом универсума и абсолютного, архитектура может оказаться свободным и изящным искусством. <...> Что касается архитектуры, целесообразность для нее — форма проявления, но не сущность; и в той мере, в какой архитектура составляет из формы и сущности нечто единое, причем делает эту связанную с пользой форму вместе с тем формой красоты, она возвышается

до изящного искусства. Всякая красота вообще есть неразличимость сущности и формы — изображение абсолютного в особенном. <...> Органический образ имеет непосредственное отношение к разуму ввиду того, что он есть его ближайшее явление и, собственно, тот же разум, но созерцаемый реально. К неорганическому разум имеет лишь косвенное отношение, именно через организм, составляющий его непосредственную плоть. Таким образом, первая связь архитектуры с разумом никогда не имеет непосредственного характера, и так как она может быть выявлена лишь через понятие организма, то это вообще связь через понятие. Но коль скоро архитектура должна быть абсолютным искусством, необходимо, чтобы она и сама по себе, без опосредования составляла тождество с разумом. [...] Если бы архитектура могла стать изящным искусством непосредственно путем выражения понятия цели, то было бы непонятным, почему этой возможности нет и у прочих искусств, почему наряду с архитекторами не могли бы, например, существовать и художники одежды. <...> коль скоро она не может стать абсолютно независимой, ибо в конечном счете всегда опять-таки соприкасается с пользой, она станет изящным искусством только в том случае, если вместе с тем окажется независимой от самой себя, как бы потенцией и свободной имитацией себя самой. Тогда, достигнув вместе с видимостью также реальности и пользы, но без того, чтобы иметь их в виду как пользу и реальность, архитектура становится свободным и независимым искусством»[17]. В такой игре с утилитарностью, своего рода функционализме «в квадрате», можно увидеть мостик, ненароком переброшенный Шеллингом к современной эпохе.

Ученик Шеллинга К.В.Ф. Зольгер в диалоге «Эрвин» (1815) дополняет философему «застывшей музыки» несколькими новыми моментами. Он полагает, что «в архитектуре в известном смысле претворяется то, что является исходным материалом драматического искусства»[18]. И драма, и архитектура не задают нам идей и идеалов (как живопись и скульптура), но окружают нас художественной действительностью, порождают наше собственное настроение, которое при восприятии произведений живописи и скульптуры являлось чем-то производным. «Может быть, поэтому настоящее драматическое представление в театре не может обойтись без прекрасного архитектурного оформления»[19]. Здесь, конечно, дело не столько в сценографии, сколько в концепте среды, в которой сбывается прямой контакт действа, переживания и структуры. Понимание связи душевного и телесного выглядит проще, чем у Шеллинга, но звучит важный мотив непосредственной явленности душевного и телесного в их чистых (не связанных с конкретным «сообщением») формах, которые нельзя отбросить и заменить чем-то другим: «... для того чтобы такое разделение, где душа и тело лишь взаимно включают в себя друг друга, все-таки не отторгло их друг от друга, тело как таковое, как совершенная и закономерная мысль, раскрывается в архитектуре, а в музыке — чистая, не связанная с телом душа как реальное бытие, доступное восприятию»[20].

Собственно романтическая архитектурная мысль не идет дальше этих построений; возможно, даже делает шаг назад к штюрмерским переживаниям. Характерен пассаж из Ф. Шлегеля о Кёльнском соборе. Формы и украшения собора, пишет он, почерпнуты из растительной природы. «Цветок — это растительная форма, которая в качестве убранства природы стала прообразом всех украшений, в том числе и человеческого искусства»[21]. Поэтому «сущность готического искусства состоит в природоподобном богатстве и бесконечности внутреннего формирования <...> Готическое зодчество имеет смысл, и притом высший, и если живописи большей частью приходится довольствоваться лишь слабыми <...> намеками на божественное, то зодчество ... может

как бы непосредственно представить и воплотить бесконечное простым воспроизведением богатства природы...»[22]. Шлегель акцентирует религиозный и национальный характер готики, добавляя момент материала: отличие камня от мрамора, обусловившее «предельное культивирование искусства украшения».

В случае с гегелевской эстетикой — напротив — мы сталкиваемся с радикальным шагом вперед (или, во всяком случае, дальше). В «Эстетике» Гегель рассматривает, как художественно прекрасное разворачивается в мир осуществленной красоты, истинно прекрасного, которое есть «получившая свою форму духовность»[23]. В истории искусства он выделяет три стадии, соотнося их со способами воплощения Идеи в материи: 1) символическое искусство; 2) классическое искусство; 3) романтическое искусство. Первая стадия исторически была пройдена Древним и средневековым Востоком. Символическое искусство еще не позволяет Идее обрести адекватную форму. Форма доминирует над содержанием и является его внешней средой, что и является сутью символизма. Этот принцип наиболее полно выражен *архитектурой*. Классическое искусство достигает единства содержания и формы. Эта стадия представлена античностью. Античное искусство индивидуализирует Идею, дает ей оптимальное пластическое выражение в материале. Идея в этом случае выступает как «идеал». Принцип идеала наиболее полно выражен *скульптурой*. Однако очеловечивание идеала, нарастание случайной конкретности привело к деградации классического искусства. Романтическое искусство (от конца Средневековья до начала XIX века) состоит в доминанте духовного содержания над чувственной формой. Его оптимально воплощают *живопись*, *музыка* и *поэзия*. Идея, полностью подчинившая себе форму, как в этом случае, становится разрушительной силой, поскольку искусство не существует без чувственной образности. Романтическая стадия искусства также исчерпывает себя. Современный мир, утверждает Гегель, не нуждается более в искусстве как высшей форме познания абсолюта, оно не соответствует более «духу времени» и должно уступить место другим формам. При этом Гегель не торопится ставить точку в истории развития современного искусства и намечает — не слишком ясно — следующую, гуманистическую стадию искусства. Чтобы понять схему, надо, в-первых, учесть, что в триадах Гегеля первая ступень всегда сохраняется в последующих и, во-вторых, что высшая ступень всегда есть в каком-то смысле возвращение к первой. Архитектура становится неотъемлемой частью романтической формы. Если архитектура дала храм, а скульптура — статую божества, то третий шаг, говорит Гегель, дает *общину*[24], предстоящую этой *статуе* в *храме*, т. е. внутреннюю, индивидуализированную духовность, которая не есть ни абстракциея, ни духовная телесность. Происходит обособление от чувственного материала; скульптурное единство божества с собой в скульптуре распадается на множество внутренних жизней, а это и есть романтическая художественная форма[25]. Подобно Новалису и Шеллингу, Гегель любит фрактальные схемы, и архитектура у него в своем историческом микрокосме также содержит три стадии художественного.

Это 1) собственно символическая, или *самостоятельная,* архитектура; 2) классическая архитектура, которая формирует индивидуальную духовность и лишает зодчество самостоятельности; «вокруг реализованного духовного смысла воздвигается художественно сформированная неорганическая среда»[26]; 3) романтическая (мавританская и готическая) архитектура. Для архитектуры, отмечает здесь Гегель, этот «фрактал» более важен, чем для скульптуры и поэзии, оставляющих для других форм узкое поле деятельности. Архитектура же есть искусство «во внешнем элементе», и поэтому здесь важно, что *внешнее* — в соответствии

с тремя формами — 1) получает значение в самом себе (символическая архитектура); 2) трактуется как средство для достижения чуждой цели (классическая); 3) в этой подчиненности показывает себя вместе с тем самостоятельным (романтическая)[27]. (Детальной морфологии этих архитектурных типов Гегель посвящает добрых 60 страниц своей эстетики[28]).

Гегель впервые собирает те элементы нового архитектурного мышления, в их логико-исторической связи и взаимообусловленности, о которых шла речь выше, и помещает их в контекст своей истории Духа. Он изображает историю архитектуры как величественный экзистенциально-напряженный сюжет, создав, по сути, новый, небывалый тип эстетического нарратива. По ходу дела он создает богатый инструментарий анализа конкретных феноменов архитектуры. В его случае с особой отчетливостью видно, что произошел поворот от традиционного архитектурного мышления к новой парадигме единой информационно-исторической среды, изнутри движимой самосознанием социума (общины). Вполне логично, что, итожа свое системное Введение, Гегель прибегает к архитектурной метафоре и называет осуществленную идею прекрасного «пантеоном искусства», добавляя, что «его архитектором и строителем является творящий самого себя дух прекрасного, завершен же этот пантеон будет лишь в ходе тысячелетней работы всемирной истории»[29].

Не стоит удивляться той быстроте, с которой эта парадигма выпала из реальной истории, уступив место союзу позднего романтического витализма с позитивизмом. Это поддается объяснению с точки зрения исторической морфологии культуры. Здесь интереснее будет взглянуть на новые идейные мотивы, хорошо высвеченные Шопенгауэром. Архитектуре посвящены многие фрагменты его текстов[30]. Лейтмотивом является понимание архитектуры как манифестации мировой воли на ее первых ступенях. «Если мы обратимся теперь к рассмотрению архитектуры просто как искусства, помимо ее утилитарных целей, когда она служит воле, а не чистому познанию и, следовательно, уже не является искусством в нашем смысле, — то мы можем приписать ей только одно стремление: довести до полной наглядности некоторые из тех идей, которые представляют собой низшие ступени объектности воли, а именно тяжесть, сцепление, инерцию, твердость, эти общие свойства камня, эти первые, самые простые, самые приглушенные зримые явления воли, генерал-басы природы, а затем, наряду с ними, свет, который во многих отношениях предстает их противоположностью. Даже на этой глубокой ступени объектности воли мы уже видим, как ее сущность выражается в раздоре: ведь собственно борьба между тяжестью и инерцией составляет единственный эстетический материал искусства архитектуры, задача которого — самыми разнообразными способами выявить с полной ясностью эту борьбу...»[31].

Архитектура помещается Шопенгауэром не столько в измерении прекрасного, сколько в измерении возвышенного в кантовском смысле, которое открывает шлюзы бессознательной природной силе: «... чтобы понять архитектурное произведение и эстетически насладиться им, необходимо непосредственно и наглядно знать его материю в ее весе, инерции и сцеплении, и наше удовольствие от такого произведения сразу же уменьшилось бы, если бы мы обнаружили в качестве строительного материала пемзу, ибо оно показалось бы нам тогда чем-то вроде декорации. <...> Все это доказывает, что архитектура действует на нас не просто математически, а динамически, и через нее говорят нам не просто форма и симметрия, а упомянутые основные силы природы, эти первые идеи, низшие ступени объектности воли»[32].

Шопенгауэр не отрицает, что соразмерность здания и проистекающие отсюда функции, способствуют красоте. «Но все это имеет лишь второстепенное

значение и необходимость, а вовсе не составляет главного, потому что даже симметрия нужна не безусловно, ибо ведь и руины прекрасны»[33]. Новаторски звучит у него тема света: «Совершенно особое отношение у произведений архитектуры к свету <...>. Хотя все это основано преимущественно на том, что только яркое и сильное освещение вполне проявляет все части и их взаимоотношения, но я, кроме того, думаю, что одновременно и наравне с тяжестью и инерцией архитектура предназначена раскрывать и совершенно противоположную им сущность света. А именно свет, поглощаясь, задерживаясь, отражаясь большими, непрозрачными, резко очерченными и многообразно сформированными массами, раскрывает этим во всей чистоте и ясности свою природу и свойства, к великому наслаждению зрителя, потому что свет — это самая отрадная из вещей как условие и объективный коррелят самого совершенного наглядного способа познания»[34].

Поскольку, по Шопенгауэру, материя как таковая не может быть выражением идеи, архитектура по сути безыдейна. Поэтому ее эстетический эффект — это состояние освобожденности *субъекта* от власти воли: «эстетическое наслаждение при виде красивого и удачно освещенного здания заключается не столько в восприятии идеи, сколько в неотделимом от этого восприятия субъективном корреляте его, т. е. оно состоит преимущественно в том, что при таком зрелище человек освобождается от присущего индивиду способа познания, служащего воле и следующего закону основания, и возвышается до чистого, безвольного субъекта познания; другими словами, наслаждение состоит в чистом созерцании, освобожденном от всякого страдания воли и индивидуальности. В этом отношении противоположностью архитектуры и другим полюсом в ряду искусств является драма, сообщающая познание самых значительных идей, поэтому в эстетическом наслаждении ею объективная сторона решительно преобладает»[35]. Это противопоставление архитектуры драме весьма характерно: мы видели, что предшествующие мыслители пытались иногда найти точку их сближения в социальной воле, но для Шопенгауэра именно она является источником страданий, пока не преображается «квиетивом» чистой морали.

Заслуга архитектора, по Шопенгауэру, в том, что он, ограничивая утилитарность, блокирует волю и выключает ее из аффективной динамики. Причем именно исходная полезность архитектуры, невозможность отбросить ее продукты, позволяет ей сохраниться в качестве искусства. «Создания архитектуры в противоположность произведениям других искусств очень редко возводятся для чисто эстетических целей, напротив, последние подчиняются другим, чуждым искусству, утилитарным целям. Именно в том и состоит великая заслуга художника-архитектора, чтобы все-таки провести и осуществить чисто эстетические замыслы, несмотря на их зависимость от посторонних соображений <...>.

Но если в этом отношении архитектура, в силу требований необходимости и полезности, должна подвергаться большим стеснениям, то, с другой стороны, именно они служат для нее и мощной опорой, потому что при больших размерах и дороговизне своих созданий и при ограниченной сфере своего эстетического воздействия она совсем не могла бы удержаться в качестве искусства, если бы не занимала одновременно прочного и почетного места среди человеческих рукоделий в качестве полезного и необходимого ремесла. Отсутствие последнего и есть именно то, что мешает поставить рядом с архитектурой как ее сестру другое искусство, хотя в эстетическом отношении оно, собственно, полностью соответствует ей: я имею в виду искусство гидравлики. Ибо то, что делает архитектура для идеи тяжести там, где последняя является в соединении с инерцией, то гидравлика делает для этой же самой идеи там,

где к ней присоединяется текучесть, т. е. бесформенность, величайшая подвижность и прозрачность. С пеной и ревом низвергающиеся со скал водопады, тихой пылью рассеивающиеся катаракты, стройные колонны фонтанов раскрывают идеи текучей, тяжелой материи именно так, как создания архитектуры развертывают идеи инертной материи»[36].

Если мы соберем работающие в этих текстах концепты воедино, то перед нами предстанет впечатляющая картина поворота к новой архитектурной эстетике, порывающей и с традицией, и с немецкой классикой: силы Природы — Руины — Свет — Вода — Субъект — Отсутствие драматизма — почти непреодолимая Утилитарность. Эти агенты в архитектуре суть продукты борьбы Воли и Представления, которая и составляет смысл ее эстетического аспекта. Показательно у Шопенгауэра изменение знакового для немецкой классической эстетики соотношения музыки и архитектуры, о чем уже шла речь в связи с Шеллингом. Музыка для Шопенгауэра — идеальное воплощение Воли; ее специфика — не структурность и темпоральность, но иррациональная манифестация бессмысленной Воли. Для него уже все художественные объективации воли по сути — материализованная музыка, и поэтому говорить о какой-либо коррелятивности музыки и архитектуры не приходится. Шопенгауэр со временем становится более востребованным и влиятельным теоретиком, чем «классики». Однако уже с конца XIX века мы видим, как шаг за шагом происходит открытие актуальных ресурсов немецкой эстетической классики, и похоже, что этот сюжет далеко еще не исчерпан.

Примечание

1. Индивидуальный исследовательский проект № 10–01–0012 « Классики Запада и новаторы ГАХНа» выполнен при поддержке Программы «Научный фонд ГУ-ВШЭ».
2. Публиковался перевод отрывка из «Пластики». См.: *Гердер И.* Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 179–191.
3. Тезисы доклада см.: *Габричевский А.* Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 79–80.
4. Там же. С. 219.
5. Там же. С. 221. (Курсив в цитате — Габричевского.)
6. Там же.
7. *Мамардашвили М.* К. Кантианские вариации. М., 2002. С. 228–229.
8. *Кант И.* Соч. в 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 338.
9. Там же. С. 340.
10. Там же. С. 228.
11. *Шеллинг В. Ф.* Философия искусства. М., 1966. С. 275.
12. Там же. С. 276.
13. Там же. С. 279.
14. Там же. С. 281.
15. *Михайлов Ал.В.* Архитектура как застывшая музыка // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 236–237.
16. Там же. С. 280.
17. Там же. С. 282–283.
18. *Зольгер К.В.Ф.* Диалог третий // Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 276.
19. Там же.
20. Там же. С. 282.

21. *Шлегель Ф.* Основные черты готического зодчества // Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 260.
22. Там же.
23. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. Ч. 1. Введение // Эстетика. В 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 88.
24. Учение об общине (которое скорее всего повлияло на знаменитый отечественный концепт соборности) очень важно для гегелевской системы. См., например: «Существование общины есть ее продолжающееся, вечное становление, основанное на том, что дух есть вечное познавание себя, он рассыпается на конечные искры отдельных сознаний и вновь собирает себя и постигает себя из этой конечности, по мере того как в конечном сознании рождается знание о его сущности и, таким образом, божественное самосознание. Из брожения конечности, превращающейся в пену, рождается благоухание духа». Философия религии. (Раздел: Абсолютная религия. Реализация общины.) Т. 2, М.,1977. С.313.
25. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. С. 91.
26. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. Ч. 1. Введение // Эстетика. В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 29.
27. Там же.
28. Там же. С. 30–92.
29. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. Ч. 1. Введение // Эстетика. В 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 96.
30. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Собр. соч. В 6 т. М.: Республика, 1999. Т. 1, кн. 3 (пар. 43). Т. 2, гл. 35.; Paralipomena. Пар. 214 // Собр. соч. в шести тт. Т.1. М., 1999. С. 187–191; Т. 2. М., 2001. С. 343–350; Т. 5. М., 2001. С. 330.
31. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 1. С. 188.
32. Там же. С. 189.
33. Там же. С. 190.
34. Там же.
35. Там же.
36. Там же. С. 190–191.

ЗОЯ КАМЫШАНОВА

АРХИТЕКТУРНЫЕ ФАНТАЗИИ САНТ-ЭЛИА.
КУЛЬТУРНЫЙ ГЕНЕЗИС ЭСТЕТИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА

Речь идет о том, чтобы создать – от фундамента до крыши футуристический дом, чтобы строить с использованием всех ресурсов науки и техники, чтобы удовлетворять все требования наших обычаев и нашего духа и сокрушить все, что является нелепым, тяжелым и противоположным нам (традицию, стиль, эстетику, пропорции). И определить новые формы, новые линии, новую гармонию профилей и объемов. Создать архитектуру, которая соответствовала бы специфическим условиям современной жизни, нашему мировосприятию — это стало бы ее эстетической ценностью. Такая архитектура не может быть покорной ни одному закону исторической преемственности. Она должна быть новой, как ново состояние нашей души...
Антонио Сант-Элиа.

Манифест футуристической архитектуры (1914)

В настоящее время архитекторы в ряде стран заново открывают для себя манифесты и творческие идеи далекого времени авангардистов, находят в них актуальность, воспринимают их как полезные рефлексии с дерзким и смелым содержанием и видят главных героев начала двадцатого столетия как героев процесса абсолютно невероятной новаторской деятельности. Манифесты и творческие идеи авангарда – снова ресурс для современной действительности, неисчерпаемый источник идей, замыслов и возрождения желаний в деятельности архитектора, который в соответствии со своими способностями, дарованием может установить сложную связь авангарда с новейшей идеологией.

Каким остался в памяти основоположник архитектурного футуризма Антонио Сант-Элиа? Несомненно, легенда о нем складывалась еще при его жизни – и когда он, свободный, стремительный, талантливый, защищал свои профессиональные идеи, и когда он, мужественный и смелый, вел за собой новобранцев защищать итальянские земли и брал «огонь на себя», что и доказала его героическая смерть возле города Монфальконе в 1916 году.

Когда гул футуристического движения стих, то есть примерно к 1930-м годам, встал вопрос: что же значит имя Сант-Элиа? Мнения были противоположными: для некоторых Сант-Элиа был одним из эпигонов футуристического движения; для других он был предтечей новой культуры, человеком, предвидящим развитие современной цивилизации и опережавшим новейшие открытия в архитектуре. Сегодня можно с уверенностью говорить, что Сант-Элиа явился предшественником Гропиуса, Ле Корбюзье, хотя, конечно же, в 1930-е годы ни Гропиус, ни Ле Корбюзье не осознавали или не до конца осознавали глубину уже значительно забытого к тому времени творчества Антонио Сант-Элиа.

Сант-Элиа опережал время. Чтобы быть более понятым, он должен был появиться позже, может быть, в наше время. Оценивая развитие архитектуры в годы войны и сразу после войны, можно предположить, что, если бы Сант-Элиа пережил это страшное время, он мог бы, подобно другим предвестникам современной архитектуры, приблизить свои пророческие рисунки к реальности.

Сопоставляя большинство идей архитектора, анализируя их, мы раскрываем одну из главных творческих особенностей Сант-Элиа, которая сформировалась непосредственно в его родном городе Комо и имеет непрерывную связь со строительными традициями города. Понятно, что по большому счету Сант-Элиа явился последователем не только местных, но и национальных традиций. Более того, как человек, глубоко чувствовавший проблемы итальянской действительности и, как архитектор, увидевший, как «искусство выразительное и синтетическое становится пустым и бессодержательным стилистическим упражнением», он постепенно превратился в глашатая новых стимулов современной архитектуры. Он попытался связать итальянскую культуру в столь специфической области, как архитектура, со всей европейской культурой. Сегодня, когда так много говорится о радикальном взгляде на нашу цивилизацию, идеи новой цивилизации, индустриальных технологий и современного индустриального города можно усмотреть в пророческих рисунках Сант-Элиа.

Письменное наследство, оставленное Сант-Элиа, невелико по объему, но сенсационно по содержанию. Написанный им в 1914 году «Манифест футуристической архитектуры» – это программный документ его творчества. С ним связана вся его значительная по объему серия рисунков, которые документируют эволюцию его творчества в течение немногих лет[1]. Кроме того, его уникальная конструктивная система все же в должной степени не дает представления о его реальных способностях как архитектора. Как сформировалось неординарное образное видение Сант-Элиа? Мы полагаем, что в становлении художника влияние венского сецессиона (Отто Вагнера, Адольфа Лооса) новой промышленной архитектуры США вошло в соединение с влиянием архитектуры родной для Сант-Элиа Ломбардии. Но не менее важно, что время формирования его как художника и архитектора пришлось на рубеж веков. В истории мировой культуры рубеж веков всегда воспринимался как период, концентрирующий в себе успехи и поражения, достижения и просчеты, старое и новое. Начало двадцатого столетия – это особый этап социокультурной ситуации, когда мир начинал восприниматься как хаос, как крушение основ общества. В, казалось бы, весьма устойчивой социальной атмосфере уже начиналось брожение, стали появляться едва уловимые вибрации в культуре, социуме, которые затем переходили в эстетическую сферу. На рубеже столетий мысли смешивались, но интенсивно рождались новые идеи, перекрещивались, сталкивались экстраординарные темы по реформированию общества, по механизации промышленности и метрополитанизации городов. Поднимались вопросы о судьбе интеллектуального труда и художественного творчества, сталкиваясь с желанием разрушения традиционных границ, разделяющих различные художественные дисциплины, во имя рождения единого искусства, которое должно было характеризовать современную эпоху. «Напряжение овладевает нашими художниками, так как повсюду видят первые проявления нового искусства», – писал ученик Отто Вагнера Леопольд Бауэр в своей теоретической работе 1898 года[2].

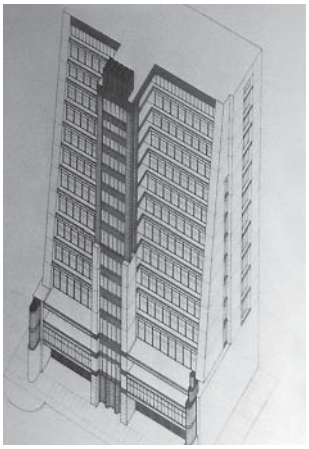
Выставка под названием «Новые тенденции», открывшаяся в мае 1914 года в миланском зале для постоянных экспозиций, произвела переворот в художественной среде. Ее организаторами были молодые архитекторы Антонио Сант-Элиа, Марио Кьятоне, Уго Небья и другие, представившие архитектурные рисунки на тему

современного города. Главным событием выставки стал проект «Новый город. Милан 2000» А. Сант-Элиа, свидетельствующий о появлении новой архитектурной эстетики и совершенно нового подхода к пониманию архитектурного пространства, некой фантазии, претендующей на предвидение. Своей главной работой – серией «Новый город» – Сант-Элиа достиг в современной ему архитектуре место мастера первого плана,

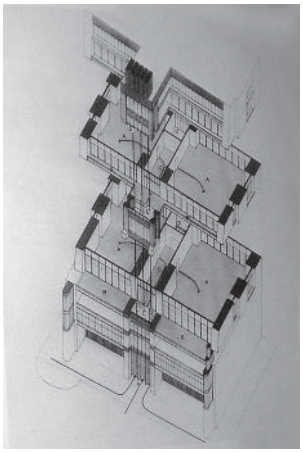
Исследователи интерпретировали по-разному значение творчества Сант-Элиа, столь ярко предвосхищающее будущее. Ракьянти назвал Сант-Элиа «Мессией второго тысячелетия»[3]. Для Аргана Сант-Элиа предвосхитил теорию архитектуры и, как истинный пророк, органично следовал логике внутреннего чувства. «Рисунки Сант-Элиа, может быть, поэтому и незавершенные, поскольку опережают время: его идеологическая концепция архитектуры заставляет смешивать понятия: желание и воспроизведение. Не только внешние причины мешали Сант-Элиа реализовать произведения искусства, но и совершенство диалектической структуры его теории»[4]. Он же (Арган) считал, что настойчивую потребность в движении и динамизме в творчестве Сант-Элиа нельзя объяснить только поиском современности. Беспокойство Сант-Элиа за динамизм и движение в какой-то степени, по мнению Аргана, приобретало в то время антимонументальное значение; что бы ни говорилось в его «Манифесте» о динамизме и движении, в нем можно было прочитать неприязнь и объявление войны монументализму, который начинал уже подготавливаться к своему приходу в Италии и который существовал во времена фашизма благодаря пьячентинской группе и ее приближенным. Этот антимонументализм Сант-Элиа как движение, как динамизм, как духовная жизнь был противопоставлен всему, что инертно и неподвижно, как верность современной цивилизации, цивилизации развития и прогресса, цивилизации антиконформизма.

Творческие решения в Новом городе не являлись сиюминутной импровизацией архитектора, они были результатом сложных поисков идеи и образа города будущего, растущего ввысь, следуя таинственному плану некоего идеального города, снабженного инфраструктурами, жилыми комплексами, бурлящими автомобилями, рассекающими улицы на разных уровнях, фуникулерами, летающими аэропланами.

В высотных домах сконструированы внешние лифты, которые должны были подниматься по выступающим снаружи здания башням. Главным структурообразующим элементом современного города Сант-Элиа становилась транспортная система (горизонтальная и вертикальная). Тесная связь между застройкой и транспортной инфраструктурой (движение транспорта и пешеходов) выражалась в том, что архитектором были предложены кинетические конструкции. Так на смену виртуальному движению пластического динамизма пришло настоящее движение: клетки лифтов, пути метрополитена и трамвая, взлетные полосы аэропортов, сеть дорог для автомобилей и пешеходов. Все это выглядело как обнаженные пульсирующие артерии города будущего. Сант-Элиа моделировал образ Милана в то время, когда «на улицах реального Милана грохотали немногочисленные трамваи и бегали рысью лошади»[5], а дома не превышали шести этажей. Правда, и Сант-Элиа не поднимал свои жилые сооружения выше пятнадцатого уровня. По сравнению с американскими небоскребами такие здания считались малоэтажными. Однако на рисунках дома архитектора кажутся высокими благодаря, вероятно, найденной формуле организации фасадной плоскости за счет взаимодействия горизонталей, вертикалей и «контрапунктов». Похоже, для архитектора идея поднимающегося вверх города была первичной, поэтому формирование внутреннего пространства здания, предназначенного



Антонио Сант-Элиа. «Casa nuova», 1914.



Пьетро Лонгони и Мануэла Бонетта. «Антонио Сант-Элиа – проект Нового города», 1988.

для жизнедеятельности человека, происходило случайно, то есть по принципу снаружи–внутрь. Внутренняя структура домов прочитывается по мотивам фасадов, ее можно воссоздать с помощью существующих разрезов, видов сверху, сбоку, что и сделали итальянские исследователи Пьетро Лонгони и Мануэла Бонетта[6] в 1988 году на выставке «Антонио Сант-Элиа – проект Нового города», проходившей в городском музее Комо.

Сант-Элиа действительно создавал образ огромной метрополии, шаг за шагом, соединяя или переплетая многочисленные формы, структуры, не углубляясь в их внутреннее моделирование, чтобы не потерять и не прервать нить, связывающую весь ансамбль. Кабели, провода, электрический свет органично вплетались в ткань Нового города: провода пробегали по мостам, висели на домах; свет проникал в застекленные двери и окна, ложился на решетки и железные петли; кабели были брошены как бечевки, чтобы толкать в любом направлении трамваи и железнодорожные поезда. Сант-Элиа «рисовал город вместо сооружений и воображал его как непрерывную материю – связанный ансамбль структурных узлов»[7]. Он мыслил как градостроитель, поэтому для него первичным был синтетический подход к планированию. Он был воодушевлен диапазоном планирования и возможностью использования упорядоченных и предвидимых пластических движений. На одном из его рисунков (2) представлена карта воображаемого им города Милана, в которой Сант-Элиа сформулировал графическим языком свои принципы организации городской среды. Дорога, окаймляющая город, образует форму крыльев летящей бабочки, что указывает на присутствие в самой идее нового города символики полета и движения. Центр города семиугольной формы: местонахождение исторических зданий – архитектор сохраняет неизменным, за исключением появления мощной диагонали – дорожной артерии, проходящей через центр и соединяющей пригородные зоны.

В этой диагонали концентрируется движение невероятной силы. Окружающая дорога в некоторых местах обозначена динамичной штриховкой, вероятно, так архитектор пожелал показать появление новых дорог, соединяющих город с периферией. В эти годы Милан становился центром промышленности, и власти города принимали решения о переносе предприятий за пределы городской зоны, поэтому дополнительные магистрали стали необходимыми для организации сообщения между городом и деревней, между городским жилищем и промышленным предприятием. Электричество становилось важным источником, который впоследствии дал жизнь метрополии будущего.

Сант-Элиа волновали многочисленные проблемы функционирования всей этой огромной урбанистической «машины». Он задавался вопросом, как воплотить идею бурлящего города с двигающимися на большой скорости автомобилями и сохранить безопасность передвижения пешеходов и машин. И ответ находил в создании многоуровневых автомобильных магистралей, с помощью которых появилась бы возможность разгружать машинопоток, увеличивать количество дорожных развязок и пропускную способность автомобилей, соединять разные районы города. Особое внимание архитектор уделял дифференциации пешеходных и транспортных улиц. Пешеходам предлагались многочисленные мосты, мостики, надземные и подземные переходы и т. д.

Антонио Сант-Элиа.
Карта воображаемого города Милана. 1913

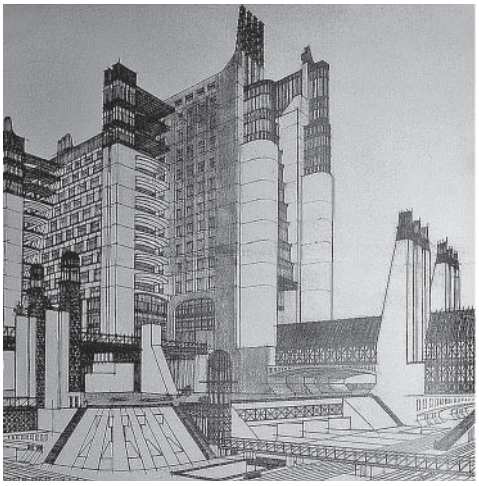
Создавая образы города будущего, Сант-Элиа искал такие морфологические типы, которые соответствовали бы идее растущего города и несли энергию современности. Он возвращался к башням, которые преобразовывались в маяки, фабричные трубы или столбы высокого напряжения, к куполам, аркам, увлекался пирамидальными формами с треугольной или прямоугольной базой, например, в домах с наклонными фасадами. В ступенчатых зданиях Сант-Элиа прочитывались неоромантические источники средневековой архитектуры в декоративных элементах, в импровизированных аркбутанах, перекинутых от здания к наружным вертикальным стойкам лифтов.

Многие утверждали, «что в городе Сант-Элиа остаются неопределенными внутренние пространства, и это является ошибкой масштаба, потому что он представил собственное, с исключительным качеством графики, пространство города»[8] (Портогези).

«Если от рисунков Сант-Элиа и остается незначительное количество планов, – говорил Портогези, то это не является, конечно, для зрелого автора незнанием или неумением рисовать план, отсюда возникает противоречие, поскольку ему удается рисовать план без его рисования, давая архитектуре множество объемных решений – прозрачных, понятных, связанных с соответствующей типологией, делать так, чтобы глаз, едва воспитанный, имел желание восстанавливать планиметрические структуры, когда-либо нарисованные»[9]. Пьер Луиджи Нерви увидел в рисунках Сант-Элиа «исключительную способность предчувствовать материю в точке возможного определения без расчетов и детальных аналитических процедур, соблюдать точность элементов представленных структур»[10], главным образом в станциях, многоэтажных домах.

Это «предчувствие материи» находим в листах, где предлагаются сложнейшие городские развязки, как, например, в рисунке «Дом с наружными лифтами, галерея, крытый переход, трехуровневая дорога» (3), входящий в серию «Новый город» Сант-Элиа, где находим трамвайные линии, дороги для автомобилей, механические пешеходные мостики, прожекторы и беспроводной телеграф.

При взгляде на рисунки из сегодняшнего мира обрисовывается цепь образов, периодически повторяющихся, задуманных как единый связанный ансамбль, структурированный еще вначале, но уже с индивидуальным почерком, благодаря чему автор выстраивает упорядоченную композицию, предвидя модульные соотношения между архитектурными частями, оправданные функциональной необходимостью. Перед нами не разбросанные архитектурные фрагменты, а закрытая самостоятельная



Антонио Сант-Элиа.
«Дом с наружными лифтами, галерея, крытый переход, трехуровневая дорога», 1914 г.

морфологическая система, в которой можно пытаться индивидуализировать организованные центры, типологические особенности, которые эту систему поддерживают. Наглядно предстает картина передачи значений и смыслов в конкретные образы: тема восхождения отражается через суженные кверху башни, лестницы, колонны, фабричные трубы; тема взаимодействия урбанистических пространств или зон передается через мосты, перекрытые переходы, арки, переходные мостики, цепные дорожные линии и т. д. Постепенно рождается индивидуальный метод построения городского пространства посредством строго определенного набора элементов и конструктивных приемов. Симметричное и регулярное размещение контрфорсов и крепостных башен разделяет пространство на равные зоны; последовательно повторяющиеся пилястры на зданиях, растущие арки, окна, колонны создают ритм города, его музыку; метрополию Сант-Элиа заполняют падающие под наклоном дома, вырастающие трубы электростанций, ленты застекленных поверхностей, порталы треугольной и трапецевидной формы и т. д.

Разложение архитектурного языка Сант-Элиа на составные элементы является главным и основным принципом исследования его архитектурного почерка для последующего понимания его проектов. Для самого Антонио Сант-Элиа первая фаза работы заключалась в дифференциации всех составляющих своей архитектурной системы, а уже вторая – в проектировании. Но в большинстве случаев работа начиналась сразу со второй фазы, что ускоряло процесс профессионального созревания архитектора, особенно в четырехлетний период его творческого взлета (1912–1916). То есть архитектурный образ появлялся на листе бумаги посредством преобразования морфологии, за счет распределения плоскостей и объемов.

И все же остается вопросом – какой тип конструкции беспокоил Сант-Элиа? Мы предполагаем, что его интересовала лишь конструкция образа. Все его работы являются по сути конструированием образов. Образы Сант-Элиа – это испытание реальности.

Конструкции образа как конструкция пространства, собственно, и составляют цель автора. Сант-Элиа предполагал строить пространство не через новую изобразительность, но определять конструктивный образ пространства, которое уже наполнено его мыслями и фантазией. Его пластическая конструкция с подчеркнутым скульптурным началом соответствует образу современного города, в котором нервы человека постоянно раздражают суматоха, пробки и непрерывная бомбардировка акустическими и визуальными сигналами. Примерно об этом, кстати, сказано и в его манифесте (вспомним образ улицы как «бурлящей пропасти»[11]).

В «Манифесте футуристической архитектуры» Сант-Элиа называл современную архитектуру архитектурой «расчета, безрассудной смелости и простоты»[12],

тем не менее эту архитектуру нельзя считать предвестницей рационализма. Его «Манифест» подчеркивал, что архитектура принадлежит сфере искусства. Манифест отказывается воспринимать архитектуру как «сухое сочетание практичности и полезности»[13]. В манифесте заявлено, что нет иного у будущего современной архитектуры, кроме пластического динамизма и композиций из разных материалов, в которых хроматический контраст создается сочетанием «исходного материала - оставленного так, как есть, или ярко раскрашенного»[14]. Тем самым признается связь с идеями пластического динамизма Умберто Боччони и провидчески опровергается возникший позже миф, определивший Сант-Элиа на роль главы рациональной архитектуры. Сложно говорить о рисунках Сант-Элиа только как о рисунках пластичных и живописных. Эти рисунки, конечно, желают реализации, чтобы заключить пространственный образ архитектуры во что-то более законченное, чем только предположительное. Реализовать задуманные образы итальянскому архитектору не удалось по многим причинам, и главные причины – не в его трагической гибели в первой мировой войне. Во-первых, техническая база архитектуры того времени не давала необходимого арсенала средств для воплощения нарисованных образов. Во-вторых, общество не готово было воспринимать новые формы архитектуры в новом многоуровневом городском пространстве, где предполагалось жить. Слишком глубоко в сознании людей укоренились привычные образы архитектуры, переходящие из поколения в поколение. В 1914 году проект Антонио Сант-Элиа был подвергнут резкой критике, многие обвинили его в позерстве, а его творчество назвали утопией. Это сегодня, почти через сто лет, образы итальянского архитектора можно встретить в Америке, в Японии, во Франции, и даже в Таиланде, и вопрос об утопичности всей его грандиозной деятельности сразу же меняет смысл.

Современный жилой комплекс. Паттайя, Таиланд. Постройка по мотивам Сант-Элиа.

Все утопии, которые мы знаем, были задуманы как прообразы политических символов, в которых идеальное общество противопоставлено обществу реальному. Тогда какой же тип утопии предлагал Сант-Элиа? Можно говорить об идеальном городе Сант-Элиа. Нет в его рисунках предположений и всегда непредвиденных современных технологий, больше того, его город развивался в сознании посредством современного очищения, действительного развития как индустриального города. И не стоит думать о городе американском, как предполагают многие, он максимально развивался в сознании Сант-Элиа и в направлении, указанном им.

Другой любопытный факт, касающийся изображений города будущего, относится к рисункам, главным образом, 1913–1914 годов. Рисунки дают перспективу

достаточно условную, в этой перспективе совершенно ничего не предполагается, они, напротив, становятся привычными и обыденными. Тогда что же беспокоило Сант-Элиа? Не мечта ли о завтрашнем городе, городе будущего, или попытка увидеть как будет преображаться город прошлого, город исторический, в город завтрашнего дня.

Этот аспект почти преобразовывает значения образов, символов этих рисунков, которые выражаются в формах фантастической архитектуры, связанной главным образом с формами архитектуры готики, причем гражданской и военной готики (башни, башенки, внутренние дворики как бастионы, подъемные мосты, подвесные дорожки). Сант-Элиа пытался противодействовать старому образу Европы и увидеть как подобный образ способен преобразоваться без всеобщей глобальной замены. И в этом Сант-Элиа может считать себя предвестником нового.

Это представление о возобновлении античного города, который мы по-новому видим, через годы, в движении русских авангардистов, в художественных движениях, которые находились под влиянием революционных идей. Нельзя абсолютно отвергать и достаточного реального влияния, которое имел итальянский футуризм на русский авангард и то, что Сант-Элиа повлиял на творчество, например, Татлина, через распространение поэтики футуризма. Эти влияния реальны, исторически доказаны, и крайне интересны для понимания творческой истории самого Сант-Элиа.

Вызывают некоторое странное чувство образы Средневековья, которые возвращаются в рисунки Сант-Элиа, предвосхищающие будущее. Если обратиться к пионерам движения модерна, в частности к Уильяму Моррису, находим, что этот романтически настроенный автор тоже возвращается к средневековой коммуне, не проявляя какого-либо интереса к новым технологиям. В средневековом типе общественного устройства он видит эпическое значение работы для человека. Человек приходит, работает, а потом разбрасывает все, расчищая место для индустриального производства, превращая свою работоспособность в творчество.

То, чем любовался Моррис, было одновременно возвращение к народному средневековому творчеству и толчок к будущему, к индустриальному городу. Но городу, не построенному несколькими капиталистами, а, как скажет в 1919 году Гропиус в манифесте к открытию Баухауса, – городу, поднятому «высоко, как кристалл, руками миллионов рабочих»[15]. «Индустриальный город – как улей, но также и взаимодействующее гармоничное сообщество – которое найдет гипотезу идеального города группы Ноября и которое представит предложение, несомненно очень интересное, главным образом урбанистическое, идею города европейского архитектурного рационализма. И поэтому этот европейский архитектурный рационализм обнаруживал холодную сдержанность, расчет и чистую математику. Мы благодарны Сант-Элиа за оригинальные иррациональные идеи европейского архитектурного рационализма, которые доказывают, что каждый рационалист не рационалист априори, но рационализатор, устанавливающий порядок»[16].

Идеальный город Сант-Элиа не является чистым образом внешнего механического динамизма. Напротив, город Сант-Элиа – это город поездов, которые мчатся по виадукам, лифтов, которые поднимаются и опускаются по высоким зданиям, электрических коммуникаций, которые связываются в единой структуре. Это город науки и новых технологий, город свободномыслящих людей, которые способны заставить его функционировать.

Примечания

1. Как известно, манифест был переработан Маринетти и его помощниками, но затем вновь предложен публике в своей оригинальной редакции, что дало результат более значительный, поскольку текст манифеста не был официально смешан с политически окрашенным футуристическим движением.
2. *Bauer L.* Vers Chiedene Skizzen entwurfe und Studien. Vien, 1898.
3. *Caramel L., Longatti A.* "Antonio Sant'Elia e l'Architettura del suo tempo. Como, 1962.
4. *Argan S.* L'Arte / Milano, 1930.
5. *Caramel L., e A. Longatti* Antonio Sant'Elia / Como, 1962.
6. *Bonetta M., Longoni P.* Antonio Sant'Elia il progetto della città nuova / Milano, 1989.
7. *Portoghesi P.* Il linguaggio di Sant'Elia / «Controspazio», 1971, nn. 4–5 (April,–May), pp. 27–30.
8. Ibid.
9. Iibit.
10. *Caramel L., Longatti A.* Antonio Sant'Elia / Como, 1962.
11. *Sant'Elia A.* L'architettura Futurista / Milano, 1914.
12. Iibit.
13. Iibit.
14. Iibit.
15. *Гропиус В.* Границы архитектуры. М., 1971.
16. *Argan G.C.* Antonio Sant'Elia / conferenza. Como, 1966.

ГАЛИНА ЛЕБЕДЕВА

РИЧАРД БАКМИНСТЕР ФУЛЛЕР:
АРХИТЕКТУРА СКВОЗЬ РЕАЛЬНОСТЬ ТЕХНОЛОГИЙ НАСТОЯЩЕГО И БУДУЩЕГО

Новую меру... оценки и определения современности, Искусств и Творчеств объявляю — экономию, под ее контроль вступают все творческие изобретения систем, техники, машин, сооружений, так и искусств...

К. Малевич

Это пишет в 1928 году Казимир Малевич (в журнале «Нова генерация» № 2, в статье «Живопись и проблема архитектуры»).

В те же годы в Америке начинается биография инженера и философа Ричарда Бакминстера Фуллера, завоевавшего на протяжении XX века известность и авторитет во всем мире. Так, в частности, в Англии Ее Величество королева, по рекомендации Королевского института Британских архитекторов, наградила его Королевской Золотой медалью, а в 1969 году. он был номинирован на Нобелевскую премию мира.

Вначале тем не менее ничто не предвещало блестящей карьеры. Фуллер родился в 1895 году в городе Милтоне штата Массачусетс. В 1913 году он поступил в Гарвардский университет, где вскоре его отчислили по причине якобы полной неспособности к систематическому обучению. Далее он работал учеником на фабрике по изготовлению шерсти, грузчиком в магазине, ассистентом кассира. В 1917 году ушел добровольцем во флот и получил там техническое образование высокого класса. За изобретение спасательной мачты-лодки-бума командирован в Морскую академию США.

Уже с 1919 года Фуллер занимает ряд административно-коммерческих постов в крупных промышленных компаниях, а в 1922 году основывает коммерческое предприятие по производству и применению нового типа волокнистых бетонных блоков (изобретение его тестя, художника М. Хьюллета); на четырех своих заводах он контролирует производство около 150 типов строительных конструкций.

Но в 1927 году его фирма вышла из-под контроля, и Фуллер, отказавшись от всех финансовых дел, обращается к «науке проектирования». В том же году появилась его первая книга, изданная на мимеографе, с трудноперводимым заглавием «4D Timelock», что приблизительно значит: «Управление четырехмерным пространством во времени».

Весь приобретенный с 1913 года разнообразный опыт практической инженерной работы, коммерческой деятельности и, что самое важное, настойчивых попыток

поиска новых идей и решений привел Фуллера к осознанию необходимости перестройки всей проектно-архитектурной деятельности и вообще деятельности по созданию искусственной среды. Центральным объектом его научных исследований им было названо проектирование универсума или «всеобъемлющее проектирование» («total design»).

Время это совпало с экономическим подъемом в США: вся Европа после первой мировой войны оказалась в долгу у Соединенных Штатов. Научно-технический прогресс в своем победном шествии порождал одну за другой социальные утопии, где благополучие человечества поставлено в прямую зависимость от абстрактных цифр уровня производства на душу населения. Таким образом книга Фуллера «4D Timelock» совпала с экономическим ростом, слилась со знаменитым так называемым «процветанием Кулиджа» 1924–1928 годов.

Но уже в 1929 году разразился тяжелый кризис, первый из серии последующих. Представленная в книге Фуллера концепция, поднятая поначалу к высотам славы всплеском экономического и политического успеха, затем повисла в пространстве утопических рассуждений, внезапно потеряв питавшую ее реальную почву. В этой ситуации была одна существенная особенность: пафос американцев состоял в том, что они создают свою собственную, принципиально новую, неевропейскую культуру. Истоки и устои ее они искали в своем непродолжительном (около двух столетий) историческом опыте.

Общественный идеал в США 1920-х годов родился из сложного конгломерата реальных событий и традиционного образа мыслей, специфики антиевропейского по замыслу государства и одновременно тесной и неразрывной связи с Европой. Еще в начале XVIII века субъективный идеализм Беркли связал многовековую историю европейской философии с ее американским продолжением, а крайний практицизм в основе мировоззрения первых поселенцев через умозрительные построения Беркли логически подтвердил индивидуализм схемы восприятия мира, характерный для граждан Соединенных Штатов. Большие территории, пригодные для сельского хозяйства, и отсутствие наследия феодальной эпохи позволяли американцам чувствовать себя один на один с миром природы, в противостоянии с которым возможно только одержать верх. Свобода, независимость, равноправие — идеалы американского гражданина, оттеснившие на второй план более тонкие и сложные проблемы этики и социального устройства общества.

Логическая упрощенность, радикальность метафизической конструкции сохранилась и в философии трансценденталистов (середины XIX века), когда универсум расслоился на мир видимого, реального, воспринимаемого человеческими чувствами, и мир трансцендентный, непознаваемый. Отход от проблем реальной практической деятельности к проблемам трансцендентального познания был для американской философии тем разбегом, который необходим для последующего успешного логического развития идеи. Преемником трансцендентализма явился прагматизм — первое специфически американское философское течение, «стянувшее» все головокружительные абстракции к «простому» вопросу о практической пользе для человека тех или иных истин, явлений. Прагматическая польза — это не социальная функция, не элемент социальной структуры, а критерий сугубо индивидуальной оценки любой вещи или идеи. Общественный идеал американцев начала XX века складывался из практичности в сочетании с всеобщей верой в могущество технического прогресса, с одной стороны, и в абсолютную ценность независимого, замкнутого, индивидуального бытия, с другой.

Строительство в США этих лет приобрело невиданный размах; заказчиками были и государственные учреждения, и частные лица, но условия урбанизации уже четко определили преимущественный тип сооружения — здание общественного назначения или многоквартирный дом. Потребитель оказался за рамками элитарного круга, к которому принадлежали и заказчик, и архитектор, разумеется признанный и призванный разрешать любые противоречия. Вот скупой перечень этих противоречий, актуальный для Фуллера: кризис формы в архитектуре и натиск форм, рождающихся в технике и дизайне; острая необходимость в объективных критериях оценок, которым противостоит обособление, неприкосновенность индивидуальности; единодушный техницистский пафос и беспомощность техники перед социальными конфликтами. Инженер самого высокого класса, Фуллер воспринял все это как сложную техническую задачу; его интуитивные философские симпатии и представления определили для него существенное и несущественное — и решение явилось с непреложностью закона природы.

Итак, Фуллер провозгласил наступление эры «всеобъемлющего проектирования»: признание только утилитарных функций архитектуры, принцип «минимакс» как взаимно-однозначная связь между функцией (утилитарной) и конструкцией, снижение до минимума материальных затрат и постепенная дематериализация архитектуры. Так универсальный принцип целесообразности, экономии сил, действующий в живой природе и свойственный, в той или иной степени, любой человеческой деятельности, позволяет Фуллеру ориентировать архитектора на работу с конструкцией, а заказчика — научить оценивать конструкцию сооружения через призму заданной функции. Создается впечатление, что наступающая эра «тотального проектирования» оказалась инженерно-технической утопией, результатом возведения чисто инженерного подхода к проблемам архитектуры на уровень мировоззрения.

Однако содержание «проектирования» у Фуллера разворачивается и в совершенно другом контексте: «Природа предстает перед нами в единстве меняющихся отношений; она не имеет различимых раздельных областей функционирования». Конечность универсума ставится в соответствие с законом сохранения энергии. Все энергетические процессы образуют систему сложных динамических отношений. Видимое воспринимаемое нами проявление этой системы на некотором среднем уровне есть обычная каждодневная жизнь человека, внешняя по отношению к макроскопическому уровню галактик и внутренняя по отношению к микроскопическому уровню молекулярных событий. Динамические взаимодействия в космосе порождают обособленные образцы субъективного восприятия, позволяющие каждому человеку складывать и выстраивать экспериментальные конструкции галактик; в мире же молекул бесконечных множественностей микросуществ человеку как беспомощному гиганту позволено лишь свободно воображать различные варианты устройства мира. Универсум Фуллера как осознанный опыт — чисто субъективного происхождения и покоится в сознании каждого индивидуума (или многих из них). Обычное для американской мысли противопоставление человека непосредственно природной стихии, без всяких промежуточных звеньев, решено в идеалистическом плане: человек, сам являющийся частицей воображаемого им мира, намерен приспособить его для себя.

Концепция Фуллера, как ни странно, оказывается, по существу, еще одной попыткой преодолеть разобщенность информационного и утилитарного в сознании; это своеобразный прорыв к давно утерянному синкретизму. Недаром он, фактически пренебрегая историей архитектурной мысли до XX века, выделяет все же один-единственный, наиболее значительный, по его мнению, период.

«500 лет назад началась новая глава в истории архитектуры — Эра Коммерции (1955 год). Корабль разрушил всеобъемлющую целостность деятельности человека в ограниченном пространстве. Кончилось время “Леонардо-архитектора-инженера-изобретателя-художника-проектировщика-военного-стратега”. Предшествующий этап истории архитектуры резко оборвался: архитекторы феодальных государств преодолели разобщенность, тем самым одержав первую победу над природой, но созидательный характер деятельности каждого из них был подавлен функционированием единой системы коммерции. С тех пор человеческие поселения трансформировались из редких горошин в сплошную сеть, опоясывающую крошечный земной шар. Сейчас деятельность архитектора снова принимает общественный, социальный, политический характер. Архитектура новой Эры должна воскреснуть как “братство Леонардов”.

Фуллеровская модель универсума как бесконечно сложной динамической системы непрерывных энергетических превращений и есть объединяющее основание для теории архитектуры. Он убежден, что самые обобщенные теоретические построения, место которых не осознано в единой модели универсума, превращаются в набор разрозненных факторов.

Реальность общественных событий и обстоятельств, составляющих пеструю канву, на которой вышит узор личной биографии Фуллера, демонстрирует его как, прежде всего, супер-инженера, неизменно поражающего своими изобретениями и идеями.

Молодой американский архитектор Эдвард Дарт, шутливо переставив буквы в имени Фуллера (Б. Рикмастер), не скрывает, но, напротив, прорисовывает для читателя прообраз знаменитого Баки и его лаборатории, где «в начале XXI века был получен — якобы как случайный полупродукт атомной реакции совершеннейший, без сомнения, строительный материал юнистаф (unistaff — некое вещество). Он одновременно и упруг, и прочен к большим сжимающим нагрузкам, может быть изготовлен прозрачным, полупрозрачным и непрозрачным. Прекрасный изолятор, весьма устойчив к теплу, холоду, ветру, имеет минимальную степень усадки и расширения. Но, несомненно, самое ценное качество материала — его способность склеиваться с самим собой. Без всяких креплений два куска, прижатые один к другому, через час образуют гомогенную связь. Юнистаф легко может быть разрезан на блоки ножом или ручной пилой; его можно применять в листах, распылять в жидком виде или наносить щеткой».

Фантазия Дарта 1966 года была воплощена Фуллером в павильоне США на Экспо-67 в Канаде, обогнав назначенное ему в прогнозах культуры время на 30 лет.

Сферический купол (3/4 геодезической сферы) — сборная конструкция из сварных по раструбам стальных труб. Купол был покрыт панелями из прозрачного серого плексигласа различной плотности: в верхних секциях материал имел большую плотность, Таким образом регулировался приток тепла и света, а температура внутри оболочки поддерживалась постоянной еще и за счет специального экрана, перемещавшегося в течение дня в соответствии с движением солнца. Покрытие купола чутко реагировало на малейшие изменения в освещении, купол переливался всеми цветами радуги, от зеленых и синих тонов — днем, к фиолетовым и лиловым — в сумерки и сияющим оранжевым и желтым — на фоне ночного неба. В утренние часы павильон казался легким детским шаром, случайно залетевшим сюда и готовым снова подняться в воздух. Вечером, залитый электрическим светом, он превращался в тяжелый сгусток расплавленного золота. Впечатление сказочности облика не спорило с ощущением чистоты и наивности формы павильона,

успешно конкурировавшей с намеренным усложнением архитектурных форм других выставочных сооружений.

Официальной программой экспозиции США была демонстрация творческой деятельности человека в процветающем и безупречно технически оснащенном обществе. Почти все сходились во мнении, что как раз архитектура павильона ясно выразила основную идею этой программы, в то же время многие критики отмечали бессодержательность американской экспозиции. В развитии современной ему американской теоретической мысли Фуллер принял на себя сложную роль.

Активная изобретательская деятельность Фуллера всегда сопровождалась многими его собственными публикациями, книгами, статьями, а также обширной критической прессой. Об одной из книг (1963 год) обозреватели пишут: «Каждая страница — это новая проблема, каскад острых, неожиданных, впечатляющих ракурсов. Гений Баки заключается в том, что он знает точно, какие вопросы необходимо поставить и в каком порядке». Действительно, в своих сочинениях он рассуждает вполне профессионально о математике, автомобилестроении, географии, английском языке, антропологии, утилизации металлолома и проблемах социализма. «Удивительно сложные слова, изобретаемые Фуллером, необходимо читать и перечитывать много раз, чтобы понять их значение», «... без сомнения, Анти-Архитектура Фуллера действует позитивно на развитие современного строительства» — пишут в английском архитектурном журнале (F. Atkinson. 1963 год) В этом кажущемся хаосе текстов проступает еще одна линия его биографии, отражающая его интерес к гуманитарному знанию и гуманитарному действию в рамках универсума.

Предки Фуллера, переселенцы из Англии с 1632 года, неизменно играли ведущую роль в общественной жизни страны. Наиболее известные из них: Г. Тимоти Фуллер — председатель палаты представителей в начале XIX века, и его дочь, Маргарет Фуллер, соратница философа-идеалиста и поэта Р.У. Эмерсона, основатель и редактор двух крупных американских газет, убежденная пропагандистка идей основанной Эмерсоном трансцендентальной школы. Р.Б. Фуллер всегда бережно относился к прошлому, глубоко чувствовал свои корни и в наследство получил склонность к романтизму и ощущение незыблемости, замкнутости добропорядочной английской семьи. Его отец, первым нарушив семейную традицию, стал коммерсантом и добавил к наследственному комплексу стремление к практичности, что позже сыграло ведущую роль в его теоретических построениях.

В 1917 году жена Фуллера окончила школу дизайна, и он начинает знакомиться с проблемами строительства, архитектуры и искусства. Тем более что отец жены Джеймс Монро Хьюлетт, — архитектор, мастер фресковой живописи и театральный декоратор. Именно он предлагает организовать производство нового типа бетонных блоков, принесшее семье безусловный успех и прибыль. И все же через 5 лет строительная индустрия, по мнению Фуллера,— «невежественные и чудовищно беспомощные человеческие действия», а жилые здания — «случайная агломерация оболочки и жилищных удобств».

Во многих проектах этого времени ясно проступала фетишизация внешней обманчивой конструктивной простоты или, напротив, излишней функциональной сложности. Фуллер был убежден, что конкретные текущие частные вопросы могут быть решены только тогда, когда сформулирована главная, наиболее универсальная идея. Типично американский практицизм проявляет в ней свою обратную сторону — склонность к футуристическим обобщениям.

Главная идея так сформулирована: мировой город из многоэтажных зданий по всей поверхности земли, образующих часть глобальной, связанной воздушным

сообщением в единое целое структуры обслуживания. Идея представлена схемами, рисунками, картами и тщательно разработанным проектом типового многоэтажного жилого дома — микроячейки мирового города. К центральной мачтовой опоре, содержащей механизмы коммунальных служб, подвешены на тросах шестиугольные платформы-этажи. Собранный дом помещается в двойной стеклянный стакан с требуемой светопроницаемостью. Дом транспортируется дирижаблем и устанавливается за 1 день на готовом фундаменте. Впоследствии Фуллер разработал серию таких сооружений с самыми различными функциональными требованиями. Запроектированные детали интерьера были слишком утонченными для того времени, но позже все они нашли широкое применение. Кабинет был оборудован как интеллектуальная боевая рубка: сбалансированы свет, звук и расположение предметов и приборов на подвижных полках, свободно перемещающихся в пространстве комнаты.

С 1946 года Фуллер, профессор научных исследований на факультете дизайна в университете Северного Иллинойса, проводит курс семинаров по геодезическим структурам, что становится для него на будущее главной предельно общей проблемой материальной структуры любого явления в природе. Углубление Фуллера в теорию универсума оборачивается все более эффективными результатами его проектных разработок.

Фуллер выдвигает на первое место «невидимую функцию структуры материала», в противовес эстетическим пространственным эффектам интернационального стиля. Вопреки традиционной идее дома как пещеры-укрытия от стихий природы, Фуллер предлагает концепцию «невидимого энергетического клапана» как посредника между человеком и средой, позволяющего фазировать природу в соответствии с требованиями опыта и пользы. Дом превращается в машину, призванную повысить жизненный потенциал человека. Категорически против такого сравнения выступил Ле Корбюзье, утверждая первенство и уникальную культурную значимость архитектуры (дома).

Фуллер стремится наделить человека способностью творческого управления средой без ограничений его фантазии. Мобильное жилье как призрачная дематериализованная среда, трансформирующаяся в соответствии с любым желанием человека, при абсолютной свободе перемещения в пределах комнаты или земного шара, воплощение философии Беркли — внешний мир как творение самого субъекта. А земной шар становится ареной произвольного расселения и перемещения людских потоков.

Архитекторы — современники Фуллера ищут архитектурную форму, символизирующую идеи века и одинаково понятную всем, он же видит в архитектуре только структуру сервиса для независимого индивидуума.

В новых макроструктурах Фуллер попросту перешагивает через проблему социальной организации человеческого поселения. Если в индивидуальном жилье он отрицает внешнюю видимую форму, то в проектах городов — отказывается от внутренней пространственной формы — структуры, составляющей специфику архитектурного решения города. Сфера социальных контактов исключается из поля зрения. Отказываясь и от внешней, и от внутренней «формы», Фуллер пренебрегает фактором воздействия среды на человека, преувеличивая роль управления средой. Человек остается наедине с материальной средой, которую себе подчиняет. Отчасти Фуллер верит в то, что предельная комфортность для каждого человека естественно приведет к всеобщей социальной гармонии, но макроструктуры предпочитает создавать универсальные по отношению к их утилитарно-функциональному содержанию.

Фуллер предлагает изменить привычный порядок событий в производительной деятельности человека, когда рост потребностей неизменно опережал развитие

возможностей. Теперь предварение объявляется одним из основных принципов научных разработок.

Высшая экономическая стратегия интегратора заключается в предвидении экономического эффекта, ожидаемого от данного открытия в далеком будущем. В реальном проектировании архитектор обязан иметь свое собственное интегрированное ощущение будущего и нести за него ответственность, что напоминает о художнике как носителе наиболее точного и целостного ощущения реальности и перспектив ее развития.

Непревзойденный идеал художника и величайшего дизайнера Фуллер находит в исторической фигуре Леонардо да Винчи, который искал сущность вечной красоты в соблюдении закономерностей строения природы, изучая прекрасные античные статуи с помощью циркуля и линейки. Следуя ему, Фуллер восклицает: «Я всегда удивляюсь, как точно и быстро человеческий глаз может определить баланс расположения массы относительно вертикали. Большинство из нас интуитивно постигает то, что инженеры называют гибкостью (например, для колонны). Я думаю, каждый человек способен оценить “гибкость” женской ножки с точностью до 1/32 дюйма не менее чем в 70 местах. Эта способность связана со строением глаза — это не то, чему один человек может научить другого».

Эмерсон по этому поводу писал: «Такое устройство всех вещей и пластическая способность глаза, что первоначальные формы... доставляют нам наслаждение сами по себе — удовольствия, вызываемые очертанием, цветом, движением, группировкой» и далее: «Глаз — есть самый лучший художник... составитель-композитор...»

Сказанное более ста лет назад естественно ассимилируется философией Фуллера, в противоречие с экспансией всеобщей индустриализации. В то же время инженер Фуллер в своих философских позициях не выходит за рамки романтического идеализма М. Фуллер, Эмерсона, Торо и др., отстаивавших независимость и замкнутость человеческой личности перед угрозой надвигавшейся враждебной человеку цивилизации.

Декларативный отказ от видимой формы вступает в сложные отношения с эстетическим мироощущением, невольно воспринятым им от трансценденталистов.

В паузе между двумя мировыми войнами Фуллером был предложен лозунг тотального дизайна, сохранившего свою актуальность до конца XX века (Р.Б. Фуллер умер в 1982 году). Как ведущий идеолог и активный проповедник этого теоретического направления, он видел лишь две возможности расселить человечество на земном шаре: термоядерная война или тотальный дизайн как альтернатива войне и эффективный инструмент мироустройства. Для этого обязательны: 1) всемерная экономия естественных ресурсов — в любой деятельности господствует принцип «минимакс»; 2) рациональное размещение и распределение пищи, медикаментов, энергии и пр. по земному шару; 3) решение любой частной проблемы — только на основе последних достижений науки и технологии. Существенно, что эта глобальная дизайнерская программа напоминает нам принципы организации крупного промышленного комплекса или любого комплекса сооружений, в котором совокупность функциональных процессов поддается алгоритмическому описанию. Только в этом случае возможно последовательное проведение принципа «минимакс» и безупречно рациональное использование ресурсов. Так, инженерно-технической реальности XX века (термоядерному оружию) противопоставляется инженерно-техническая утопия, точно привязанная к тенденциям в философии и общественной мысли США.

Тотальный дизайн, возникший внезапно, с тех пор стремительно распространяет сферы своего влияния от всевозможных материальных проявлений человеческого

духа до проектных замыслов всемирных социальных преобразований и, дальше, заселения земли и космоса. Концепция тотального дизайна содержит в себе стремление подчинить единому абстрактному принципу целесообразности все действия человека по созданию материальной среды. И речь идет о двух основных интерпретациях этого направления: философской — непосредственном продолжении поиска универсального критерия ценности, начатого во второй половине XIX века основателем прагматизма Ч. Пирсом, и утилитарной — как методе достижения максимальной эффективности материальной деятельности общества. Второй вариант концепции неизбежно претерпевает изменения и уточнения во времени; первый, напротив, сохраняет незыблемость, являясь логически предельным поворотом определенной тенденции (рационализма) в общественном сознании.

В архитектуре к началу XX века сложилась в некотором смысле парадоксальная ситуация: колоссальные технические возможности (новые материалы, конструкции, методы расчета), возросший «спрос» на архитектуру (новые функциональные требования) и — глубокий кризис теории архитектурной формы. Сведение мира техники и мира функции через форму удавалось изредка в архитектурной практике; в теории же возведенная в закон триада Витрувия постоянно искажалась: как правило, одна из трех составляющих подвергалась редукции. Так, в своих теоретических работах Райт, Мис ван дер Роэ, Гропиус, Ладовский так или иначе регламентировали взаимозависимость конструкции и формы; Ле Корбюзье и конструктивисты искали способ вывести форму из функции. И нужно было быть действительно не архитектором, чтобы редуцировать в этой триаде саму архитектурную форму — а именно так поступил Фуллер. Он показал, что заботы о внешней видимой материальной форме сооружения крайне нецелесообразны (неэкономичны) и поэтому следует воспользоваться теми возможностями дематериализации архитектуры, которые в это время предлагает техника инженеру и проектировщику. Случайно ли именно в США в конце 20-х годов XX века возникла столь радикальная идея?

Шелуха забавных подробностей и экзотических сравнений плотным кольцом окружает имя Фуллера, создавая ему довольно банальный ореол симпатичного гениального чудака-мечтателя, рассыпающего кругом блестки грандиозных и непонятных идей, призванных направить человечество на путь истинный. Так при выходе очередной его книги (Ideas and Integrities. New York, 1963) обозреватели писали: «Эту книгу невозможно прочесть с начала до конца, лучше читать ее от конца к началу. Каждая страница — это новая проблема, каскад острых, неожиданных впечатляющих ракурсов. Гений Баки заключается в том, что он знает точно, какие вопросы необходимо поставить и в каком порядке».

«... Фуллер использует неповторимую игру значений. Но, несмотря на неудобочитаемый язык и сложность ассоциаций, содержание книги является уникальным отражением ведущих проблем XX века».

«Удивительно сложные слова, изобретаемые Фуллером, необходимо читать и перечитывать много раз, чтобы понять их значение».

«Фуллер пробует свой изобретательский дар в самых различных сферах приложения, начиная от его собственных воззрений на математику, автомобилестроение, географию, английский язык, антропологию и кончая соображениями по поводу диеты или использования металлолома, проблемами социализма и водоснабжения ванных комнат.

«Собственные архитектурные достижения Фуллера скромны, но его идеи увлекают десятки тысяч людей».

«Так же как Ватикан считает Антихриста позитивной силой, так, без сомнения, и Анти-Архитектура Фуллера действует позитивно на развитие современного строительства».

Наконец, слова самого Фуллера о его павильоне на Экспо-67: «Моя сфера — не игрушка и не ярмарочный балаган. Это наиболее современное управление средой, выполненное с много меньшими затратами материала и труда, чем этого потребовала бы любая другая инженерная стратегия».

К моменту 1927 года, когда появилась первая книга Фуллера, «4D Timelock» — изложение основ тотального дизайна, — в архитектурной практике Европы уже произошел решительный поворот от эклектики прошлого к архитектуре XX века с ее новыми функциональными задачами, новой эстетикой, новыми строительными материалами.

Мис ван дер Роэ в 1920–1922 годах опубликовал свои первые проекты многоэтажных административных зданий из стекла и железобетона, Ле Корбюзье в 1922 году выставил диораму плана Вуазен реконструкции центра Парижа, в 1924 году выдающимся успехом проекта «Аркос» Весниных в СССР началось победное шествие конструктивизма. С 1922 по 1925 годах появились книги «К архитектуре» и «Градостроительство» Ле Корбюзье, «Ритм в архитектуре» и «Стиль и эпоха» Гинзбурга. В них раскрывалось значение «машины» как главного символа эпохи, как источника новых знаний и наиболее прогрессивных тенденций во всех областях человеческой жизни. Теоретические проблемы современной архитектуры разрабатывались школой Баухауз в Германии, группой Мондриана-Дусбурга в Голландии, на страницах журналов «Эспри — Нуво» во Франции и «Современная архитектура» в СССР.

В США еще в первые годы XX столетия Райт провозгласил наступление «машинной эры». К 1925 году он закончил проект небоскреба с внутренними опорами и консольными перекрытиями. И наконец, в 1927 году в поселке Вайсенхофф, в Штутгарте крупнейшие архитекторы мира продемонстрировали возможности сборного бетона и железобетона.

Фуллера занимают те же проблемы: машинное производство, сборность, новые материалы и т. д. Но он в своих рассуждениях пренебрегает общепринятым в архитектурно-теоретических кругах «стилем» рассмотрения этих проблем. С одной стороны, он «снижает» этот стиль до сухих статистических выкладок и технологических рекомендаций. Он указывает на то, что по требуемой массовости производства ближе всего к домостроению автомобилестроение. И все же в 1925 годуизготовлено 5 млн. автомобилей и 0,5 млн. односемейных квартир. По его мнению, необходимо не только расширить жилищное производство, но и 1) заимствовать основной принцип автомобилестроения — максимум исполнения на единицу вложенного материала; 2) использовать научные методы самого высокого уровня так, как это имеет место в самолето- и кораблестроении. Он устанавливает также обязательный принцип реального проектирования: от существа проблемы к обзору средств ее решения и анализу средства через призму требований.

Но этот типично американский практицизм имеет и свою обратную сторону — футуристических сверхобобщений. Фуллер считает, что конкретные текущие частные вопросы могут быть решены только тогда, когда сформулирована главная, наиболее универсальная идея. Такой идеей оказывается «мировой город — многоэтажные здания, размещенные по всей поверхности Земли, образующие часть глобальной, равномерно распределенной и связанной воздушным сообщением в единое целое

структуры обслуживания». Фуллер поясняет идею не только схемами, рисунками, картами, но и тщательно разработанным проектом типового многоэтажного жилого дома — микроячейки мирового города. Фуллер демонстрирует здесь свои блестящие изобретательские возможности.

К центральной мачтовой опоре — алюминиевой трубе, наполненной газом высокого давления, подвешены на тросах шестиугольные платформы — этажи. Центральная опора содержит механизмы таких служб, как лифты, воздушное кондиционирование, мусоропровод, энергетические выходы для кухонного и прачечного оборудования, ванные блоки. Пневматически обрабатываемая поверхность пола монтируется на трубчатой решетчатой основе с встроенными вакуумными очистными элементами. Собранный дом помещается в двойной стеклянный стакан с требуемой светопроницаемостью. Внутреннее освещение обеспечивается от центральной мачты и регулируется по интенсивности и цвету.

Вес этого стандартного двенадцатиэтажного дома, включая плавательный бассейн, гимнастический зал, библиотеку, аксессуары и мебель,— 45 тонн. Дом транспортируется дирижаблем и устанавливается за один день на готовом фундаменте с септическим и топливным резервуарами.

Фуллер ищет аэродинамическое покрытие для дома с целью уменьшения тепловых потерь и сопротивления воздуха при транспортировке. Он уверен, что и с точки зрения конструкции такое покрытие экономически выгодно. В роторных генераторах используется сила ветра, так что весь комплекс долгое время может функционировать как корабль, без необходимости присоединения к общественным коммуникациям.

В 1929 году Фуллер предлагает новый вариант этого проекта, названный им Dymaxion Hous (dynamism maximum). Этот индивидуальный дом для семьи из 5 человек представляет собой две подвешенные платформы; под нижней платформой расположены гараж и двор на уровне земли, между платформами — две спальни, две ванных, столовая, кабинет и служебные помещения, на верхней же платформе — сад. Угловые элементы в мачте обеспечивают квартиру освещением, водопроводом и вентиляцией. Как и в предыдущем проекте, стены стеклянные, освещение регулируется по интенсивности и цвету, а в комнатах отсутствуют электропроводка и осветительная арматура.

Запроектированные в доме удобства были слишком утонченными для того времени, хотя впоследствии они нашли широкое применение. Подвижные внутренние перегородки, полки, свободно перемещающиеся в пространстве комнаты, управляемые фотоэлементами, пневматические и бесшумные створчатые двери, автоматическая прачечная и посудомойка составляли эту сказочную по тем временам систему обслуживания: посуда высушивалась и автоматически возвращалась на место хранения, отходы сжигались, любая чистка и уборка производилась вакуумными устройствами с помощью сжатого воздуха.

Кабинет был оборудован как интеллектуальная боевая рубка — сбалансированы свет, звук и пространственное расположение предметов, на подвижных полках размещены радио, телевизор, карты, глобус, печатная машинка, мимеограф, калькулятор.

Дом имел высоту 40 футов, диаметр — 50 футов, общий вес, включая мебель и оборудование,— 6000 фунтов.

Производство домов типа Dymaxion House предполагалось организовать с условием выделения ренты на обслуживание и ремонт в процессе эксплуатации, и, в основном, на разработку новых моделей. Так, фактически индивидуальный дом был абсолютно приравнен Фуллером к предмету массового производства. Самостоятельность

отдельной жилой ячейки у Фуллера существенно увеличилась с 1927 к 1929 году В его раннем проекте 12-этажного дома первым шагом на этом пути следует считать схему энергетического самообеспечения. В поздних проектах дом поступал уже в полное распоряжение владельца.

Проект Фуллера 1929 года был вызовом «интернациональному стилю» (поселок Вайсенхофф), который он называл «модной прививкой», заигрыванием с технологией. На теоретическом уровне приверженцы интернационального стиля утверждали примат либо конструкции, которая должна была гарантировать нужную стоимость и простоту возведения здания, либо функционального замысла, призванного удовлетворить все требования к планировке. Но на практике сам стиль как таковой возникал из стремления архитекторов показать, подчеркнуть во внешнем и внутреннем облике здания простоту конструкции и удобство функциональной организации. Фетишизация внешней обманчивой конструктивной простоты особенно ясно звучит в некоторых проектах Миса ван дер Роэ. И напротив, сложности функциональной организации наблюдаются, например, в проекте библиотеки им. Ленина, созданном братьями Весниными.

Однако Фуллер, будучи сам инженером, по-видимому, знает о том, что, как редкое исключение, внешняя видимая форма конструкции механизма, машины может быть целиком выведена из математических расчетов. В лучшем случае обсчитываются уже готовые, интуитивно принятые проектировщиком формы. Как правило же, вообще не существует критериев для объективной оценки внешней формы технического объекта.

Характерно, что Фуллер охотно поддается господствовавшей в начале века иллюзии о строгой детерминированности формы в технике. Тогда, по всей вероятности, это воспринималось как идеал, который непременно будет достигнут. Лишь позже стало очевидно, что промышленные формы, в не меньшей степени, чем архитектурные, зависят от традиций, моды или произвола проектировщика.

Мак-Хейл пишет: «Иллюзия порядка в архитектуре “интернационального стиля” достигается манипуляциями с формальными и символическими видимыми элементами здания. Невидимая функция структуры материала отводится на второй план при помощи эстетических пространственных эффектов». Фуллер выдвигает на первое место именно «невидимую функцию структуры материала».

И это действительно определяет оригинальность теоретической позиции Фуллера. Вопреки традиционной идее дома как пещеры — укрытия от стихий природы — Фуллер предлагает концепцию «невидимого энергетического клапана» как посредника между человеком и средой, позволяющего фазировать природу в соответствии с требованиями опыта и пользы. При этом природная энергия должна или непосредственно использоваться, или накапливаться. Дом превращается в машину, призванную повысить жизненный потенциал человека.

Фуллер преследует цель создать человеку возможность творческого управления средой без каких-либо ограничений его фантазии. Жилье как призрачная дематериализованная среда, трансформирующаяся в соответствии с любым желанием человека, при абсолютной свободе перемещения в пределах земного шара — это своеобразная «материализация» философии Беркли: внешний мир как творение самого субъекта. При этом общественный контроль за использованием «выпускаемого» промышленностью жилого фонда практически неосуществим, земной шар становится ареной произвольного расселения и перемещения людских потоков.

Таким образом, если архитекторы — современники Фуллера ищут архитектурную форму, символизирующую идеи века и одинаково понятную всем, то сам Фуллер видит в архитектуре только структуру сервиса для независимого индивидуума.

Главные направления его дальнейших исследований: индустриализация домостроения; изучение принципов работы материала в конструкции; поиски системы экономического планирования как средства для реализации идей.

Основой первого из указанных направлений в деятельности Фуллера является попрежнему, стремление максимально повысить степень сборности функционирующей жилой ячейки и обеспечить ее полную независимость от окружения.

В 1931 году Фуллер предлагает проект санитарного блока для массового производства. В блоке предусмотрена фильтрация, стерилизация и рециркуляция воды. Отходы механически упаковываются и поступают на хранение до последующего использования в химической промышленности.

К 1936 году в этот же блок встраиваются системы вентиляции, освещения и отопления. Блок уже почти автономен: он требует только ввода электроэнергии и может быть перенесен из одного дома в другой, как холодильник или стиральная машина.

Пытаясь гарантировать контроль жизненной среды внутри макроструктуры, Фуллер не выходит за рамки чисто физических ее параметров. Великолепный пример управления физической средой внутри купола — ботанический сад в Сент-Луисе, сооруженный в 1960 году Различные климатические условия в этом куполе созданы и поддерживаются при полном отсутствии перегородок. Каждая точка единого внутреннего пространства сохраняет постоянными требуемую температуру и влажность. В более поздних проектах контроль физических параметров среды выносится и за пределы оболочки: в случае превышения нормы снеговой нагрузки на купол автоматически включаются инфракрасные нагреватели для оттаивания снежного покрова.

Павильон Фуллера на Экспо-67 в Монреале единодушно называли «микрокосмосом», «инструментом для освоения Арктики или других планет». Степень прозрачности плексигласовых панелей покрытия на различной высоте была установлена в ходе эксперимента при монтаже. Защитный экран, снабженный фотоэлементами, автоматически перемещался за солнечными лучами. Соотношение между диаметром основания и высотой купола было выбрано как оптимальное с точки зрения аэродинамического сопротивления внутренним воздушным потокам. Таким образом, купол на Экспо-67 явился апофеозом творческой деятельности Фуллера в области создания контролируемой искусственной среды. Но, кроме того, он продемонстрировал эстетические качества, явившиеся результатом сугубо функциональных поисков: форма определенна и в то же время растворена в пространстве; внутреннее и внешнее визуально разделены и одновременно слиты в восприятии воедино; купол вызывает ощущение легкости и воздушности в сочетании с монументальностью и величественностью.

Роберт Коуилер признавался в том, что, узнав, кто проектирует павильон США, отреагировал весьма типично: «О нет, только не геодезический купол!» Однако позже он продолжил: «Но увиденный мною громадный шар, вмещающий семь миллионов кубических футов чистого пространства, оказался не только впечатляющим зрелищем, но и поистине достойным архитектурным экспонатом выставки». Павильон получил премию журнала Американского института архитекторов. После закрытия выставки он был куплен правительством Канады: в нем решено было разместить ботанический сад и птичник.

Сфера применения изобретательского таланта Фуллера распространяется на самые различные области науки и техники: он занимается вопросами производства медикаментов, рационального питания, продления «жизненного цикла» металлов

и т. д. и т. п. Он предложил новые методы графического изображения меняющейся в ходе истории взаимосвязи между материальным прогрессом человечества и научными открытиями.

Статистические кривые предсказывали ему будущее производства и науки. Фуллер пересматривает многие промышленные ценностные термины (тоннаж, человеко-час, энергия и т. д.) и соотносит с ними новое содержание, связанное с производством глобального сверхпромышленного продукта.

По поводу философских взглядов Фуллера критика высказывалась весьма разноречиво: некоторые приписывали несомненную объективную ценность именно его философии, пренебрегая инженерной и архитектурной деятельностью[1]; другие признают в нем лишь талантливого изобретателя, считая его философские суждения чудачеством, бесполезным балластом[2]. Со стороны последних Фуллер был обвинен в склонности к мессианству, идеализме, излишней абсолютизации принципов, романтическом технофильстве, сумбурности выводов и некорректности доказательств. Разнообразие этих упреков лишь подтверждает широту и серьезность исследовательских намерений Фуллера.

В 1940 году появляется проект «Mechanical Wing» (Механический флигель). На раме автоприцепа смонтированы: дизель-машина (компрессор и электрогенератор), упомянутый выше санитарный блок с устройством для химической переработки отходов и блок «кухня–холодильник–стиральная машина».

В ходе подготовки следующего проекта Фуллер поручает группе студентов обследование существующих стандартов на необходимые жилищные удобства. Задача формулируется следующим образом: предстоит эвакуация населения города, причем для каждой семьи из 5 человек выделяется автофургон размерами 8 х 8 х 25, в котором размещено все необходимое для жизни. В результате в 1949 году появляется проект «Autonomous Living Package» (Автономный жилой комплекс). Вес комплекса без ограждающих конструкций 9000 фунтов (около 4 тонн).

Разрабатывая вопросы транспортабельности жилой ячейки, Фуллер считает необходимым обеспечить эффективным средством передвижения и самих жителей. Еще в 1927 году им был предложен проект автоаэроплана, в котором была использована идея одного из первых изобретений — самолета с вертикальным взлетом. Однако, позже Фуллер приходит к убеждению, что воздушные и наземные средства связи должны быть принципиально разделены. В 1933 году проект был изменен, а в 1934-м началось массовое производство димаксимального автомобиля Фуллера (Dymaxion car). Трехколесный автомобиль обтекаемой формы, рассчитанный на 11 пассажиров, мог развивать скорость до 100 миль в час (161 км/час), был приспособлен для любых дорог, имел отличную маневренность. Десятки лет автомобиль Фуллера был востребован, став привычным явлением на американских дорогах. Автор постоянно совершенствовал проект, предлагая новые оригинальные решения.

В годы Второй мировой войны чрезвычайно широкое применение нашел предложенный Фуллером проект временного сооружения для размещения войск и войсковых служб (Dymaxion Deployment Unit). В массовом производстве для изготовления таких сооружений использовались бункеры из гофрированного железа для хранения зерна: заменяли крышу, обеспечивали освещение, вентиляцию, устраивали двери и окна — амбразуры; потолок и стены обшивали синтетическими стекловолокнистыми плитами. Оборудованный таким образом бункер мог служить радарной станцией, госпиталем, казармой и т. д. В разгар войны выпускалось до 1000 бункеров в день. Они

отлично функционировали в любых климатических условиях. Последнее обстоятельство несколько противоречит привычным для нас представлениям о железе как ограждении. Высокая теплопроводность каркаса стен несколько снижалась синтетической обшивкой, но главным образом, микроклимат в помещении обеспечивался действием системы вентиляции, что, в свою очередь, было тесно связано с формой внутреннего пространства. Дело в том, что отличные эксплуатационные качества сооружения явились результатом практического воплощения Фуллером некоторых идей аэродинамики. Как известно, теплообмен при конвекции находится в прямо пропорциональной зависимости от аэродинамического сопротивления, а оно для кубической формы в четыре раза больше, чем для полусферы такого же объема. Отсюда следует внутренний эффект внешней, зрительно воспринимаемой формы: традиционные кубические пространства — комнаты, связанные между собой низкими дверными проемами,— ловят конвекционные воздушные потоки в потолочные ямы; при этом энергетический КПД отопления или вентиляции составляет менее 5%. Эти соображения были учтены Фуллером в его первом проекте (стеклянный стакан — ограждение) и приобрели решающее значение в его последующей деятельности: «аэродинамика внешних и внутренних форм лежит в основе любой проблемы управления средой».

В 1944 году Фуллер разработал план перевода авиационных заводов на рельсы домостроения. Планом заинтересовались, но все же материальные возможности были еще недостаточными для осуществления проекта Dymaxion House, и в 1945 году Фуллер представил новый проект, запуск которого в массовое производство состоялся тогда же в Канзасе на авиационном заводе в Wichita. Общий конструктивный принцип остался неизменным; вместе с тем учет последних достижений в химии и металлургии позволил Фуллеру более экономно использовать материалы (алюминий, сталь, плексиглас). Центральная мачта высотой в 22 фута состояла из семи трехдюймовых труб из нержавеющей стали, весила 72 фунта и могла выдержать нагрузку, равную весу не только самого дома, но еще и более 120 человек. В то время, как в проекте Dymaxion House для создания необходимого уклона несущих кабелей мачта имела почти вдвое большую высоту (40 футов), в проекте Wichita House было найдено новое решение: составная криволинейная крыша, внутри которой находились несущие сжато-растянутые системы двойных колец.

Состав помещения практически не изменился: гостиная с двумя балконами и ленточным окном на внешней стене в плане представляла собой ромб (большая ось — 28 футов); все подсобные помещения спрятаны в перегородки; механический обслуживающий комплекс — в стволе центральной мачты. Расположенный в верхней точке крыши вентилятор обеспечивал полную замену воздуха в помещении 10 раз в час. Температура воздуха контролировалась кондиционером. Эксплуатационные затраты были сведены к минимуму, т. к. все элементы конструкции были выполнены из некоррозирующих материалов.

Для авиационного завода технология изготовления Wichita House была весьма простой: всего 200 деталей по сравнению с 2500 для самолета. Дом выпускался в виде комплекта сборных элементов. Была запроектирована мощность в 500 000 домов в год, что вдвое уменьшило бы первоначальную стоимость (6500 $). Однако было выпущено всего 3700 комплектов. Руководство военного завода потеряло интерес к экспериментированию, и приток капитала был направлен в другое русло. Фуллер принимает серьезное решение: его экспериментальные исследования не должны более зависеть от интересов частной собственности.

Уже в течение нескольких лет он получает предложения от университетов и других учебных заведений провести курс семинаров по геодезическим структурам (некоторые работы Фуллера в этой области уже были опубликованы).

В результате с 1946 года Фуллер — профессор научных исследований по общим проблемам дизайна на факультете дизайна в университете Северного Иллинойса.

В его распоряжении оказывается прекрасная экспериментальная база при неограниченной свободе выбора направлений исследований, а также молодые, полные энтузиазма помощники-студенты. Вопросы образования дизайнеров с этого момента занимают значительное место в его теориях. И в настоящее время в США имя Фуллера прежде всего связано с представлением о блестящем ораторе, умевшем увлечь своими идеями любую аудиторию и пользовавшемся неизменной популярностью у молодого поколения.

С 1946 года Фуллер вступает во вторую фазу творческих поисков. В первое двадцатилетие дизайнерской деятельности внимание Фуллера сосредоточивалось главным образом на конечном этапе проектирования искусственной среды. Повышение сборности и индустриализации строительства, разработка принципа «минимакс», учет всевозможных жизненных потребностей, удовлетворить которые призван дизайнер, — вот круг основных вопросов, интересующих его в эти годы. Названные вопросы относятся в большей мере к собственно дизайнерским проблемам, в то время как на следующем этапе Фуллер обращается к предельно общей проблеме материальной структуры любого явления в природе. Любопытно, что именно в этот период его проекты находят верную дорогу к широкому потребителю и завоевывают единодушное признание во всем мире. Этот факт еще раз напоминает о весьма специфическом понимании Фуллером дизайна как любой практической эффективной деятельности. В рамках этого определения любая самая обобщенная дизайнерская теория должна быть легко проиллюстрирована и доказана ее непосредственным практическим применением в жизни человека. Отсюда углубление Фуллера в теорию дизайна оборачивается все более эффективными результатами его проектных разработок.

Фуллер отмечает, что на протяжении всей истории человечества в строительстве использовалась преимущественно лишь прочность материала на сжатие. Природные материалы, работающие на растяжение (древесное волокно), вызывали недоверие и применялись в менее ответственных конструкциях (оснастка корабля). За последние десятилетия, благодаря успехам металлургии и химии сплавов, появился ряд материалов, обещающих потенциальные мощности на растяжение, далеко превосходящие все известные до сих пор мощности при работе на сжатие.

В связи с этим Фуллер выдвигает так называемый принцип «единства напряжений» (tensegrity–tensional integrity). Так же как внутренняя невидимая энергетическая структура и внешняя видимая форма конструкции должны быть дополняющими друг друга и взаимодействующими аспектами целого, так и сама энергетическая структура должна быть сложным уравновешенным единством чередующихся напряжений сжатия и растяжения. Примером такого единства до некоторой степени является уже первый проект Фуллера (растянутые кабели и сжатые решетчатые конструкции платформ). Еще не осознанный теоретически, принцип единства напряжений далее разрабатывается Фуллером в проекте Wichita House. Но апофеозом применения этого принципа становятся триангуляционные сферические каркасы геодезических куполов.

Сфера осмысливается Фуллером как идеальная первичная форма, наиболее удовлетворяющая условиям векторного равновесия. Плотная упаковка сфер (шаров) дает

ряд идеальных многогранников, называемых Фуллером изотропными векторными матрицами. Фуллер считает, что такие матрицы моделируют динамические координирующие системы, соответствующие сложным физическим законам. Далее Фуллер выделяет основной составной элемент идеальных многогранников — тетраэдр. Это вторая первичная идеальная форма — многогранник с наименьшим возможным числом сторон,— «минимальная векторная конфигурация универсальной структуры».

В то же время сфера ограничивает наибольшее пространство при наименьшей ограничивающей поверхности и оказывает наибольшее сопротивление внутреннему давлению, а тетраэдр ограничивает наименьшее пространство при наибольшей поверхности и оказывает максимум сопротивления внешнему давлению. Отсюда соединение сферы и тетраэдра — наиболее экономичная энергетическая структура. Таким соединением оказывается икосаэдр — множество тетраэдров, все вершины которых лежат на поверхности сферы. Поверхность икосаэдра определяет так называемое «зерно геодезической структуры» — три геодезических направления или триангуляционную сеть, которая была интуитивно использована Фуллером еще в проекте 1927 года (конструкция платформ) и в дальнейшем послужила основой других плоских, в частности консольных, конструкций. Икосаэдр ограничивает максимальный объем при максимальном сопротивлении сжатию и растяжению, т. е. и внешнему, и внутреннему давлению.

Каждый элемент включен в уравновешенную систему растягивающих и сжимающих напряжений, так что его разрушение или сдвиг не меняют работы всей системы. В простейших структурах один и тот же элемент может быть сжатым или растянутым, в зависимости от схемы нагружения. В более усовершенствованных структурах постоянно сжатые элементы чередуются с растянутыми элементами.

Работа «tensegrity»-конструкции не зависит от ее размеров. Число или частоту триангуляций (геодезических зерен), составляющих конструкцию, можно увеличивать беспредельно. При увеличении размеров относительная прочность конструкции растет намного скорее, чем ее вес — таково соотношение легких и тяжелых элементов в каждой элементарной конфигурации. При очень больших размерах такие конструкции становятся похожими на паутину, почти невидимыми.

Теория геодезических структур разрабатывалась Фуллером в ходе проведения семинаров со студентами самой различной подготовки. Семинары длились от 1 до 6 недель и заканчивались, как правило, экспериментальным проектированием и изготовлением моделей.

Таким образом, через несколько лет Фуллер располагал богатым арсеналом весьма разнообразных проектов геодезических куполов, начиная от ангара диаметром в 36 футов и кончая бумажным укрытием диаметром в 14 футов для 6 человек. Миниатюрный бумажный купол палаточного тента получил прозвище Kleenax House. Он весил в три раза меньше обычной палатки, стоил в 15 раз дешевле и упаковывался в небольшую коробку.

Первая крупная промышленная модель была выполнена в 1953 году, когда компании Форда понадобилось закрыть куполом производственное здание Rotunda Building. Здание не смогло бы выдержать нагрузку традиционного стального купола (160 тонн). Геодезическая конструкция из алюминиевых секций с пластиковым покрытием при диаметре в 93 фута весила всего 8,5 тонн. Преимущества были столь несомненны, что заказы на геодезические купола тут же посыпались в лабораторию Фуллера.

Купола оказываются незаменимыми в качестве выставочных павильонов: они необыкновенно просты в проектировании, изготовлении и сборке. Первый из таких павильонов диаметром в 100 футов — ярмарка США в Кабуле в Афганистане был спроектирован и изготовлен за 6 недель, а затем смонтирован местными рабочими за 48 часов. В 1959 году был сооружен геодезический купол — павильон США на выставке в Москве.

Фуллер заинтересовался возможностями бумажного покрытия купола. В 1954 году бумажный купол диаметром 42 фута получил первую премию в Милане на ежегодной выставке проектов жилища Trienalle. Но практическое применение этого проекта было невозможно, пока не появилась прессованная бумага достаточной прочности и влагонепроницаемости. Только в 1961 году удалось наладить массовое производство купола диаметром в 22 фута из крафт-бумаги и слоистых пластиковых панелей. Крупные партии бумажных куполов охотно закупаются в различные страны при возникновении необходимости в срочном и непредвиденном жилом строительстве. Снабженные пластиковым покрытием, такие купола будут достаточно долговечны, а их теплоизоляционные свойства обеспечат им одинаковый успех при эксплуатации и в Арктике, и в тропиках.

Впрочем, приемлемость этого решения во всех специфических местных условиях показалась Фуллеру сомнительной после его длительного путешествия по Востоку. В поисках более универсального решения он вспоминает прежний опыт использования в куполах бамбука. Возникает структура «tensegrity» под названием «плетенка» (Basketry).

Эффект новой структуры — еще большая экономия материала по сравнению с предыдущими геодезическими структурами: это самое полное выражение принципа tensegrity — местное сжатие, сплошное растяжение. Деревянные панели сбалчиваются между собой без промежуточных соединений, выполняя роль одновременно и каркаса, и покрытия.

В 1961 году студенты старших курсов Иллинойсского университета завершают проект сферического купола диаметром 72 фута с каркасом структуры «плетенка». Стоимость квадратного метра поверхности купола — 25 центов (для традиционного купола — 3–4 $).

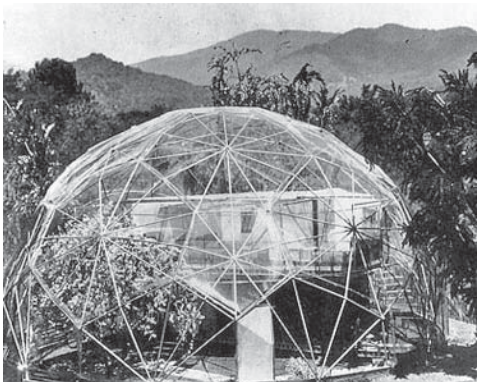
Идея жилого деревянного купола, требующего для изготовления простейшего оборудования, прекрасно учитывает специфику малоразвитых районов, единственное богатство которых — лес.

Не менее интересны разработки Фуллера в области макроструктур. В его лаборатории выполнены скрупулезные расчеты геодезических куполов до двух миль в диаметре и до 100 акров по площади основания. Каркас таких куполов подобен газовой ткани. Среди всех существующих сооружений наибольший чистый пролет имеют купола, построенные в 1958 и 1961 годах в Луизиане и Иллинойсе, а также купол в Токио.

Технические характеристики американских куполов: диаметр 384 фута, высота 10 этажей, площадь основания 2,5 акра, вес конструкций на 1 кубический фут внутреннего пространства 2 унции.

Для гигантского купола в Японии (диаметр 750 футов) Фуллер предложил конструкцию, которая, как рыболовная сеть, вытягивалась с монтажной площадки в процессе возведения купола.

Одновременно с проектом универсального жилья в 1965 году появляется проектное предложение Фуллера по застройке Верхнего Манхэттена — района

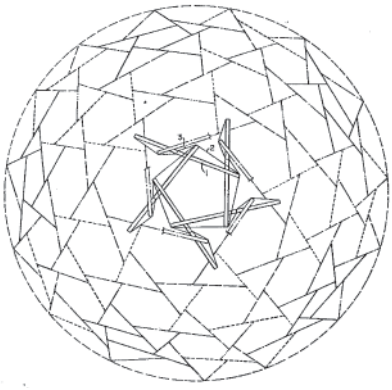


Бакминстер Фуллер. Автономная жилая единица. 1949
Бакминстер Фуллер. Димаксион в интерьере выставочного павильона в Henry Ford Museum Village
Фуллер. Биосфера. Монреаль, 1967

трущоб Гарлема. Журнал «Эсквайр» называет план Фуллера «спасением четверти миллиона жизней путем полной трансформации жизненной среды». Несколько гигантских башен должны обеспечить жильем более 110 000 семей. Каждая башня представляет собой центральную опору, к которой подвешены на стальных канатах 100 круглых платформ. На вершинах мачт устанавливаются линзы для аккумуляции солнечной энергии. Каждая семья имеет в среднем 1200 квадратных футов площади, включая балконы и стоянку для автомашин, находящуюся на уровне квартиры. Для въезда автомашин вокруг опоры устроены пандусы. Пространство высотой в 10 этажей под каждой башней резервируется для многоуровневых транспортных развязок или для существующей застройки. Фуллер считает, что массовое производство сборных элементов для предложенных конструкций займет около года, и само строительство — не более двух лет.

Таков окончательный вариант конструктивной идеи Фуллера 1927 года (12-этажный дом, транспортируемый по воздуху). Первоначальное развитие этой идеи шло по пути увеличения мобильности сооружения (Dymaxion House). Башни же Манхэттена вообще не рассчитаны на транспортировку.

Общественный характер жизни человека существенно ограничивает независимость и мобильность индивидуального жилья. Это обстоятельство пришлось учесть Фуллеру в его проекте для Манхэттена. И все-таки Фуллер фактически игнорирует проблему управления процессом общественной интеграции средствами архитектуры. Приступая к созданию новых макроструктур, Фуллер попросту перешагивает через проблему социальной организации человеческого поселения. Его проекты не являются пространственной организацией жизни человеческого коллектива.



Бакминстер Фуллер. Натяжная конструкция Тенсегрити

Если, проектируя индивидуальное жилье, Фуллер отрицает специфически архитектурное качество каждого сооружения — внешнюю видимую форму, то в проектах грандиозных поселений — городов — он отрицает внутреннюю пространственную форму — структуру, в той же мере составляющую специфику архитектурного решения города. И в том и в другом случае он исключает из поля зрения сферу социальных контактов. На уровне отдельного сооружения в его внешней форме архитектура создает культурный текст, считываемый зрителем, на уровне города архитектура осуществляет синтез сложных социальных взаимоотношений в пространственной структуре, так или иначе воспринимаемой городским жителем. Пренебрегая и той и другой «формой», Фуллер пренебрегает фактором воздействия среды на человека, преувеличивая роль управления средой. Человек у Фуллера постоянно остается наедине с материальной средой, которую он себе подчиняет. До некоторой степени Фуллер верит в то, что предельная комфортность для каждого человека обеспечит естественное достижение социальной гармонии. В большей же степени он предпочитает создавать макроструктуры, универсальные по отношению к их социальному содержанию, подобно тому как Мис ван дер Роэ проектирует сооружения, универсальные по отношению к их утилитарно-функциональному назначению. Купола Фуллера также являются такими универсальными сооружениями, способными вместить в себя все, начиная от индивидуального жилья и кончая городом (проект купола над Нью-Йорком).

Итак, макроструктура Фуллера — это лишь скопление индивидуальных жилых ячеек, преследующее цель максимальной экономии материалов и территории. Имея в виду именно эту цель, Фуллер вновь берет на вооружение исследованные им ранее простейшие и наиболее экономичные геометрические формы: тетраэдр и сферу. В 1966 году на выставку «Макроструктуры» в Нью-Йорке Фуллер представил серию проектов. Один из них — «Tetra city» — город на воде в форме тетраэдра на миллион жителей, плавающий в центре залива около Нью-Йорка. Выбор геометрической формы продиктован необходимостью получить максимальную внешнюю поверхность, максимальное сопротивление весовым нагрузкам и достаточно большую площадь основания. Другой структуре предъявляются противоположные требования: максимальный внутренний объем, минимальная поверхность. Это огромная сфера — город, парящий в воздухе.

Так, не связанные конкретными условиями, макроструктуры Фуллера неизбежно ищут свободы перемещения, стремятся преодолеть силы земного притяжения, обрести абсолютную независимость. Город для Фуллера — гигантская замкнутая структура, противопоставленная окружению. Пытаясь гарантировать контроль жизненной среды внутри макроструктуры, Фуллер не выходит за рамки чисто физических ее параметров. Великолепный пример управления физической средой внутри купола — ботанический сад в Сент-Луисе, сооруженный в 1960 году (диаметр — 175 футов, высота — 70 футов). Различные климатические условия в этом куполе созданы и поддерживаются при полном отсутствии перегородок. Каждая точка единого внутреннего

пространства сохраняет постоянными требуемые температуру и влажность. В более поздних проектах контроль физических параметров среды выносится и за пределы оболочки: в случае превышения нормы снеговой нагрузки на купол автоматически включаются инфракрасные нагреватели для оттаивания снежного покрова.

Павильон Фуллера на Экспо-67 в Монреале единодушно назвали «микрокосмосом», «инструментом для освоения Арктики или других планет»[3]. Степень прозрачности плексигласовых панелей покрытия на различной высоте была установлена в ходе эксперимента при монтаже. Защитный экран, снабженный фотоэлементами, автоматически перемещался за солнечными лучами. Соотношение между диаметром основания и высотой купола было выбрано как оптимальное с точки зрения аэродинамического сопротивления внутренним воздушным потокам.

Таким образом, купол на Экспо-67 явился апофеозом творческой деятельности Фуллера в области создания контролируемой искусственной среды.

Однако все основные теоретические положения были сформулированы Фуллером в его первой книге в 1927 году, позже лишь разрабатывались и уточнялись. В этом Фуллер был верен принципу: от целого, общего к частному, к деталям.

Рабочее определение «универсума» или природы было принято как «совокупность сознательно воспринимаемого и используемого человеком опыта». В качестве оперативной посылки это означает, что человек — неотъемлемая часть универсума и его действия в окружающей среде, то есть строительство, сон, вспашка земли или ориентирование в пространстве — частные проявления всеобщего энергетического взаимодействия. Аксиоматически утверждается конечность универсума, что ставится в соответствие с законом сохранения энергии. Все энергетические превращения рассматриваются как циклы восстановительных трансформаций, образующих систему сложных динамических отношений. Искусство, наука, технология — частные модели организации нашего опыта.

Фуллер предлагает геометрическую интерпретацию универсума, который весьма полно моделируется сферой как многогранником с бесконечным числом сторон. В такой модели выражена сущность конечного универсума как бесконечного множества локальных систем. Точка — фокус, пересечение нескольких событий; прямые линии требуют мгновенности, так как означают не действие, но лишь потенциальную возможность действия; линии взаимодействия, процесса — криволинейны и стремятся к наименьшей протяженности, то есть к геодезическим линиям. Векторы, соответствующие линиям, отражают количественную сторону энергетических взаимодействий. Форма — категория угла — не зависит от размеров, то есть от величин векторов. Абстракция — схема взаимодействий, не зависящая от размеров. Форма абстрактна. Точки одной формы одновременны, но различные формы не одновременны. Все формы — бесконечные компоненты единого, неодновременного, то есть бесформенного универсума. Тетраэдр — наименьший знаменатель универсума. Четыре параметра каждой элементарной частицы — четыре точки тетраэдра.

Универсум — равновесие неодновременных потенциальных векторов. Все местные события могут быть предсказаны вычислением из схемы равновесия в зависимости от величин вводимых векторов действия. Фуллер категорически утверждает, что человек ничего не изобретает, так как все уже существует в природе. Он лишь постепенно открывает для себя принципы строения универсума, формулирует их в науке и вторично воплощает в технологии.

Трудно сказать, насколько Фуллер был знаком с древнегреческой математикой, но если говорить о традициях, то он скорее продолжает линию геометрического

интуитивизма Евклида, чем числовой геометрии Пифагора. Невольное предпочтение Фуллером интуитивного решения строгому расчету или логическому выводу нисколько не противоречит инженерному складу его мышления, а подчеркивает незаурядность его творческих способностей. Что касается конкретного математического материала, используемого им, то это, безусловно, идеи неевклидовой геометрии (точнее, геометрии Лобачевского, т. к. речь идет о сфере). Вообще говоря, пафос всех выступлений Фуллера вплоть до последних связан с отрицанием прямой линии и провозглашением кривой как идеального воплощения любых взаимодействий в природе. Поверхности его сооружений, рассчитанные с учетом аэродинамических факторов, хорошо иллюстрируют его увлечение кривизной. Естественно вспомнить о не менее пристрастном поклоннике геометрии, стремившемся установить в архитектуре господство прямой линии и прямого угла. Для Ле Корбюзье прямая была эффективным средством воздействия на психику человека, а для Фуллера кривая стала средством эффективного управления средой.

Тем не менее особенный интерес у Фуллера вызывают поверхности постоянной кривизны. Это связано с философской традицией, влияние которой очевидно в универсальных построениях Фуллера. Имеются в виду идеальные геометрические тела Платона как связующее звено между миром идей и миром вещей. Геометризация универсума выполняет ту же роль, являясь средством конструирования мира трансцендентных (недоступных восприятию, идеальных) сущностей якобы по законам реального физического мира. Конкретные физические понятия (вектор, потенциал, энергия, параметры элементарной частицы) сосуществуют в модели Фуллера с трансцендентным понятием «форма»: например, тетраэдр — форма «наименьшего знаменателя универсума». Идеальные формы — сферы и правильные многогранники — гарантируют гомеостатичность универсума, то есть его способность лишь сохранять постоянство своей структуры, а вся деятельность человечества сводится к репродуцированию отдельных узлов этой структуры («человек ничего не изобретает»).

Связь идей Фуллера с программой американских писателей-трансценденталистов середины XIX века (Эмерсон, Торо, М. Фуллера), призывавших к социальному равенству, ясно звучит в его определении универсума как идеального прекрасного мира, полученного человечеством «в подарок». Но Фуллер хочет большего и стремится преодолеть статику геометрических схем введением сложного динамизма непрерывных энергетических переходов. Он надеется все же улучшить этот мир, разгадать скрытые пока тайны универсума и обращается к термину «синергия», понятию, заимствованному из медицины, получившему сейчас большое распространение и в теории архитектуры. Синергия — уникальное поведение каждой сложной системы, не являющееся суммой поведений ее элементов, в отличие от энергии — элементарного дифференцированного поведения природы.

В том же смысле другой медицинский термин «синэстетика» использовал Эйзенштейн по отношению к эстетическому восприятию человека. С 1921 года известна теория эмерджентной эволюции Сэмюэля Александера[4], изложенная в его работе «Пространство, время и Божественное», где эмерджентность (emergent — возникновение) — та же способность сложной системы, непредсказуемая и непознаваемая, как непознаваема и биологическая эволюция.

В связи с этим Фуллер предложил инверсию традиционного метода архитектурного образования. Сегодня студенты изучают проектирование от маленького сельского поселка до города типа Лондона, но так и не успевают приступить к решению

проблемы глобального проектирования. Однако современные условия делают бессмысленными любые локальные проекты вне представления об их окружении. По новому методу студентов первого курса необходимо познакомить в концентрированном виде с фундаментальными принципами строения универсума, т. е. с основными научными законами (физика, химия, математика), и одновременно предложить им сформулировать свои идеи относительно застройки земного шара. В процессе дальнейшего обучения и общения с политиками, экономистами и производственниками студенты будут постепенно конкретизировать свои решения в рамках общей задачи. Наиболее интересные студенческие проекты следует рассматривать и оценивать на конгрессах международного Союза архитекторов.

В настоящее время каждая страна самостоятельно занимается жизненно важными вопросами планирования и проектирования по мальтузианскому принципу: либо я, либо другой. Это не может привести к конструктивным результатам. Необходимо, чтобы Международный союз архитекторов стимулировал решение одной из главных проблем: как при помощи дизайнерского проектирования извлечь из мировых ресурсов максимальную пользу. ЮНЕСКО должна направлять и поощрять исследователей в области глобального планирования.

Призыв к объединению усилий архитекторов всех стран с целью решения насущных вопросов не случаен. Применение индустриальных методов, считал Фуллер, невозможно при существующих порядках эксплуатации ресурсов. Нужна социальная инициатива — инициатива против политических предубеждений.

Требование всеобщего социального переустройства, руководство которым должны осуществлять архитекторы, — неотъемлемая часть теории тотального проектирования Ричарда Бакминстера Фуллера.

Примечания

1. *Atkinson F.* Buckminster Fuller // Architectural Review. 1963. V.134. August. P.108.
2. См.: *Condit, Carl W.* Essays of an Evangelist // Progressive Architecture. 1964. V. 45. July.
3. Architecture d'Aujord'hui. 1965. V. 35. September. P. 103.
4. *Alexander, S. Space,* Time and Deity. The Gifford Lectures at Glasgow 1916–1918. In two volumes. — London: Macmillan and Co. Ltd., 1920.

ГРИГОРИЙ ИГНАТОВ

УТОПИЯ «СОЦИАЛЬНОСТИ» И ПРОЕКТ СОЦИАЛИЗМА

«Утопия» и «проект» — два понятия философской и сопутствующей ей архитектурной мысли. Их смыслы не всегда совпадают. «Утопия» — это «план имманенции» всеобщего блага, а «проект» — план его субстанциализации, придающий «виртуальному специфическую консистенцию формы» (Жиль Делёз). Эта субстанциональная форма социального устройства и есть своего рода «архитектурная ткань». И несмотря на внешнюю брутальность, «архитектурная ткань» достаточно тонка и отвлеченному бытовыми заботами сознанию нередко просто невидима.

Утопия (если это не антиутопия известной нам версии «социализма в отдельно взятой стране») есть беззащитное стремление к справедливости, к лучшему из возможных миров, к равноправию людей и достойному распределению «благ», которые должно гарантировать некое государство, город-полис, «благород» или иные системы социально-пространственного устройства. Утопия может стать проектом таких форм общежития и концентрации благ, как общины, коммуны-поселения, кибуцы, колхозы, экополисы, коллективизированные по элитарному признаку кондоминиумы-корпоративы или уже ставшие историей исторические «элементы социалистической системы расселения» и другие исторические или перспективные виды территориально-пространственных и уже оцифрованных обозначений места жительства и прописки. Они, как и города-утопии, строятся на определенных элитарно-эгалитарных принципах формообразования.

Существуют две признанные формальные модели или парадигмы утопий — «Город-башня» и «город-сад». Об этом мы подробно писали в статье 2009 года[1]. Что может выступать антиномией признанного проектного воплощения утопического видения? Представляется, что антиномией утопии «города-сада» и «города-башни» выступает не столько антиутопия, сколько консерватизм проектного мышления. Вместо глобальных схем коренного переустройства общества «охранители» презервируют старые ритуалы и традиции, но не выдвигают «проект современности». Ритуалы, каноны, стереотипы есть прообразы архитектурных чертежей насущных и конкретных дел, затрагивающих естественные нужды поселения-населения в обеспечении «порядка», в жилищном обустройстве, в поддержании морального климата «коммунальной квартиры» или отдельной комнаты общежития.

Утопия всегда ориентирована в будущее пространство, а «проект общежития» безразличен столь абстрактному времени, он всегда конкретно изменчив. Любой оборот, возвращение, «flash back», взгляд назад есть новый «проект истории», а в свете

«проекций современности» есть ее «новое видение», иное прочтение — реконструкция прототипов и версий того, что было.

Приведем весьма любопытный факт. В последнее время вновь актуализируются проблемы телесности и духовности остатков ленинского наследства. Мавзолей — шедевр академика А. Щусева, прекрасно вписавшийся в ансамбль Красной площади в Москве, не дает покоя «элитарно не устроенной» части общества в лице радикальной части интеллигенции. Но при этом сама постройка остается вне архитектурной критики. Она существует между «злом и добром», сохраняя при этом две свои функции: прямую функцию «вместилища» и функцию оксюморона — служения человеку-идолу, точнее, его «телу и духу» в их уникальном единении. Хорошая архитектура здесь как надежный саркофаг, она выступает здесь правозащитником не самой хорошей надежды, адвокатом социальной утопии «будетлян коммунизма» (В. Хлебников). Парадоксально, но какой бы своей стороной ни повернулась история, архитектурные творения — Мавзолей, как и Башня III Интернационала, — войдут в мировую антологию архитектурной мысли навсегда.

С точки зрения градостроительного развития, чем больше полис (или мегаполис, в современной терминологии), тем больше «дефицитных благ» он потенциально предлагает, но при этом он не гарантирует основных жизнеобеспечивающих. Он экспонирует свое пространство и форму с помощью архитектуры, заманивает потребительскими богатствами и соблазнами, презентируя этот высокий уровень жизни. Он предлагает себя, но на известных условиях — не по любви, не дарственно и не жертвенно. Чем крупнее мегаполис, тем активнее он понуждает к безграничному потреблению благ, а также их симулякров, особенно в сферах культурной и поперечной ей массовой коммуникации. Именно урбанизм формирует «мэйнстрим» общества потребления, мнимого благосостояния и эрзац-культуры.

Более того, чем больше город, тем больше порожденных им проблем в социальных отношениях, больше проблем отчуждения личности, проблем публичного одиночества, сингулярности в множественности. «Маниловская конструкция», как всякая умозрительная схема, потенциально не жизнеспособна: от всякого навязанного сверху порядка или закона жизнь социума в «мега-благороде» не становится справедливее и равноправнее. Никакие эксперименты социальных утопий, включая локальные, нереализуемы в длительной перспективе по определению самого термина. Гарантированы к реализации только конкретные социальные программы или апробированные жизнью проекты, локализованные во времени генотипом своего жизненного цикла. «Каждое человеческое существо и человечество в целом конечны; вещающий о последней ценности, высшей и единственной, становится идолом, жаждущим кровавых жертв» (Макс Хоркхаймер).

Без борьбы контрастных мнений жизнь затухает: сама утопия не есть виртуальная видимость жизни, на самом деле она — реальная борьба с другими утопиями за недоступный социальный идеал, в основе которого скрыто стремление к революционным преобразованиям, изменению структуры управления. «Волю к власти», качественное своеобразие типов общественного устройства, их законы, генезис и развитие, историческую обусловленность и перспективы, а также логику нелинейных социальных процессов моделирует социальная философия. С точки зрения одного из авторитетных

исследователей этого предмета, Никласа Лумана, общество рассматривается как сложная самоорганизующаяся система, где ведущую роль играют адаптивно-коммуникационные процессы, направленные на решение возникающих проблем в ходе взаимодействия элементов системы.

Современная социальная философия в своих поисках балансирует между естественнонаучными методами исследования, в частности принципом необходимости в установлении причинных следствий, и принципом долженствования в исследовании сознательной деятельности человека. Исходя из того, что общество как система имеет двойственную природу, закономерно сложились два противоположных вектора интерпретации данной проблемы. Одни социальные явления развиваются по принципу внешней причинности, другие по принципу имманентности, то есть в плане внутреннего устремления. На основании этого происходит сгиб, перелом, складывание и размежевание и, соответственно, возникают элитарно-эгалитарные антиномии: между «коллективным разумом» и «самосознанием личности», между свободой общества и принуждением личности, между произволом индивидуализма и репрессиями коллективизма и так далее. Иначе говоря, здесь дуализм должного и сущего есть феномен складки, излома двух сторон одного и того же социального бытия, где, двусмысленно выражаясь, «нет места» социальной утопии, как и нет места личности и собственному Я.

Проект (projektus — *лат.*) буквально означает «брошенный вперед», и к утопии как моральному идеалу равенства и элемента проектной культуры прилагательное «брошенный» вполне приложимо. Процессуально проектирование — это мыслительная деятельность по конструированию образа будущего на основе его символического представления. Если это медиа-проект (или тем более бизнес-проект), то эти знаки конвертируемо безусловны. Но если это архитектурный проект, то эти знаки как смыслообразы стремятся к геометрическим основаниям-символам архитектоники мироздания.

Этимологически «проект» — слово близкое к устаревшему «прожекту» — своего рода иллюзии, «утопии», в повседневном словоупотреблении «зауми», — то есть к «прожектерству». С другой стороны, проект — хоть и лабиринт, но поисковое движение от исходной точки к конечной, с признаками заданности направления. Проект — определенная траектория «логического забега» к достижению корректно поставленной цели, адекватная «дорожная карта» со знаками-указателями маршрута, системами координации скорости и пространственной ориентации, правом выбора пути «на развилках», с пространственно отмеченными контрольными реперами, реальным по времени календарным планом, материальными, конвенциональными и условными, конвертируемыми ресурсами и обозначениями, т. е. легендой и здравыми намерениями.

Это определение созвучно концепции поэтапного формирования мыследействий и «отвлеченных» понятий — формирование нелинейное, а графоподобное или, по Кристоферу Александеру, «древовидное». Архитектурный проект может быть результатом «мышления в образах», а также результатом «мышления в понятиях», но, несмотря на дифференциацию или интеграцию естественнонаучного и художественного мышления, итог — сам проект — в конечном случае всегда синкретичен.

Повторим, есть и другая трактовка проекта: прожект как наивное умозаключение в «французском» истолковании — «пустая идея», которая не может быть реализована, мечта, иллюзия, утопия как псевдопродуктивный вид мыследеятельности. Градостроительный проект, в отличие от прожекта или виртуальной утопии, требует широкого общественного обсуждения и экспертизы. В зависимости от особенностей визуализации предметной и знаковой формы будущего объекта социоустройства в процессе проектирования используются различные виды обоснования конкретного решения. Исходя из специфики самого проекта «инновационного общежития», привлекаемых средств, методов, способов и приемов и их комбинаций, можно выделить такие виды обоснования проектного решения, как профессиональная и общественная экспертиза, экспериментальное подтверждение или опровержение, авторское объяснение, доказательство, интерпретация критики, точное определение с помощью математических расчетов и т. д. В строгом смысле слова доказательство представляет собой логический круг, заключающийся в обосновании жизнеспособности того или иного предложенного варианта с помощью других альтернативных предположений, актуальность и жизнеспособность которых уже «верифицирована или фальсифицирована» (К. Поппер). Вполне допустимо, что и современное научное прогнозирование нелинейности и антигравитации социального развития в «космосе разлетающихся мыслей» есть в той или иной степени верифицированные гипотезы нашего сознания.

Понятно, что первое условие социальной утопии в контексте ее «жизнестроительства» — это достойное отношение к личности: к ее Я, к ее свободе. Порабощение и унижение человека исключает социальность, ибо социальность как справедливость есть состояние духа и порядок духовной жизни; говорить о социальности, унижая человека, делая его рабом — лицемерно. «Сытые» холопы остаются холопами; гламурно одетые и в комфорте живущие рабы, сохраняя свою рабскую мораль, не перестают быть рабами. «Мораль для элиты» и режим угроз, страха, доносов, шпионажа, лести и лжи никогда не будет социальной. «Не хлебом единым сыт человек», и «стадная жизнь» ему не нужна. Прежде всего ему нужны достоинство и свобода убеждений, веры, инициативы, творчества. Только достойный и свободный человек может осуществить экзистенциалы справедливости и братства; вожди, тираны и их свита всегда будут хотеть другого и проводить в жизнь обратное.

В «Критике диалектического разума» Жан Поль Сартр попытался интерпретировать человека как «практический проект, осужденный на свободу»[2]. Актом проектирования себя, говорил он, сознание пытается избавиться от случайности своей фактичности и существовать «на собственных основаниях»; тем самым человек изобретает свой собственный способ быть в мире среди Других. Свобода противопоставляется случайности, а утопия как результат работы воображения определяется фактической артикуляцией сущего, проектом «еще не существующего». Она постоянно возобновляется в пространстве собственной интерпретации, вступая в коммуникацию с ней, придавая ей определенный смысл своим выбором.

В ряде работ Герберта Маркузе[3], в которых он анализировал новые модели и типы рациональности, а также глубинные истоки человеческого бытия, сказалось влияние взглядов Мартина Хайдеггера. Обращаясь к хайдеггеровской аналитике Dasein, видя в ней радикально новую позицию для отсчета современной социальной философии, он приходит к выводу, что никакая утопия, «даже окончательное наступление

свободы не может спасти тех, кто умирает в страданиях» (Маркузе). Здесь очевидна рефлексия на ту, другую «сторону добра и зла», которая таилась в антиутопии «Заратустры».

В основании современной цивилизации, по Хайдеггеру, в интерпретации Маркузе, лежит определенный социальный проект в виде вполне конкретного отношения человека к миру, отношения мышления к преобразующей деятельности в нем. Этот проект Маркузе назвал «технологическим проектом» — технологической рациональностью, суть которой в том, чтобы подчинить природу, приспособив ее к человеку. Но это стремление, согласно Маркузе, оборачивается против самого человека как части природы, в чем и заключается «иррациональность репрессивной рациональности», глубоко укорененной в самом бытии.

Место во внеисторической проекции есть топос — «счастливое место» или рассказ о нем, о светлом будущем, «там, где нас нет». «Там, где нас нет» — устойчивый архетип несбыточной мечты, надежда «сакрального текста», постоянно ожидающего своего прочтения. Поэтому проецирование Я в «нигде» и есть результат волевого усилия — проект как совокупность множества пространственных проекций своего Я в «будущее абстрактное время». Утопия, как мечта о «будущем абстрактном времени», всегда положительна. В «нигде-Я», как в Раю, всегда хорошо и не страшно. Но вот что парадоксально: как только там появляется конкретное циклическое время и рефлектирующее «Я» в контексте «Другого», в нем происходят необъяснимые метаморфозы: пространственная ситуация начинает феноменально проясняться; рассеявшийся туман обнажает благородную «пустоту» и мысль трансформируется в «волю к власти» Суверена и его «персонала управления». Пустоту наполняет «страх», тотальный «страх», включая патологический «страх самого автора проекта»[4].

СОЦИАЛИЗМ КАК МЕГАПРОЕКТ

Из своей, но так и не освоенной мечты, «пролетаризация объединенного общества», элитарно прогибаясь в искусстве и архитектуре, мимикрирует в «иго стаи» и ее вожака, в «социализм без человеческого лица».

Социальная утопия замыкается здесь уже в «исторический рассказ» об эгалитарном будущем, а, последнее на сегодняшний день, реализуется в антиутопии и осмысляется как «мегапроект социализма»[5] (М. Меерович). Согласно М. Мееровичу, в мегапроекте социализма на «отдельно взятом острове» «пролетаризация» выразилась в том, что представителя аграрного большинства общества — крестьянина — человека со «специфическим типом мышления, способностью к сезонной концентрации сил, «природным» восприятием времени, общинным стилем труда и поведения, морали и мировоззрения, нужно было превратить в «пролетария» — человека, оперирующего точными отрезками пространства и времени, способного существовать в хронотопе и темпо-ритме повседневного трудового напряжения и такого же восстановления сил...»[6].

Однако уничижительно критиковать социализм как систему (за кровавую тиранию, взаимные преследования, тотальный страх, расширенное восстановление бюрократии и социальных привилегий) не совсем корректно. Мы знаем различные его версии с «человеческим лицом», например «шведскую модель». Согласимся, однако, что в главном — это сознательный обман. Обман состоит в обещании (под маской

«социализма» или его буржуазной версии «эгалитаризма») справедливого распределения благ, тогда как при всем при том отнимается последнее, сознательно создается «дефицит», экспроприируется право на такие ценности, как равенство, братство, достоинство, как презумпция невиновности, вольнодумство и инакомыслие, как способность к свободному труду и справедливая оценка его результатов.

Социальная структура, какой бы рациональной ни была, если она основана на страхе, на патологическом ужасе «потерять партбилет», на пренебрежении к фундаментальным достоинствам личности, неизбежно разрушает себя изнутри. Ни к состраданию, ни к покаянию «новая религия» не способна, она имманентно двулика, жестока и агрессивна, как стилизованный «монумент Иуде», грозящему Христу кулаком в небо. Этот памятник воинствующему атеизму был воздвигнут в начале глобального эксперимента двадцатых годов прошлого века на острове Свияжск в Великих Булгарах, ныне Татарстан.

СОЦИАЛЬНОСТЬ И СОЦИАЛИЗМ

Иван Ильин различает «социальность» и «социализм». Он пишет: «Эти два понятия отнюдь не совпадают. “Социальность” — это живая справедливость и живое братство людей; и потому всякое установление, всякий порядок, всякий закон, от которых жизнь становится справедливее и братство крепнет,— “социальны”. Понятно, что первое условие “социальности” — это бережное отношение к человеческой личности: к ее достоинству, к ее свободе. Порабощение и унижение человека исключает “социальность”, ибо социальность есть состояние духа и порядок духовной жизни; говорить о социальности, унижая человека, делая его рабом, — нелепо и лицемерно. Сытые холопы остаются холопами; роскошно одетые и в комфорте живущие рабы не перестают быть рабами и становятся тупыми, развратными и самодовольными рабами. Режим угроз, страха, доносов, шпионажа, лести и лжи никогда не будет социален, несмотря ни на какую возможную «сытость». Человеку нужны, прежде всего, — достоинство и свобода; свобода убеждений, веры, инициативы, труда и творчества. Только достойный и свободный человек может осуществить живую справедливость и живое братство. Рабы и тираны всегда будут хотеть другого и проводить в жизнь обратное»[7]. «Социализм,— продолжает Ильин, — не раздает из любви, а отнимает из ненависти и зависти; он есть разновидность земного стяжательства; он ищет коллективного обогащения и для этого создает личное нищенство для всех; он сулит всем равное потребительное богатство — и обманывает»[8]. Социализм — пропедевтика коммунизма, а коммунизм как принципиально планетарное явление представляет собой одну из радикальных версий общественного идеала, утопию, сопряженную с мифом о достижимости абсолютной справедливости и всеобщего равенства на основе беспредельного изобилия и дармовщины.

Иван Ильин интерпретирует утопию прежде всего как поиск «социальности», цель и задача которой — установление справедливого государственного строя, создаваемого, по словам Аристотеля, «ради прекрасной жизни». В данной трактовке «подлинный социализм» есть только один из проектов жизнеустройства, предложенных для осуществления идеи «социальности».

Предшественник и исторический последователь, «капитализм монополий», в «вольной аранжировке» его постулатов, очень далек от утопии и «социальности». Он предельно близок к «паразитизму» и «каннибализму», хотя «вредность или

полезность» последнего, в контексте «сверхчеловека», «естественного отбора» и борьбы за выживание, научно не доказана (Ницше).

С другой стороны, капитализм, не являясь синонимом демократического общества, в не меньшей мере, чем социализм, покоится на слепом почитании авторитетов и иерархии власти, неорганичном процессе производства и перераспределения произведенных благ и освоенных ресурсов.

Иван Ильин пишет: «"Социальность" завещана нам Евангелием, как любовь к ближнему, основанная на любви к Богу; но о социализме в Евангелии нет ни слова, ибо раздача личного имущества и нестяжательность, как высшая ступень христианской добродетели, — не имеет ничего общего с социализмом»[9].

К неомарксизму так или иначе примыкает весьма оригинальная «философия надежды» Эрнста Блоха[10]. Она ориентирована на ненаступившее будущее как подлинное пространство бытия. Так, в очерке «Атеизм в христианстве»[11], написанном им в короткий период «оттепели в СССР», Блох отделяет теократическое пространство от еретического. Первое элиминирует человека в его порыве к новому. Второе, напротив, есть оспаривание существующего порядка, «красная нить Библии», выражающей страдания того, кто не хочет остаться прежним. Если в Ветхом Завете человек ропщет на Бога, то в Новом Завете Иисус взывает к новому Царству, новому Иерусалиму. В центре философии Блоха не бытие, не познание, не государство и не сознание, а — надежда. Изначально человек, уверен Блох, устремлен в будущее: прошлое он поймет потом, а подлинное настоящее еще не наступило. Вся природная и человеческая реальность дана в этом «первобытном футуризме», утопии, толкающей к новизне будущего, которое реализует возможное. Это космическое измерение Блох называет «голодом», в жизни человека он проявляется как надежда или желание. Философ формулирует его как онтологический принцип временного «еще-не-бытия», пространственного «нигде-Я», то есть пространства утопии.

ИДЕЯ СОБОРНОСТИ

По ряду некоторых существенных особенностей и перспектив развития общества парадигму коммунизма можно сравнить с разновидностями религиозного фанатизма и ортодоксального еретизма. Но, с другой стороны, есть в этой парадигме и «рациональное» зерно. И связано оно с идеей народности, церковной «соборности», опоры на религиозное сознание, которое, вероятно, сменив символику, и стало питательной средой, позволившей коммунистическому эксперименту в форме коммунального общежития и «комсомольских дружин», просуществовать срок в человеческую жизнь, более 70 лет.

При более чем художественно-образном отношении к понятию «соборность» часто встречается подмена архитектурной метафоры неопределенным «архаическим представлением». Сама «архитектура» в высшем своем проявлении — «храм» или «собор». И в этом смысле архитектура — понятие во многом метафизическое: сама идея «соборности», «собирания вместе» выражает одну из главных, «защитных» ее функций. Метафоры постепенно автоматизируются и «твердеют» как и «стены собора», забывается источник их появления, и от частого использования они превращаются в «понятия» повседневного словоупотребления. Деиндивидуализация и универсальная применимость понятий — залог существования общества, члены которого должны иметь возможность и место, где «собраться». Более того, следует согласиться

с философом А.Л. Анисиным, который утверждает, что сама принадлежность к «соборному» обществу является неоспоримым условием выживания человека[12].

У собирательного понятия «соборность» есть свои гены, истоки, метафизические корни, свой собственный, приватный смысл, сформированный самой историей. Реновация традиции российской философской мысли актуализируется в обретении концептуальной подосновы «проекта Современности», который осуществляется в непростой ситуации самоидентификации и самосохранения этноса, ибо не какие-то новые эксперименты и не новые утопии на тему самобытной судьбы России могли бы приоткрыть перспективы адекватных дискурсов, но только «воскрешение соборности».

Камю пишет: «Лишенный божественной воли, мир в равной мере оказался лишенным единства и цели. По этой причине мир не подлежит суду. Всякое ценностное суждение, применяемое к нему, в конечном счете оборачивается клеветой на жизнь. В таком случае о том, что есть, судят в сопоставлении с тем, что должно быть, — с царством небесным, с вечными идеями или с моральным императивом. Но того, что должно быть, не существует; этот мир нельзя осуждать от имени "Ничто"»[13].

Таким образом, преимущества нашего времени нет. Такая игра, возможно, происходит произвольно, однако она всегда показывает разрыв с традиционным мышлением и постоянные колебания в выборе вектора развития. «Соборность» же поддерживается цикличностью жизни, которая из поколения в поколение воспроизводит одни и те же формы общежития и скрепляет их цементом мифологических сказаний. «Соборность», как и «духовность», можно трактовать как социальный инвариант (как особый тип утопии) или как институт «веры». Вера представляет таинственную «универсалию православной культуры», фиксирующую парадоксальный феномен индивидуального и коллективного сознания, выступающий глубоким мотивационным фактором личной жизненной стратегии — вплоть до самоотречения и самопожертвования.

«Соборность» есть антитеза «отшельничеству». Это ненасильственная унификация множественности мнений в едином «коллективном теле» социума. Поэтому объясним и тот факт, что в диспутах последнего времени, касающихся «русской национальной идеи», или вопросов патриотизма и национализма, интернационализма и космополитизма, наряду с другими антиномиями, постоянно и активно используется эта отличительная черта «коммунальности» и «восточной ориентации» русского духа, пребывающего в контексте кризиса персонифицированности западноевропейской рациональности. Однако, как это часто бывает, вырванные из совокупности дефиниций и правил употребления разговорного языка, мысли теряют связь с философской системой понятий и расплываются в ускоряющемся потоке межкультурной коммуникации. Даже возродившаяся в последние десятилетия церковь вряд ли сама способна «воскресить» идею соборности в современном постструктуральном и глобализирующемся мире.

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ КАК СУРРОГАТ СОБОРНОСТИ

Предполагалось, что притягательная сила коммунистической идеи как «идеи соборности угнетенных» и неумолимые законы истории должны были привести к благому «избавлению» человечества. Но «благими намерениями» вымощена дорога в ад, где «дьявол кроется в деталях». Как отмечал австрийский политик середины XX века

Отто Бауэр, идеология «диктатуры пролетариата» уже к концу XIX века стала одной из «утопических иллюзий, в ловушку которых обычно попадает плебейская часть революционной буржуазии».

Видение коммунизма как пика «социал-демократии», и поначалу как принципиально нетоталитарной системы, постулировало социальное усилие властвования не для отдельной личности, даже не для группы, а для целого класса вместе с «сознательным крестьянством» и «прослойкой умственного пролетариата».

Однако, когда прежний «класс эксплоататоров» вместе с его «персоналом управления» был уже уничтожен физически, правоверные большевики организовали безальтернативную демократию. Ею стала «выборность мудрецов» в лице секретаря-делопроизводителя, потом просто «первого секретаря» — нового кумира, идола, вождя и его религиозно-идеологической свиты. «Игра слов» привела к возникновению «самоочищенной от сомневающихся» однопартийной власти «первого секретаря» с его небольшим бюро.

«Культ личности» — словосочетание, в котором улавливается характеристика исключительности личности, выделяющейся на фоне личностей ординарных, типовых. Но на деле культ личности был одновременно и культом типовой личности. Соотношение между вождем как явно из ряда вон выдающейся личностью, и типовой личностью из «народа» до сих пор сохраняет проблемность и актуальность. Сталин был суггестивным и харизматическим идеологом массового общества — поэтому массы не могут его забыть.

Схема управления в «мегапроекте социализма» была проста: назначение из «идейной элиты» своих партуправленцев–распределителей благ; ликвидация частной собственности, обобществление имущества; введение сдельщины — управляемый натуральный обмен продуктами деятельности, бартер; элиминирование института семьи и наследства и т. д.

Но, кроме веры и «сознательности», кроме понуждения к соцсоревнованию при отчуждении результатов труда, коммунизм не предложил никакой мотивации к «высочайшей производительности общественного труда». Идеализация стремления к уравнительно-обобществленному труду в известном глобальном эксперименте девальвировала целеполагающий слоган: «от каждого — по способностям, каждому — по потребностям». Осознано или спонтанно, но коммунальные границы последних (потребностей), вполне совпали с религиозной догмой «блага в аскетизме» и верой в «будущее счастье» полного равенства в «потустороннем» мире, где нет дефицита добра.

«Первые христиане попытались достигнуть “социальности” посредством своего рода добровольной складчины и жертвенно-распределительной общности имущества; но они скоро убедились в том, что и такая элементарная форма непринудительной и негосударственной имущественной общности наталкивается у людей на недостаток самоотречения, взаимного доверия, правдивости и честности. В “Деяниях Апостольских” (4,34–37; 5,1–11) эта неудача описывается с предельной схематической простотой: участники складчины, расставаясь со своим приватным имуществом и беднея, начали скрывать свое состояние и лгать; последовали тягостные объяснения с обличениями и даже со смертными исходами; жертва не удавалась, богатые беднели, а бедные не обеспечивались; и этот способ осуществления христианской “социальности” был оставлен как хозяйственно несостоятельный, а религиозно и нравственно — неудавшийся»[14], — пишет И.А. Ильин. Ни идеализировать его, ни возрождать его в государственном масштабе не было смысла.

Пространственно-территориальная общность, как и общность приватно-овеществленная — понятия противоречивые и требующие взаимного согласия. Но именно непринудительную общность не следует смешивать ни с социализмом, ни с коммунизмом. Разъединенные телом и душой, духом и инстинктом самосохранения люди способны выносить общность соприсутствия лишь постольку, поскольку им удастся преодолеть разъединение: благодаря духу, любви, дружбе, совести, личному благоволению, щедрости души, самодисциплине и, главное, не жертве, а дару и добровольному согласию.

Известная же версия социализма оказалась принудительной, окончательной, бессрочной и нетерпимой к приватной собственности, особенно в области авторского права и интеллектуальной собственности, в сфере философии, в возможности мыслить свободно. Обобщение и коллективизация ставили целью покончить с личностью в ее сознательном разнообразии. Право мыслить ограничивалось «колеей», проложенной «Капиталом» Маркса. Парадоксально, но мало что изменилось, теперь мыслить можно тоже только «по колее», тоже только проложенной капиталом, но уже без Маркса.

ВОЗМОЖНА ЛИ «СОБОРНОСТЬ» В НОВЫХ УСЛОВИЯХ

Добрая воля, равная доступность и общность игрушек сегодня не наблюдается даже в детском саду или студенческом общежитии. Во всех этих пространствах больше нет ни «соборности, ни социализма». Ибо есть жизненно выработанная общность неприкрытых инстинктов, алчности и корысти, неистребимой воли к власти в «слишком человечном», нередко за пределами чувства собственного достоинства, мире. Мораль везде и во всем подчинилась низменным интересам наживы. Хищничество и хищения (вспомним Львов и Лис Парето[15]) совпадают в едином образе. «Долгожданная» свобода, потеряв стыд и страх, элиминировала запрет на «каннибализм» *ради выживания* «Другого».

Хронология мысли наглядно показала, что в позитивном бытии, в котором религиозная надежда умерла, утопии связываются с социализмом. Точнее сказать, с социализмом связываются не утопии, а их антиподы: антиутопии, футурпрожекты, всевозможные фантасмагории и утопические дискурсы, в которых декларируются самые необоснованные интенции и устремления. Реальность разрушает эти иллюзии «классового сознания», гасит огонь надежды, но, к сожалению, ничего, кроме всеобъемлющей идеи купли-продажи, не предоставляется взамен.

Практически исчез как данность «сознательный гегемон», а с ним и пролетарский интернационализм. Однако по ряду признаков еще где-то осталась так называемая «беззаветная преданность идее коммунизма», остались грибницы «репрессированного сознания», существуют ризомы веры в «поистине чудотворную силу власти» и укорененное раболепие перед ней. «Империализм как высшая стадия капитализма» мимикрировал в глобализм, в глобальное перераспределение ресурсов, вызвав недовольство «зеленых» и гнев природы... А от социализма сохранилась лишь знаковая оболочка пространства, архитектурная гипербола как носитель памяти. Но память на множестве свидетельств подтверждает, что конкретное время и пространство цикличны и «грабли лежат на том же месте»...

По-видимому, наша сверхподвижная эпоха должна искать золотую середину, то есть стремиться к «открытому обществу, члены которого не впадают ни в тоталитаризм, ни в индивидуализм — к обществу, где существует единение по типу полифонии,

как в хорошо исполненном танце, открытость творчеству, грядущему, пророчествам и утопиям», считает писатель Роже Гароди. Эрнст Блох призывал: «Важно научиться надеяться... Только действующий и познающий человек может построить из подвижных конструкций дом и родину, то есть то, что древние утописты называли regnum hominis, царством человека»[16].

Примечания

1. См.: *Игнатов Г.Е.* Утопии «башенного города» и «города-сада» в парадигмах постмодернистской философии // Архитектон: известия вузов.— 2009. № 28. http://archvuz.ru/numbers/2009_4/011
2. *Сартр Ж. — П.* Критика диалектического разума. http://samlib.ru/l/lister/sartre2.shtml
3. См.: напр.: *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Пер. с англ., послесл., примеч. А.А. Юдина; Сост., предисл. В.Ю. Кузнецова. М: ООО «Издательство АСТ», 2002. С. 526, [2]. (Philosophy).
4. В подтверждение и касательно утопии и башни как символа власти М. Фуко приводит красочный архитектурный пример «дисциплинарной мечты», в которой воплощается стремление власти к тотальному контролю: все видеть, оставаясь незаметной, и все учитывать, оставаясь анонимной. Речь идет о «Паноптикуме» Иеремии Бентама (конец XVIII в.). Паноптикум, по проекту Бентама, — это архитектурное сооружение, реализующее следующий принцип: в центре должна находиться башня, а по периферии — кольцеобразное здание. В башне имеются широкие окна, обращенные к периферийному строению. А это последнее разделено на камеры или комнатки, каждая из которых простирается во всю ширину здания и имеет два окна. Одно обращено наружу, и через него в камеру проникает свет, а другое — внутрь, к окнам башни. Теперь достаточно в центральную башню поместить надзирателя, а в каждую комнатку — осужденного, больного, сумасшедшего, рабочего или школьника, чтобы был обеспечен полный надзор. Надзиратель, благодаря проникающему свету, может видеть в каждой комнатке-камере силуэт находящегося там человека и следить, ведет ли он себя как положено и занимается ли предписанным делом. Принцип темницы переворачивается. Вместо лишения света — постоянное пребывание на просвете и под взглядом надзирателя. «Быть на просвете» — вот суть нового вида заключения. Центральная башня должна быть разделена перегородками, чтобы сам надзиратель не просматривался из камер. Это нужно потому, что, во-первых, надзиратели — тоже люди, они могут устать, отвернуться и пр., а во-вторых, совсем не нужно, чтобы наблюдаемые видели надзирателя. Важно, чтобы они сознавали, что в любую минуту за ними могут следить. Паноптикум задуман как устройство, продуцирующее у помещенных в него людей сознание того, что они постоянно на просмотре. Этим, по замыслу Бентама, и обеспечивается перманентность контроля, даже если надзиратель устал и закрыл глаза. Совершенство устройства делает излишним реальное непрерывное подсматривание. Это архитектурное сооружение призвано быть машиной для поддержания власти, не зависящей от осуществляющих ее конкретных лиц. Власть тут становится анонимной и безличной. Ее принципом выступает не какая-то определенная обладающая властью личность, а власть как таковая, проявляющаяся в распределении тел, освещения и взглядов.
5. Меерович М.Г. СССР как мегапроект. http://www.polit.ru/article/2009/06/03/sssr/
6. Анализируя «Проект коллективизации», М.Г. Меерович подчеркивает, что развитие народа следовало осуществлять через изменение порядка его жизни и образа сознания. В этом большевики не были оригинальны. В определенном роде они продолжали тради-

ции просветительства. Но в отличие от романтического антикапитализма европейского культурного авангарда, осуществляли это исключительно в принудительных формах. А как еще — спрашивали Ленин и Горький — можно использовать для строительства коммунизма «ту массу человеческого материала», которая была испорчена «веками рабства и страданий»? Только через целенаправленное преобразование. Только через создание новой среды обитания, которая станет для вчерашних рабов механизмом постоянного дисциплинарного принуждения к духовному и физиологическому самоизменению, в которой будет происходить их ежедневное перерождение...

7. *Ильин И.А.* Социальность или социализм? http://www.hrono.ru/statii/2009/ilin_social.php
8. См.: Там же.
9. Там же.
10. *Bloch E.* Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1–3. — Fr.a. M., 1985.
11. *Bloch E.* Atheismus in Christentum. Fr.a.M, 1989. S. 1.
12. См. Анисин А.Л. Основания и пути становления идеи соборности в русской духовной жизни. Автореф. дисс... канд. филос. наук. Тюмень, 1997.
13. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. С. 169.
14. *Ильин И.А.* Социальность или социализм?
15. Эти термины-образы Парето заимствует у Макиавелли, который писал в работе «Государь»: «Итак, из всех зверей пусть государь уподобится двум: льву и лисе. Лев боится капканов, а лиса — волков, следовательно, надо быть подобным лисе, чтобы уметь обойти капканы, и льву, чтобы отпугнуть волков». Львами Парето называл политических вождей, убежденных в абсолютности своей веры в идеальные цели, использующих власть для их осуществления. Для этого типа элит характерен консерватизм в правлении. Лисами Парето называл тех политических лидеров, которые не верят в абсолютность своих целей и используют для достижения власти обман и политические спекуляции. Львы отдают предпочтение насилию для подавления оппозиции. Лисы стремятся поддерживать свою власть пропагандой, прибегать к гибкости, хитрости, силе убеждения. Этот тип элиты свойственен демократическим режимам, которые Парето называл «плутократической демагогией». http://samlib.ru/s/shtokalo_m/teorija-ehlit-vilfredo-pareto-i-rol-politicheskogo-obrazovanija.shtml
16. *Блох Э.* Принцип надежды // Утопии и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 70–71.

АЛЕКСАНДРА СЕЛИВАНОВА

«ПЯТИЛЕТКА ПО ИСКУССТВУ»: ИНСТРУМЕНТЫ ВОЗДЕЙСТВИЯ ВЛАСТИ НА ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ РУБЕЖА 1920–30-Х ГОДОВ

В отечественном архитектуроведении принято считать 1932 год переломным: именно тогда был создан Союз советских архитекторов и, соответственно, прекратили свое независимое существование отдельные группировки авангарда – ОСА, АСНОВА, АРУ. Именно в 1932 году, вслед за знаменитым постановлением о проекте Дворца Советов, стала принципиально меняться стилистика советской архитектуры.

Обращаясь вновь к этому, казалось бы, общеизвестному материалу, автор рискует быть осмеянным. Однако названные факты по-прежнему порождают массу вопросов.

Почему так неожиданно, в 1932 году, как следует из большинства исследований, власть вдруг обратила внимание на архитектуру? Почему, каким образом удалось так быстро «переключить» вчерашних лидеров авангарда? Как вообще была возможна такая, в интерпретации отечественных исследователей, моментальная и комплексная реконструкция устройства архитектурного сообщества и организации проектирования? Почему, несмотря на формальное отсутствие запрета в Уставе новоявленного Союза на создание (или сохранение) внутри отдельных творческих объединений и групп, ни ОСА, ни АРУ не отважились сохранить там свои «фракции», а члены АСНОВА в течение еще целого года собирались тайно[1]? Каким образом были подготовлены новые архитектурные лидеры и как им удалось так стремительно оттеснить гораздо более опытных, более талантливых коллег и занять все руководящие посты в новой архитектурной структуре (в профессиональных объединениях, в образовательных учреждениях, в профессиональной печати, в системе распределения заказов, конкурсном проектировании)?

Очень разные по позиции, по исследовательскому методу и выбранным источникам исследования крупные ученые, такие, как С. Хан-Магомедов, В. Хазанова, И. Казусь, В. Глазычев, Б. Гройс, А. Раппапорт, В. Паперный, Д. Хмельницкий, подходят к проблеме с различных, и даже совершенно противоположных, сторон. Но тем не менее их работы до конца не дают ответов на заданные здесь вопросы. А многие исследователи и не пытаются объяснить причины столь резкого поворота, предпочитая рассматривать лишь художественную, визуальную сторону метаморфоз 1920–30-х годов. Совершенно очевидно и по-человечески понятно, что искусствоведу, занимающемуся эпохой 1920-х, не хочется отвлекаться от волнующих открытий и экспериментов авангарда и тратить время на анализ полуграмотных, агрессивных и совершенно далеких от вопросов пластики и формообразования политических

документов середины 1920-х – стенограмм партсовещаний, дискуссий Комакадемии, резолюций пленумов. Но, увы, именно в этих «ранних» по отношению ко всем известным событиям 1930-х годов материалах и содержатся очень многие ответы на волнующие нас до сих пор вопросы.

Одно из редких исследований, сконцентрированных именно на теме идеологических и организационных «предпосылок» решений 1932 года, книга Хью Хадсона[2] была написана в начале 1990-х и до сих пор не переведена на русский язык. Несмотря на то что эта работа грешит некоторой журналистской пристрастностью и жаждой разоблачений, она наиболее четко проясняет многие туманные страницы в отечественной истории архитектуры.

Мы также попробуем разобраться в приводных механизмах, подготовивших базу для процессов 1930-х годов, но обратимся и к более давним временам – к началу и середине 1920-х. Не приходится сомневаться в том, что эти механизмы архитектура (искусство) – власть актуальны до сих пор. Только владея всем знанием, видя перед глазами всю «картинку» и не строя искусствоведческих башен из слоновой кости, мы сумеем повлиять на все новое и новое воспроизведение этой схемы.

ПРОЛЕТКУЛЬТЫ И ЛЕНИН

«Врастание» правительственных установок и контролирующих организаций в область искусства в СССР происходило постепенно, начавшись задолго до решающего 1932 года. Имея определенные взгляды и вкусы в области искусств, руководство (в первую очередь В. Ленин) в первые послереволюционные годы весьма отстраненно, хоть и скептически относилось к тому бурному расцвету авангарда, который наблюдался во вновь созданных литературных, театральных, музыкальных, художественных объединениях. Ленин лишь пожимал плечами, глядя на «футуристические чучела»[3] – памятники известным деятелям, созданные по плану монументальной пропаганды, но терпел и прямого давления не оказывал. У Луначарского было так же, как и у Ленина, вполне определенное мнение о том, что новая культура должна формироваться исключительно на базе мирового художественного наследия; он был далек от громких манифестов футуристов. Он постоянно подчеркивал важность освоения наследия, «классический» базис, на котором должна строиться новая пролетарская культура, опираясь на растиражированные тезисы Ленина о преемственности культуры: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда ... она должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества»[4] «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее, можно строить пролетарскую культуру, без такого понимания нам эту задачу не разрешить»[5]. Но и эта его позиция проявлялась в течение всех 1920-х годов только в выступлениях на конференциях и дискуссиях, практически никогда не превращаясь в директивы. Оглядываясь назад, уже в 1937 году Л. Троцкий так описывал культурную политику 1920-х годов: «...и в наиболее горячие годы гражданской войны вождям революции было ясно, что правительство может, руководясь политическими соображениями, ограничивать свободу творчества, но ни в каком случае не претендовать на роль командира в области науки, литературы и искусства. При довольно «консервативных» личных художественных вкусах, Ленин политически оставался в высшей степени осторожен в вопросах искусства, охотно ссылаясь на свою некомпетентность. Покровительство Луначарского, народного комиссара

просвещения и искусств, всяким видам модернизма нередко смущало Ленина, но он ограничивался ироническими замечаниями в частных беседах и оставался крайне далек от мысли превратить свои литературные вкусы в закон. В 1924 г., уже на пороге нового периода, автор этой книги так формулировал отношение государства к различным художественным группировкам и течениям: "...ставя над всеми ими категорический критерий: за революцию или против революции, – предоставлять им в области художественного самоопределения полную свободу"»[6].

Впервые Ленин продемонстрировал будущее распределение сил в «деле Пролеткульта» в 1920 году, начав борьбу с А. Богдановым, основывавшим новое пролетарское творческое объединение на базе своей «организационной науки». Автономность Пролеткульта и, главное, его претензии на независимое создание пролетарской культуры Ленин пропустить не мог. Несмотря на попытки Луначарского смягчить конфликт (нарком в то время постоянно выступал в роли буфера между властью и творческими объединениями, т. к. не хотел «огорчать рабочих»[7]), Ленин предложил проект резолюции, где все организации Пролеткульта обязывались «рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим контролем советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры»[8]. Тут же было опубликовано объяснение Резолюции, а на самом деле развернутая атака – письмо ЦК РКП о Пролеткультах, где уже со всеми подробностями говорилось об их «независимости от советской власти». Самое главное, что в письме были перечислены все новые мишени с их ярлыками: «В Пролеткульты нахлынули социально чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают руководство Пролеткультами в свои руки (естественно, Богданов – *А.С.*). Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в Пролеткультах»[9]. В 1920 году ЦК иногда приходилось еще и защищаться от подозрений «интеллигентских элементов» в ущемлении искусства: «ЦК не только не хочет связать инициативу рабочей интеллигенции в области художественного творчества, но, напротив... создать для нее более здоровую, нормальную обстановку...»[10] Для этого во все отделы Пролеткультов направлялись «губнаробразы», состоящие «из людей, строго проверенных партией»[11]. Стоит запомнить специфический язык резолюции, россыпь используемых в ней клише – в скором времени именно так заговорит новое поколение художников, искусствоведов, архитекторов. Во всей этой истории очень хорошо видна система управления культурой, так активно применявшаяся в дальнейшем и в 1930-е годы: негласный приказ вождя – жесткая интерпретация партаппарата (в виде прямого постановления или косвенно, в «редакционной» статье в «Правде») – объявление виновных – «чистки», обычно с привлечением местных активистов – установление (или замена) партийных контролеров на местах. По такой же схеме (или ее вариациям) осуществлялся контроль за многочисленными художественными группами «восстановительного» и «реконструктивного» периодов (с середины 1920-х до 1932 года) Особое внимание власти привлекали объединения, ссылающиеся на создание «пролетарского искусства» (АХРР, РАПП, РАПМ, РАПХ, ВОПРА).

В то время как власть работала на поле теории искусств (проводя «зачистки» от Пролеткультов до Академии художественных наук, на чем мы еще остановимся

подробнее), архитектурной практике пока еще была предоставлена возможность существовать относительно самостоятельно. Единственное, что требовалось от архитекторов – выполнять текущие практические задачи быстро, эффективно и дешево. Этот небольшой промежуток времени относительной независимости и позволил сформироваться и распространиться «левым» концепциям авангарда, закрепиться и создать идейную базу художественным и архитектурным объединениям – ОСА, АСНОВА, ОСТ, ЛЕФ...

Однако во второй половине 1920-х годов правительственная агрессия по отношению к экспериментам авангарда уже стала переноситься и в область архитектуры. Концепции конструктивистов и рационалистов, реализованные не на уровне станкового произведения или предмета мебели, а на уровне целых городов (в отличие от работ лефовцев и «производственников»), стали представлять серьезную опасность для установления нового курса «стабилизации».

И тогда в середине мая 1930 года прозвучал первый выстрел – точечно по архитектуре, и именно по градостроительным концепциям авангарда. 16 мая государство поставило жирную точку в дискуссии урбанистов и дезурбанистов, приняв постановление «О работе по перестройке быта». Начался поход против всех «скрывающих под «левой фразой» свою оппортунистическую сущность». Как и в случае с Пролеткультом, дело было не в эстетических (и даже не в идеологических) расхождениях власти с Охитовичем, Сабсовичем и левыми течениями, а в том, что они, экономисты и архитекторы, взяли на себя смелость рассуждать об организации жизни масс (вспомним о «вредительской» теории А. Богданова) и, более того, проектировать реальные системы расселения, быта как бы независимо от власти! О последствиях этого печально известного постановления хорошо известно: именно этот документ стал опорой для критиков – «формалистов» от архитектуры – и стал базовым документом в развернувшейся в 1930–1932 годах травле ОСА и АСНОВА.

ПЯТИЛЕТКА ПО ИСКУССТВУ

В те же майские дни 1930-го был нанесен еще один, даже более сокрушительный удар, до сих пор остающийся в тени «публичных» решений 1932 года – удар по независимым художественным объединениям, и следовательно, по сути – по авангарду. Вышло постановление пленума ЦК РАБИСа, в котором утверждалось, что советское искусство можно (и необходимо!) планировать: «Резолюция совещания по вопросам планирования искусства отмечает необходимость работы Госплана по организации планирования искусства как органической части культурной пятилетки и всего плана социалистического строительства. Совещание признает необходимым, чтобы *пятилетний план по искусству* обеспечил *единую систему* художественного обслуживания масс, из которой вытекает необходимость установления *единой структуры хозяйственных органов* в области искусства» (18 мая 1930 года)[12] (выделено мной. – *А.С.*). Собственно, перед нами – источник знаменитого постановления о перестройке литературно-художественных организаций, принятого спустя 2 года.

Более того, в документе говорилось, что у искусства можно рассчитать удельный вес, чтобы сформировать культурную «потребительскую корзину» трудящихся: «В связи с планированием искусства считать необходимым более тщательное изучение структуры культурного бюджета рабочего и крестьянина с тем, чтобы это получило отражение в определении удельного веса отдельных видов искусства»[13].

Для создания уравновешенного, упорядоченного и управляемого искусства (и, соответственно, архитектуры) должна была быть сформулирована столь же жестко организованная база. То, о чем в дальнейшем говорили столь возвышенно, новое пролетарское Искусство, удаленное от механицизма и «сухого функционализма» авангарда, на самом деле официально формировалось в продолжение концепций ЛЕФа и производственников как часть утилитарной бытовой среды и нужд производства. Итак, искусство можно применять для обработки масс трудящихся: «Идет напряженная работа по поднятию качества продукции и производительности труда. Все это требует *быстрого культурного подъема* масс. Точно так же глубочайшие процессы социалистической реконструкции деревни требуют усиленной *культурной обработки* крестьянских масс»[14] (выделено мной. – *А.С.*).

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ БАЗИС

Параллельно с готовившимися организационными реформами началась большая работа и на теоретическом фронте. Созданная в 1921 году Луначарским Государственная академия художественных наук как интеллектуальный центр по формированию теоретических основ советской художественной культуры не оправдывала ожиданий правительства. Ко второй половине 1920-х ГАХН оказалась абсолютно независимым и сильным и, более того, совершенно аполитичным (а отчасти и оппозиционным) научным институтом, объединившим виднейших искусствоведов, философов, филологов из «старой профессуры» и «некоммунистическую» молодежь. Проверка, проведенная в Академии в 1929 году, признала «работу в ГАХН в области теории и социологии искусства... не удовлетворяющей требованиям советского искусствоведения»[15]. В ГАХН начались чистки, «замена научного состава», смена президиума, и это уникальное явление в отечественной гуманитарной науке перестало существовать.
Тем временем в 1929–1930-х годах роль теоретического и идеологического научного центра поэтапно передавалась Коммунистической академии. Комакадемия (как и Институт Красной профессуры) изначально была создана как альтернативная образовательная и научная организация, «ковавшая» марксистские кадры в области социологии, диамата, права, дипломатии и прочих гуманитарных дисциплин. Но только в конце 1920-х она окрепла настолько, что смогла подмять Академию наук и множество крупнейших научных институтов. Михаил Покровский, ректор Комакадемии, в 1929 году заявил, что «период мирного сожительства с наукой буржуазной изжит до конца» и необходимо ликвидировать «фетишизм перед буржуазными учеными».
И здесь еще раз обращусь к поворотному для судьбы отечественного авангарда маю 1930-го. 27 мая Пленум ЦК РАБИС о Планировании пятилетки искусств СССР первым пунктом программы внес для Госплана следующее уточнение: «1. Считая, что отличительной особенностью пятилетки искусств является то исключительное место и значение, которое в этой пятилетке занимает *проблема художественно-идеологических кадров*, от темпа подготовки и политического воспитания которых зависит весь успех плана, обратить внимание Госплана и всех руководящих искусством организаций на необходимость самой срочной и тщательной проработки этого вопроса, связанных с подготовкой художественных кадров (*пролетаризация состава, социальные источники кадров* (...)»[16] (выделено мной. – *А.С.*).
С момента ликвидации ГАХН Институт литературы, искусства и языка (ЛИЯ), входивший в состав Комакадемии со второй половины 1920-х, взял на себя руководящую роль в формировании так называемого марксистско-ленинского искусствознания и ковке

этих столь необходимых партии новых «художественных кадров». Именно в Институте ЛИЯ под прямым руководством Луначарского воспитывались идеологи пролетарского искусствознания и архитектуры, а такие небезызвестные «пролетарские» художественные объединения, как РАПМ, РАПП, АХРР и, наконец, ВОПРА (Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов), находили идейную базу и вооружались для борьбы с «левыми» течениями. Эта последняя группировка пролетарских архитекторов, сформировавшаяся в 1928–1929 годах силами студентов ВХУТЕМАСа и МВТУ, должна была стать проводником новой партийной линии в архитектуре. Воспитанные в эпоху свержения старых кумиров и провозглашения громких деклараций, члены ВОПРА восприняли у своих учителей не новаторские принципы работы с формой, а, скорее, эмоциональный пыл, амбициозность и стремление к уничтожению авторитетов. Лидером студенческой группы из МВТУ, проповедовавшей новую «пролетарскую архитектуру», стали А.В. Власов и А.Г. Мордвинов, а во ВХУТЕИНЕ – К.С. Алабян. Роль этой группы в деморализации и растравлении конфликтов внутри творческих течений авангарда, между ОСА, АСНОВА, затем АРУ общеизвестна. Для нас здесь интересен, скорее, тот факт, что идеологическое становление лидеров ВОПРА проходило как раз в стенах Комакадемии, в секции ИЗО института ЛИЯ. Большую роль в формировании теоретического инструментария ВОПРА сыграли выступления А. Луначарского в Комакадемии.

Отношение Луначарского к «левым» архитектурным течениям к концу 1920-х уже было вполне определенным. Концепции авангарда, отрицающего культуру прошлых веков, «нигилизм» и задор в текстах А. Гастева, А. Гана и лефовцев были ему принципиально чужды. Еще в 1926 году, выступая на собрании ГАХН, Луначарский отметил, что преклонение перед машиной у ОСА – не что иное, как «отражение буржуазной культуры, толкающее пролетариат к индивидуализму»[17]. То, что несколько туманно выражено было в речи на заседании ГАХН, в одной из последних прижизненных его публикаций звучит как приговор: «..эти функциональные здания представляют собой безотрадные коробки ... и чем скорей они будут стерты с лица земли и забыты человечеством, тем лучше для всех»[18]. Критические высказывания и «метафоры» Луначарского, как, в частности, эти «безотрадные коробки», бережно сохранялись и тиражировались членами ВОПРА, а в 1930-е стали уже окаменевшими, неизменными определениями всей архитектуры авангарда. Со своей стороны сам Луначарский придавал большое значение деятельности инициативных «пролетарских» архитекторов, о чем можно судить, например, по развернутой речи о пролетарской архитектуре, произнесенной им на пленуме ВОПРА 14 января 1932 года. По сути, это был открытый урок, с четко сформулированным «заказом» на создание нового стиля на основе переработанного наследия, хорошо усвоенный слушателями.

Итак, Луначарский задавал общий вектор критики и снабжал молодых вопровцев хлесткими речевками и приемами марксистско-ленинской риторики. Но, пожалуй, даже большую роль в формировании теоретической базы ВОПРА сыграли искусствовед И. Маца (закончил университет в Будапеште в 1915 году), возглавлявший секцию ИЗО в институте ЛИЯ, и искусствовед А. Михайлов (окончил МГУ). Именно ими была написана декларация ВОПРА; в итоге именно они после 1932 года заняли позиции главных теоретиков новой советской архитектуры. «Для того чтобы принять повседневное, творческое участие своими специфическими средствами в выполнении... гигантских задач второй пятилетки, советскому художественному фронту предстоит в своей практической работе воплотить в жизнь данные нашей партией политические и политическо-художественные установки.

Это главное условие того, чтобы искусство стало настоящим помощником партии в проведении ее ленинской политики, чтобы социалистическое наступление на фронте искусства могло быть развернуто по-настоящему, творчески», – писал И. Маца в 1933 году[19]. Именно теоретики-искусствоведы новой волны должны были взять на себя важную роль создания языка нового искусства на базе идеологических программ, и именно они воспитали совершенно особый тип художественной критики. Начиная с 1928 года будущие активисты ВОПРА «тренировались» в использовании нового теоретического оружия на дискуссиях в секции ИЗО. Именно там основные приемы будущей травли «левых течений» были освоены лучшим учеником И. Маца – А. Мордвиновым. И нет никаких сомнений, что развернутая вопровцами – А. Мордвиновым, В. Симбирцевым, Г. Козелковым, И. Ламцовым, М. Крюковым, А. Михайловым – в конце 1920-х и в 1930-е годы на страницах «Строительства Москвы», «Советской архитектуры» и других изданий травля «леонидовщины», «черниховщины», конструктивизма и формализма была срежиссирована именно там, на закрытых заседаниях секции.

Как выпестованному детищу Комакадемии, в начале 1930-х ВОПРА удалось занять исключительное положение в официальной художественной среде. Например, в 1931 году сектором искусств Наркомпроса были заслушаны доклады московских обществ художников (среди них – «Октябрь», АХРР, ОСТ, «4 искусства» и другие). ВОПРА было единственной архитектурной организацией на этом слушании. Тогда как по решению сектора многие другие группировки было решено подвергнуть проверкам, чисткам или упразднению, резолюция по ВОПРА была в высшей степени лестной, так как оно было «не только по своей четко выраженной художественно-идеологической установке, социальному и партийному составу, но и творческой практике, хоть и малочисленной, *единственно пролетарской организацией*»[20] (выделено мной. – *А.С.*). ВОПРА порекомендовали начать издавать журнал по вопросам архитектуры, а также публиковать монографии и альбомы о творческой деятельности группы. Как следствие этого особого положения, ВОПРА, в отличие от ОСА, АСНОВА и АРУ, вошло в 1931 году во вновь созданную Рабочую ассоциацию пролетарских художников (РАПХ).

РЕФОРМА 1932

Очевидно, что к 1932 году те самые требуемые новые художественные кадры, идеологически зрелые и подходящие по социальному составу, были готовы. Вопровцы идеально подходили на роли новых функционеров и лидеров «объединенного фронта» отечественной архитектуры. Несмотря на незначительность архитектурной практики, отсутствие свежих идей, известности, заказов, «пролетарские» архитекторы, благодаря огромным амбициям и стремлению к власти, оказались на архитектурной вершине. Этот путь лежал вне профессионального архитектурного поля, а потому и был воспринят членами архитектурного сообщества как внезапный переворот. Эта «потусторонность» «неархитектурность» деклараций и деятельности ВОПРА, а также пока еще плохо знакомые другим участникам процесса новые морально-этические категории и шкала ценностей, присущие его членам, способствовали быстрому и эффектному старту. К. Алабян, Н. Беккер, А. Власов, К. Джус-Даниленко, А. Заславский, М. Крюков, А. Мордвинов, А. Туркенидзе, И. Черкасский, Е. Чернов оказались в своего рода «лифте», который мгновенно доставил их на самый верх, несмотря на их молодость,

неопытность в профессиональном плане и сомнительные способности. Они взяли на себя смелость утверждать, что именно они – носители партийной истины, что их устами говорят массы, что они имеют исключительные права на критику с позиций марксизма-ленинизма, и не прогадали. Власть приняла их услуги, получив в их лице поддержку и инструмент для проведения «чисток» в кругах опасных «левых» реформаторов, обрела незаменимых помощников в контроле за этим важным «культурным сектором». Организационные преобразования, задуманные в 1930-м году, можно было начинать.

События разворачивались стремительно. Выполнив свою роль «фильтра» и одновременно питательной среды для марксистской научной элиты, Комакадемия вновь расформирована на отдельные институты. Вслед за Постановлением 23 апреля 1932 года создается Союз советских архитекторов. Ликвидирован «самодеятельный» союз архитекторов – МОВАНО. Несмотря на то что в правлении нового Союза были представители всех прежних группировок, членов ВОПРА было больше всего. Заместителем председателя Союза В. Веснина стал 35-летний К. Алабян; позже он возглавит партийную фракцию Союза, Оргкомитет Союза по подготовке Всесоюзного съезда архитекторов. Во главе Академии архитектуры, Комитета по делам строительства и архитектуры и Московского архитектурного института ставятся вчерашние вопровцы, они же оказываются заместителями руководителей всех созданных архитектурных мастерских Моссовета. Что касается профессиональной прессы, то с начала 1930-х вся она (журналы «Строительство Москвы», «Советская архитектура», «Архитектура СССР», позже – и «Архитектурная газета», «Архитектура за рубежом», Вестник Академии архитектуры) уже контролировалась членами ВОПРА. Соответственно, ни одна публикация не могла миновать этот «фильтр».

Итак, вопровцы получили высокие посты, возможность манипулировать архитектурным сообществом, серьезные заказы. Прямой канал связи «правительство – архитектурное сообщество» был построен (после смерти Луначарского роль «транслятора» активно выполнял Л. Каганович, затем – Н. Хрущев) и ко второй половине 1930-х годов – времени проведения Всесоюзного съезда архитекторов – успешно функционировал.

Так был реализован «пятилетний план» по архитектуре.

* * *

Когда-то, в первой половине 1920-х, М. Гинзбург писал, что в скором будущем «архитектор почувствует ... себя не декоратором жизни, а ее организатором»[21]. Пафос архитектора-демиурга, создателя еще небывалого мира, в 1930-е уже стал опасным, а потом и смешным: в новую эпоху демиург в стране мог существовать только один (принявший титулы «величайшего зодчего социалистической страны», «гениального художника» и т. д.). Так, вместе со сменой приоритетов в «организации» (не быта, а эмоций, не материи (определяющей сознание), а напрямую – сознания), изменилась и фигура «организатора». Здесь уместно процитировать Б. Гройса: «Само по себе преследование авангарда показывает, что он действовал с властью на одной территории»[22]. Действительно, у правительственных атак на Богданова, на теоретиков-«формалистов» из ГАХН, а затем на ЛЕФ, производственников, конструктивистов и рационалистов были одни и те же причины – каждый из них посягал на место «организатора» новой культуры. Последние в этом ряду были и самыми отъявленными еретиками. К примеру, теоретик Иоффе впрямую указывал на «империалистические» настроения конструктивизма: «конструктивисты

стремятся утверждать энергетическую сущность материи, пространства и времени – как доказательство *верховной силы инженерного интеллекта*». Конструктивисты полагают (и, естественно, в контексте новой пятилетки, заблуждаются), «что интеллект *сам*, на основе своей теоретической деятельности, постигает сущность мира и его законов, а не потому, что он – функция общественного производства на определенном уровне его развития» И, что самое страшное, в утверждении такого интеллекта «над миром утверждается и его *власть над обществом*»[23] (везде выделено мной. – *А.С.*).

Б. Гройс считает, что такая смена ролей изначально предполагалась самим авангардом: «мечта авангарда о переходе всего искусства под прямой партийный контроль с целью жизнестроительства, т. е. программы «построения социализма в одной стране» как истинного и завершенного произведения коллективного искусства, таким образом, сбылась, хотя автором этой программы стали не Родченко или Маяковский, а Сталин, унаследовавший по праву полноты политической власти их художественный проект»[24]. Но на наш взгляд, заигрывавшие с властью лидеры авангарда в действительности вовсе не ожидали настолько бескомпромиссного и жесткого поворота. В поддержку этой гипотезы можно представить многочисленные свидетельства не прекращавшейся вплоть до конца 1930-х жесткой «классовой борьбы» между беспартийными архитекторами (М. Гинзбургом, А. Весниным, И. Фоминым, С. Лисагором и другими) и партийным руководством. На закрытых совещаниях партгрупп ССА обсуждалось, что некоторые архитекторы «сейчас пытаются уйти от партийного и пролетарского руководства, более того, пытаются навязать пролетариату свои вкусы и установки»[25], а это значит, что и в конце 1934 года братья Веснины и многие другие ведущие архитекторы стремились сохранить за собой роль жизнестроителей, профессионалов, независимых от власти.

Так, начав с теоретического фланга, партийное руководство стало устанавливать новый порядок, при котором теоретик, а затем и архитектор, художник становился лишь интерпретатором стороннего творческого замысла, воплощающим уже намеченные в декретах, речах, призывах правительства образы. Позицию эту поддерживали не только специалисты по «ленинскому искусствознанию», но и далекие от политических установок влиятельные искусствоведы старшего поколения. К примеру, профессор А.И. Некрасов с нескрываемым осуждением в своей статье о реализме в архитектуре так описывает жизнестроительный пафос творца эпохи 1920-х: «Как будто архитектор не строит тела, а только делит пространство, воздух и организует его». «Организация» воздуха, то есть чего-то всеобъемлющего, необходимого, глобального, безграничного, неуправляемого, для архитектуры 1930-х, – это нонсенс. И наконец, организация, даже пространственная – дело не архитектора, а совсем других органов и лиц.

Следует отметить, что подобная позиция во все века время от времени становилась ведущей в непростом диалоге между зодчим и властью, где каждая из сторон имела противоположное видение сути архитектурной профессии. Одна сторона ожидала точного исполнения заказа, другая – имела собственные взгляды на воспитание и заказчика-власти, и потребителя - общества. Но в первой половине XX века в нашей стране конфликт этот, спор за право формирования не столько материального, сколько духовного пространства для человека обострился особенно. Невероятные возможности, предоставленные советским архитекторам в первое десятилетие советской власти, создали иллюзию полной свободы для реализации самых амбициозных концептуальных замыслов по организации жизни и, более того, формированию нового человека и общества. Поэтому этот краткий период, вероятно, останется уникальным для всей

истории архитектуры. Начавшийся же в конце 1920-х годов процесс «подчинения» и создания управляемого профессионального союза, исполняющего идеологический и эстетический заказ власти, был вполне предсказуем. Однако заданная архитекторами авангарда небывалая амплитуда творческой независимости, размах и тоталитаризм их проектов (регламентирующих все детали повседневной жизни человека) вызвали столь же контрастную и невиданную ранее по масштабам и силе «реакцию» государства.

Примечания

1. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. М., 2001. Кн. 1. С. 647.
2. *Hudson H.D.* Blueprints and Blood: the Stalinization of Soviet Architecture, 1917–1937 – Princeton University Press, 1994.
3. Цит. по воспоминаниям А. Луначарского. Советское искусство за 15 лет: материалы и документация / Сост. И. Маца– М.-Л., 1933. С. 222.
4. Там же. С. 181.
5. Цит. по: Строительство Москвы. 1933. № 5–6. С. 33.
6. *Троцкий Л.* Преданная революция: Что такое СССР и куда он идет? http://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl001.htm
7. Цит. по: Советское искусство за 15 лет. С. 226.
8. Записано 8 октября 1920 года. Цит. по: Советское искусство за 15 лет. С. 203–204.
9. Там же. С. 204.
10. Там же. С. 205.
11. Там же. С. 206.
12. Цит. по: Советское искусство за 15 лет. С. 418–419.
13. Постановление пленума ЦК РАБИСА по докладу Госплана (27 мая 1930 г.) Цит. по: Советское искусство за 15 лет. С. 420.
14. Из статьи газеты «Правда» от 11 ноября 1929 года. Цит по: Советское искусство за 15 лет. С. 414.
15. Резолюция была опубликована в «Комсомольской правде» (29 октября 1929 г.), «Вечерней Москве» (12 ноября 1929 г.), «Литературной газете» (18 ноября 1929 г.).
16. Цит. по: Советское искусство за 15 лет. С. 419.
17. *Луначарский А.В.* Художественное творчество национальностей СССР. // Из истории советской эстетической мысли 1917–1932 / Сост. Г.А. Белая, – М., 1980. С. 85–87.
18. *Луначарский А.В.* Социалистический архитектурный монумент // Строительство Москвы. 1933. № 5–6. С. 4.
19. *Маца И.Л.* Творческий метод и наследие. М., 1933. С. 10.
20. Цит. по: Советское искусство за 15 лет. С. 423.
21. *Гинзбург М.Я.* Стиль и эпоха. М., 1924. С. 141.
22. *Гройс Б.Е.* Искусство утопии. М., 2003. С. 55.
23. *Иоффе И.И.* Новый стиль. М., 1932. С. 400.
24. *Гройс Б.Е.* Искусство утопии. С. 54.
25. *Александров А.Я.* Выступление о конструктивистах на заседании партгруппы ССА 7 декабря 1934 года: Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 674, Оп. 2. Ед. хр. 8, л. 17.

III. НОВЫЙ ДИСКУРС АРХИТЕКТУРЫ

ГЕОРГИЙ ЕСАУЛОВ

О СФЕРАХ ВЛИЯНИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Архитектура, будучи полифункциональной интеграционной областью деятельности человека, в поисках образов и создании проектных решений объединяет знания различных наук и достижения промышленности, технологии и материалы — все это входит в пространство ее интересов и потребностей. Вместе с тем, будучи материально-пространственным воплощением множества социальных процессов и различных форм жизнедеятельности человека, общества и государства, архитектура оказывает влияние на природу, человека, науку, искусство, технику как в материально-технической, так и в духовной сферах.

Круг проблем современной нам архитектуры, в том числе российской, порожден процессами перехода, кризиса, конфликта, возникшими в начале XXI века или унаследованными от его предшественника — века XX в различных сферах бытия, а следовательно, и ответственности архитектуры. На мой взгляд, это четыре основные сферы, определяющие современное состояние и будущее архитектуры: сфера влияния социально-экономических факторов; сфера взаимодействия архитектуры и природы; сфера инженерных технологий; сфера саморазвития архитектуры в процессах формирования и стилеобразования. Рассмотрим их последовательно[1].

«СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО» И «СОЦИАЛЬНОЕ ВРЕМЯ» АРХИТЕКТУРЫ

Социально-экономические факторы на всем протяжении истории человечества выступают в качестве базовой основы заказа и во многом стимула развития в архитектуре.

1. *Архитектура как воплощение социального заказа*. Находящееся в процессе эволюции общественное устройство диктует определенное распределение частей заказа в архитектуре — его государственной, общественной и личностной (или частной) составляющей как финансово-экономической, функционально-типологической, так во многом и художественно-стилевой. Духовные приоритеты, социальные потребности, имущественная, этническая, религиозно-конфессиональная, демографическая стратификация, уровень образования, тенденции взаимодействия социальных групп, потребности и выбор этих групп лежат в основе формирования социального заказа архитектору.

Можно сказать, что смысл деятельности архитектора — в переводе социальных потребностей на язык архитектуры, в образы форм и пространств, их материальное воплощение. Поэтому ответы социологии на запрос архитектуры в сфере заказа — задача совместная как социолога, так и архитектора.

Социология архитектуры, понимаемая как рассмотрение и анализ деятельности по созданию объемно-пространственной среды жизнедеятельности с позиций

социального эффекта, способствует выявлению роли заказа, воплощаемого как социальный стандарт.

В зависимости от исторической ступени развития общества меняется структура заказа, характер ее социального содержания. В образах архитектуры точно воплощены приоритеты прошедших эпох, потребности и предпочтения элит и различных социальных групп — как в типах зданий, так и в их художественном решении. Прогнозирование заказа с учетом закономерностей окажет несомненное влияние на характер будущего заказа в архитектуре, вероятно, на сам ее облик.

2. *«Три пласта» архитектуры.* В качестве интегрального показателя влияния социально-экономических факторов на зодчество может быть принято свойственное той или иной эпохе распределение всего массива архитектуры на три: к первому отнесем — профессиональное творчество, ко второму — народное зодчество. Но существует и третий пласт — «архитектура без архитектора», то есть проектирование и строительство с определяющим влиянием заказчика и другими формами участия непрофессионалов в создании архитектурных объектов[2].

Если рассматривать единство всех трех пластов как системное явление, то становится очевидно, что на каждом этапе истории оно обладает своими закономерностями и особенностями существования и развития, вплоть до преобладания одного из компонентов и, наоборот, его полной утраты в изменяющихся социально-экономических и культурно-исторических условиях. В каждый период времени решающим фактором, который определяет представленность пластов в архитектурной культуре наследия, равно как и в реализованных строительством объектах, является социокультурная ситуация.

Как было нами показано на примере анализа архитектуры и градостроительной деятельности Юга России в XIX веке, в сложении тех или иных форм объектов третьего пласта и стилевого профессионального творчества прослеживаются элементы форм народного зодчества. Третий пласт выступает как «архитектура без архитектора» и воплощает взгляды и вкусы, представления и предпочтения различных социальных групп населения в формах и планировках построек, их декоре, убранстве интерьера, садово-парковых композициях. Росту «емкости» третьего пласта на Юге России этого периода способствовала усиленная миграция населения на южные окраины страны.

Представляется, что ближе всего к определению сути самого явления «третьего пласта» подходит понятие «повседневности». История «повседневности» рассматривается исследователями как отрасль исторического знания, предметом изучения которой является сфера человеческой обыденности в ее историко-культурных, политико-событийных, этнических и конфессиональных контекстах[3]. С точки зрения профессионального творчества можно выделить и особую «архитектуру повседневности», стихийно «вливающуюся» в фоновую застройку.

Таким образом, архитектура третьего пласта отражает культурные запросы и функциональные потребности определенных категорий населения, но является своего рода контекстом профессионального архитектурного творчества, профессиональной архитектурной культуры своего времени. Важным вопросом в изучении явления третьего пласта является попытка выяснить, какими социальными функциями он обладает в жизни современного общества.

3. *Среда жизнедеятельности.* Социально-экономические основы общества и характерный для него уровень культуры определяют динамику перераспределения емкостей трех пластов в общем массиве архитектуры и степень их причастности

к процессу формирования среды жизнедеятельности. Важно подчеркнуть, что именно это триединство пластов и формирует среду жизнедеятельности человека. Но при обсуждении среды вступает в силу и временной фактор. Среда предстает и в виде наследия прошедших эпох, и в форме новых объектов строительной практики, современной рассматриваемому периоду истории. И лишь на определенных этапах времени все эти составляющие в значительной мере взаимообусловлены.

4. *Социальная стратификация*. Имущественная дифференциация населения, нередко социальная стратификация приводят к возрастанию роли пространств как общественно значимых мест, территорий социального партнерства, способствующих снижению социальных противоречий. Социальная стратификация ведет также к требованиям насыщения отдельных мест определенными стимулами, способствующими единению социальных групп.

5. *Типология*. Смена формации демонстрируется и сменой типологии зданий (утратой прежних типов, преобладанием определенных и возникновением новых). Социально-экономические факторы, по существу, определяют типологический ряд архитектуры каждой страны в конкретную эпоху. Приоритеты в этой сфере воплощаются как качественными, так и количественными показателями. Типология закрепляет происходящие в социодинамике изменения. Заявленные интересы государства, общества и личности способствуют развитию тех или иных типов зданий и сооружений, расширению или сокращению типологии в целом. При этом основой выступает заказ на обеспечение конкретных функциональных процессов. Архитектурная типология служит воплощением социодинамики, реализуемой в системе: «государство — общество — личность». Социально-экономические системы в значительной степени характеризуются типами возводимых зданий, демонстрирующими уровень их развития и нередко перспективы существования. Смена формации, как правило, меняет отношение и к общественным пространствам в застройке поселений. Изменение социально-функционального назначения площадей, форумов, парков, скверов и т.п. дает возможность увидеть, как архитектурное пространство реагирует на потребности государства, общества, личности.

Таким образом, анализ архитектуры с позиций «социального пространства» и «социального времени» дает возможность показать диапазон влияния социально-экономических факторов на процессы бытия архитектуры, способствует раскрытию механизмов, показывающих, как социальные ценности могут вменяться пространственным характеристикам.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АРХИТЕКТУРЫ И ПРИРОДЫ

В основе поисков новых форм архитектуры лежит изменение этических принципов в отношении человека к природе: все более очевидным становится, что главная экологическая проблема («дыра») находится не в озоновом слое Земли, а в ценностно-этических представлениях человека и общества.

Любовь человека, эгоистически направленная только на него самого, привела в конечном счете к экокризису. Экогуманизм в отличие от традиционного гуманизма видит в природе бытие человека. Природа есть символическое бытие человека. Именно поэтому человек вынужден относиться к природе так же бережно, как к себе самому»[4].

От приспособления к «противопоставлению», а затем к органичному сосуществованию — таков путь зарождения архитектуры и становления ее отношений с природой. Эти модели отношений архитектуры и природы на всех этапах эволюции

наследуются и новейшей архитектурой. Анализ зарубежного и отечественного опыта дает возможность увидеть, что множество примеров построенных зданий и проектов воплощают три названные модели в настоящем и в замыслах будущих зданий.

Динамика процесса влияния природы на архитектуру на протяжении всей истории человечества раскрывает огромный спектр приемов, который позволяет сделать вывод о стратегическом векторе движения архитектуры, предопределяемом парадигмой сосуществования человека и природы: от приспособления через противопоставления и конфронтации к симбиозу.

В качестве традиционных и перспективных подходов определения места и роли природы в архитектуре сложились следующие: сохранение реальности естества природы, ее вхождение в архитектуру; выявление и применение закономерностей формирования природных форм; учет и использование особенностей климата, природных явлений: энергии солнца, ветра, движения воздуха, тепла геотермальных вод, подземных вод и сбережение природных невозобновляемых энергоносителей.

Первый подход — «сохранение реальности естества природы» — охватывает традиционные способы взаимодействия архитектуры и природы, а также геоурбанизм, который рассматривается как деятельность, направленная на воссоздание и сохранение ландшафта, его органичное включение в архитектурно-градостроительные объекты и, наоборот, их непротиворечивое встраивание в среду ландшафта.

В градостроительстве XXI века основной концепцией деятельности становится реализация парадигмы устойчивого развития. В понимание устойчивого развития ученые и практики вкладывают многогранное содержание. Прежде всего это реализация экологических принципов, в том числе непротиворечивое вхождение материально-пространственных новообразований в биосферу, сейсмо-, селе- и прочая безопасность территорий, соблюдение балансов новизны и традиций в сохранении материальной культуры и развитии пространственной среды, «возвращение природы в города, а человека — к природе».

Вторым важным подходом в поисках взаимодействия архитектуры и природы становится выявление закономерностей формообразования в природе и попытки заимствования их проектировщиками, инженерами и архитекторами при разработке объектов различного назначения.

Ближе других к этому подходу в 1970–1980-е годы была бионика. Сеть паутины приверженцы бионического метода рассматривали как своего рода прообраз формопостроений вантовых форм. Суть подхода не в миметической функции архитектуры, а в понимании и применении закономерностей строения органической и неорганической природы.

«Взять» форму из природы пытаются многие зодчие и градостроители — уподобляя те или иные структуры метаболическим системам, природным фракталам или иным строениям организмов живых существ.

Современный мир все более хрупкого баланса природы и человека диктует требование пересмотра парадигмы отношения к водным пространствам, охватывающим три четверти поверхности планеты. Стихия воды, разрушительные разливы, гигантские цунами. Продолжающийся подъем уровня мирового океана резко увеличивали уязвимость искусственной среды, созданной человеком. Это побуждает архитектора искать новые концепции города, создавать поселения или отдельные объекты на воде.

Третий подход состоит в учете и использовании особенностей климата, природных явлений на базе применения новейших инженерных технологий и новых материалов. В наибольшей степени это удается «экологической архитектуре» — направлению,

синтезирующему энергию явлений природы, использующему для этого достижения техники, возводя природу в ранг символов, а ее проявления — в принципы технологий.

Направление «экологическая архитектура» включает, на мой взгляд, довольно широкий спектр поисков: от возрождения традиционного народного жилища в дачном и сельском строительстве до построек хайтека, который востребован для решения экологических проблем и все больше распространяется в проектировании и строительстве как экотек.

Анализ современных тенденций развития архитектуры дает основания сделать вывод, что архитектура будущего — архитектура, которая будет способна «бороться» с негативными последствиями человеческого обитания на земле, родниться с природой, становясь органичной частью ноосферы.

АРХИТЕКТУРА И ИНЖЕНЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Инженерные технологии традиционно выступают как стимул формообразования в архитектуре и влияют на сам процесс создания архитектуры. Материалы, конструкции, оборудование зданий — неотъемлемая часть архитектуры. Во все эпохи материал оказывал огромное влияние на архитектуру, ее конструктивные, функциональные и эстетические свойства. Порой его конструкционная, функциональная роль и художественно-тектоническая выраженность в архитектурных формах была столь велика, что саму архитектуру именовали по материалу строительства: деревянное зодчество, кирпичный стиль (конец XIX — начало XX века). Архитектуру второй половины XX века называли архитектурой стекла и бетона. В конце же XX века развивается «архитектура стекла». Материалы определяют возможности перекрытия пространств или размер консоли: какими им быть? Камень, дерево, металл. Кирпич, бетон, пластики, их сочетания дали ответы на этот вопрос: от сводчатых каменных перекрытий древности до вантовых конструкций покрытий аэропортов и спортивных сооружений, торговых центров ангарного типа. Каждая эпоха демонстрирует спектр реакций, в том числе на учет строительных и отделочных материалов как составляющей пространство контекста. Чем отличается начало XXI века?

Из множества векторов развития архитектурного материаловедения все ярче выделяются два: создание новых (не существовавших ранее) материалов и все более полное раскрытие различных традиционных свойств, благодаря новым технологиям обработки (будь то природный камень, кирпич, дерево, бетон, металл, стекло). Все отчетливее в архитектуре утверждается позиция на раскрытие эстетических свойств строительных и отделочных материалов предопределенных их естественным строением и новыми технологиями.

Архитекторы словно зачарованы любованием плоскостями стен, выполненными из идеально обработанного камня, перфорированного металла, лицевого бетона, хрома... Загадочная, непредсказуемая игра бликов и отражений на фасадах, аппликированных супрематическими сочетаниями стекла, металла и камня, или сложные криволинейные конструкции из металла и пластика сменили объемную телесность кирпично-бетонных оштукатуренных фасадов времени модернизма.

Традиционная тектоника, опирающаяся на законы земной гравитации, сменяется в конце XX века появлением множества «невозможных» форм, словно парящих в пространстве. Их «неутомленная неподвижность» фиксируется оболочкой полированного титана, тонированной меди, поликарбоната или алюкобонда и т. д.

в оригинальные формы, созданные из гнутого клееного дерева, подобные цветочным лепесткам или зооморфным оболочкам.

Самоценность эстетики материала, как никогда, востребована современной архитектурой, осознано апеллирующей то к природному естеству, то к синтетической искусственности. Нарочито подчеркивая визуальные качества материала, проектировщик встраивает их палитру в сложнейшие образы архитектуры, балансирующей между парадигмой геометрической стерильности минимализма и гламуром коммерческих версий постмодернизма.

Развитие техники на протяжении XX столетия продемонстрировало ее огромное влияние на строительную индустрию. При этом некоторые технические и технологические архетипы продолжают свое триумфальное шествие в поле строительной деятельности.

Наряду с поиском оригинальных форм и вариантов конструктивных решений, обеспеченных развитием инженерной мысли, в современной архитектуре качественно изменились способы проектирования формы и пространства, раскрытия образа в связи с развитием компьютерных технологий. Убыстрение процессов моделирования форм, расчета конструкций и инженерных систем способствует интенсификации поиска зодчим оптимального функционального, выразительного объемно-планировочного решения, наиболее точно соответствующего его замыслу образа, согласованному с заказчиком. Можно предположить, что и применение в архитектурном проектировании информационных технологий, вероятнее всего, пойдет по двум направлениям: первое, уже сложившееся, — моделирование объектов — все интенсивнее охватывает сферу проектной деятельности, и второе направление, которое, на мой взгляд, в ближайшее время получит развитие, — это моделирование процессов, происходящих в архитектуре, моделирование поведения и деятельности человека в пространстве архитектуры. Модели поведения людей, движения их потоков, концентраций и рассеяний в динамике событий и их циклов подобно транспортным потокам в градостроительстве, могут стать новой составляющей, корректирующей проектные замыслы архитектора как на стадии постановки задач, так и в процессе их решения. Динамическое компьютерное моделирование, подобное тому, что уже осуществляется в медицинских исследованиях (выявляя особенности деятельности организма человека), даст проектировщику новые инструменты поиска оптимальных решений архитектурных пространств и форм при разработке вариантов объектов. Очевидно, что для таких операций потребуются информационные мощности суперкомпьютеров и, возможно, новое программное обеспечение, интеграция социологических и эргономических исследований, учет новых разработок в сфере психофизиологии, психологии восприятия, психологии поведения. Вероятно, что подобные исследования могут дать новые аргументы осознания социальных ценностей архитектурных пространств.

Развитие технологий не только определяет технические стороны архитектуры, но и пересоздает ее образы: светодизайн, реклама, media.

Появление — благодаря развитию технологий — новых строительных и отделочных материалов и новых способов обработки традиционных материалов вносит свой вклад в процесс создания произведений архитектуры, меняет характер восприятия традиционных форм, выполненных в новых материалах.

Красноречиво информационные импульсы проявляются при проектировании зданий медиатек. Информационное ядро со всей его многомерностью, глубиной и неисчерпаемостью информационных ресурсов словно предопределяет простоту форм здания и «пустоту» его интерьеров как некую компенсацию богатства предоставляемых

зданием — хранилищем информации — возможностей получения информации. Наиболее точно и последовательно эту идею воплотил в здании медиатеки в г. Сендай (Япония, 2001 г.) японский архитектор Т. Ито. Сочетание простоты форм постройки с технологическими стеблями световодов, опор, пронизывающих конструкцию, само по себе образ информационной цивилизации.

Прогресс в сфере создания инженерного оборудования влияет на внешний вид здания и его интерьер, обеспечивая качественно новые возможности «проектной свободы» архитектору. Новые инженерные решения обеспечивают не только экономию энергозатрат, но и выработку энергии самими зданиями, а также «борьбу» зданий за чистоту атмосферы, сокращение всевозможных вредных выбросов, использование энергии солнца, ветра, природных источников воды для отопления и охлаждения на протяжении всего годичного цикла.

САМОРАЗВИТИЕ В АРХИТЕКТУРНОМ ФОРМО- И СТИЛЕОБРАЗОВАНИИ

Ближе всего к предмету творчества архитектора его формотворческая и пространствообразующая деятельность: отметим условно, что первая составляющая (польза) — это, скорее, обязательства архитектора; вторая (прочность) — это его возможности, в том числе их пределы, границы. Красота же была и остается вектором и целью реализации устремлений и творческого вдохновения зодчего. Х. Борчер (чилийский теоретик архитектуры) называет архитектуру «языком неутомленной неподвижности».

Архитектура XX столетия черпает стимулы и приемы формообразования, обращаясь то поочередно, то параллельно к двум источникам: мировому архитектурному наследию, с одной стороны, и с другой — к разработкам новой формы, следуя открытиям авангарда 1920–1930-х годов. При этом она опирается на новейшие представления в области науки, искусства, опыты интуитивного поиска архитекторов, дизайнеров, художников, своего рода высокую моду формо-пространственных артпрактик.

Сегодняшний спектр архитектурных форм включает широкий диапазон от минимализма до повествовательности постмодернизма, черпающего вдохновение в изобилии опытов прошлых эпох и фигуративной избыточности сменившего его деконструктивизма. Все больше опираясь на ассоциативные связи и новейшие философские построения в поисках образа здания, их множества, архитектор обращается к природе явлений, закономерностям строения растительного и животного мира, структуре ландшафта. Проектировщики сочетают прямые аналогии с аллюзиями и глубинными ассоциациями, стремясь к воплощению выраженных авторских трактовок образов архитектуры. Профессиональное сознание современных зодчих подвержено трансформациям социального пространства и времени XXI века.

Вступление человечества в эпоху информационных технологий раскрыло перед архитектурой новые возможности и поставило новые проблемы. Возможности моделирования самых различных объектов сочетаются с быстро возрастающей ложностью процессов и форм их пространственной организации.

Особо выделяются компьютерные морфогенерации, выхватывающие из недр компьютера оригинальные формопостроения (поиски групп Асимптоте, MVRDV, NOX, опыты Грега Линна, виртуальные эксперименты Маркоса Новака, группы MAD и целый ряд других), активно внедряющиеся в процесс развития языка современной архитектуры, используя достижения художественной виртуалистики, «стирающей грани между текстом и реальностью (компьютерная квазиреальность)». Становление нового языка архитектуры происходит в условиях резко возрастающего объема

информации во всех областях знания. Поливалентность архитектуры как области деятельности заставляет зодчего все чаще прибегать к аналитическим формам поиска, ставить и решать проектные задачи как исследовательские. Об этом свидетельствуют высказывания ведущих современных зодчих.

Архитектура обеспечивает материально-пространственное воплощение пространственно-временных свойств процессов жизнедеятельности человека, исходя из их закономерности и специфики.

Естественно поэтому, что закономерности строения архитектурных объектов и их особенности наиболее полно раскрываются в течение того или иного процесса или их совокупности. Однако свойства архитектуры как искусства придают произведениям аксиологический характер.

Созданные по присущим своей эпохе, той или иной теории правилам, архитектурные объекты раскрывают свою ценностную сущность не только в процессе осуществления запланированного вида деятельности, но и в процессе зрительного восприятия. Восприятие сопровождает присущее предлагаемому процессу действие, а также совсем иные, не предусмотренные проектировщиком процессы.

Восприятие сопровождает жизнь человека, будучи составляющей раскрытия и понимания сущности архитектурных объектов. Восприятие остается одной из важнейших тем научных исследований. В ситуации перехода человечества в иное информационное пространство, в поле информационно-кибернетического общества, резко возрастает роль архитектурной науки. Осмысление истории зодчества и текущей практики с позиций поиска фундаментальных основ динамики формирования благоприятной среды жизнедеятельности актуализирует роль теории в проектной деятельности, формировании «профессионального стержня» в процессе развития архитектуры.

Роль и значение наук в четырех сферах бытия и ответственности архитектуры (сфере влияния социально-экономических факторов, сфере взаимодействия архитектуры и природы, сфере инженерных технологий, сфере саморазвития в архитектурном формо- и стилеобразовании) определяются архитектором в процессе синтеза проектного решения. Обозначение пределов влияния наук (в зависимости от названных сфер бытия архитектуры — гуманитарных, естественных, технических) диктуется как детерминированным государством, обществом, личностью целями архитектуры, градостроительства, строительства, так и самим личностным характером архитектурного творчества, несмотря на меняющиеся технологии.

Интеллектуализация творчества все более явно выделяется в качестве ведущей тенденции архитектурного проектирования.

Сам же процесс саморазвития в архитектурном творчестве интегрирует все сферы бытия архитектуры, синтезируя потребности и возможности государства, общества, человека, достижения науки и техники, обращаясь к ликам природы и своему профессиональному «багажу знаний» в создании образов архитектуры будущего, пытаясь найти гармоничное единство нередко противоречащих традиций и новаторских решений, баланс принципов информационно-кибернетической и гуманистическо-ноосферного общества.

Архитектура постоянно вовлекает знания различных наук, интеграция происходит в процессе рождения замысла и практики проектирования каждого архитектора. Механизм творчества когнитивен по своей сути: интегрируя знания самых различных областей, он осуществляет перевод социального заказа на язык архитектурной формы и пространства, наделяя их физические проявления социальным и духовным

смыслами. Восприятие этих смыслов — процесс настолько же сложный, насколько сложен сам процесс их создания. Поэтому, как правило, оценки современников далеко не всегда синхронны значению объектов в общей культурной иерархии в поле трех пластов. Дифференциация факторов, влияющих на бытие архитектуры, и представление этого влияния в виде четырех сфер условна, но в определенной мере способствует раскрытию закономерностей рождения и бытия архитектуры в условиях меняющихся ценностных приоритетов и ориентиров человечества.

Примечания

1. *Есаулов Г.В.* Архитектура в поисках гармонии // Academia. Архитектура и строительство. 2010. № 1. С. 10–13.
2. *Есаулов Г.В.* «Третий пласт» в архитектуре Юга России XX века // ACADEMIA. Архитектура и строительство. 2009. № 3. С. 36–38.
3. См., напр.: *Элиас Н.* Понятие повседневного // Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. СПб., 2001; *Maffesoli M.* The Sociology of Everyday Life (Epistemological Elements). «Current Sociology», 1989. Vol. 37, p. V–VI; *Maffesoli M.* La connaissance ordinaire. Paris, 1985.
4. *Канке В.А.* Философия. М.: Логос, 2003. С. 207.

СЕРГЕЙ СИТАР

МЕДИАЛИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВА – МЕДИАЛИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ: МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ И ЭФЕМЕРНОСТЬ

В первую очередь я хотел бы выразить энтузиазм по поводу присутствия среди нас Валерия Александровича Подороги, профессионального философа: мне кажется, что давно назрела необходимость воссоединить архитектурную рефлексию с полем профессионального универсального мышления. С другой стороны, многое из того, что я собираюсь далее сказать, возможно, с точки зрения философа, представляет собой лишь набор общих мест, и я заранее прошу меня простить. Как бы то ни было, все это требуется, на мой взгляд, проговорить, чтобы, по крайней мере, начать преодолевать и «заштопывать» разрыв, образовавшийся между архитектурой и философией. Если это еще возможно.

В подобном намерении сказывается, по-видимому, и то, что я мыслю, в общем и целом, изнутри архитектурного процесса, интересами архитектурной практики, — в которую пусть и не глубоко, но постоянно погружен, — и исходя из той ситуации тотальной дезориентированности, интеллектуального сиротства, в котором находятся сегодня наши архитекторы. Эту ситуацию не стоит приукрашивать, — по сути, здесь преобладает фрустрация по поводу непроясненности оснований, причем не только в российском, но и в международном контексте и уже начиная где-то с 60-х годов XX века. Архитектор сегодня не понимает, что ему следует делать, как он может быть полезен обществу, он мучается, постоянно сомневается в себе.

В целом мое сообщение посвящено отношению между архитектурой и процессом, который именуется «медиализацией». И для начала я хотел бы сказать несколько слов о самом понятии «медиализация». Понятие это еще довольно новое и не вполне устоявшееся: свидетельством тому может служить хотя бы тот факт, что сам я до недавнего времени предпочитал использовать термин «медиатизация» (через «т»). Но вот в сентябре прошла приуроченная к фестивалю «Арт-Москва» конференция, посвященная, собственно, «медиаЛизации», что можно считать моментом зарождения определенной традиции использования этого термина в публичной речи. Пока это, безусловно, неологизм. Но содержательное наполнение его, как мне кажется, многим или даже большинству знакомо уже давно и интуитивно понятно. Состоит оно в том, что мы стремительно обрастаем огромным количеством коммуникаций, и все информационные, «дистанционно-коммуникационные» процессы вокруг нас интенсифицируются с поразительной быстротой. При этом доминирующее восприятие этого сложнейшего процесса в обществе —

скорее, позитивно-беззаботное. Этот процесс воспринимается в основном как двигатель общественного консенсуса, даже как технический гарант этого консенсуса или же просто как очередное расширение, дополнение к полю человеческих возможностей, на котором мы теперь можем как-то по-новому играть и резвиться.

Цель моего сообщения отчасти состоит в том, чтобы показать, что, как и во всем остальном, здесь имеет место историческая диалектика, что процесс «медиализации», разумеется, далеко не однозначен и что именно в этих двух главных своих составляющих — а именно в том, что касается расширения возможностей и достижения консенсуса — он как раз наиболее проблематичен. И возможности он не только расширяет, но и существенно ограничивает, и достижению консенсуса он не то чтобы очень способствует.

Далее, в порядке продвижения к основной части, я хотел бы сослаться как раз на один из тезисов Валерия Александровича из его недавнего выступления на гендерной конференции. Суть этого тезиса состоит в признании наиболее характерным и фундаментальным отличием нашей эпохи того обстоятельства, что мы живем на этапе перехода к искусственно конструируемой или «конституируемой» телесности. Но то же самое можно сказать и о пространстве. Сегодня мы стоим перед существенно новой проблемой — проблемой «производства» пространства. Или не стоим, но просто являемся свидетелями соответствующих новых практик. Одним из подтверждений этому может служить высказывание французского философа Анри Лефевра, который еще в 1974 году выпустил книгу именно с таким названием — «Производство пространства». Во введении к этой книге Лефевр говорит: «... примерно с 1910 года общее пространство стало стремительно распадаться. Это было пространство здравого смысла, знания, социальной практики, политической власти, предмет как повседневной болтовни, так и отвлеченного теоретизирования, среда и канал сообщений, пространство классической перспективы и геометрии; пространство, формирование которого началось в эпоху Ренессанса с опорой на наследие греков (Евклида и логику) и которое было затем встроенно в города и поселки посредством искусства и философии Запада. С тех пор оно подверглось такому количеству ударов и нападок, что даже в консервативных школах его признают лишь как слабую, сугубо педагогическую реальность, да и то все с бóльшим трудом» (Лефевр).

Говоря это, Лефевр дает понять, что дискурс его является критическим, однако не в смысле попытки деконструировать доминирующие пространственные коды, сложившийся «каркас» пространства. Потому что делать это не нужно: это пространство, как он показывает, и так уже само рассыпается.

Главный вопрос о том, как этот процесс привязать к хронологии — то есть вопрос периодизации — это вопрос отдельный: действительно ли, возникнув в Ренессансе, это пространство с тех пор спокойно «пребывало» и только в 1910 году стало резко распадаться или, быть может, этот процесс распада начался уже в эпоху Декарта и Паскаля? Как бы то ни было, имеется очень мощный культурный симптом, с которым нам теперь необходимо разбираться и решать, что со всем этим дальше делать. Лефевр, со своей стороны, не претендует на то, чтобы предложить что-то новое взамен старого, определяя свою деятельность как исследование причин этого разрушения. Однако фактически в его случае — и на это указывает уже само название процитированной книги — мы имеем дело именно с переходом к практике конструирования нового пространства взамен утраченного. Причем я бы сказал, что у Лефевра мы обнаруживаем уже не индивидуальную практику подобного конструирования, как это бывало в творчестве отдельных философов, а именно

попытку выйти на уровень социального, «технологизированного» производства. Для этого Лефевр сознательно вводит в свой дискурс категории, которые близки и понятны каждому отдельному человеку и которые могут широко использоваться. И в дальнейшем этот его дискурс получает соответствующую поддержку и развитие.

С этой точки зрения сам феномен «медиализации» следует рассматривать как симптом или, наоборот, фактор того, что можно назвать изменением «гносеологического климата» в масштабе всей европейской культуры, — изменением базовой эпистемологической установки, то есть отношения к знанию и понимания того, что оно такое. Нам всем хорошо известна эпистемологическая модель материализма XIX века, на которой мы были воспитаны в школе, — естественнонаучный подход к познанию, — когда признается существование текучего, исторически изменчивого объекта вне и помимо сознания, признается воздействие этого объекта на наше сознание через наши органы чувств (что именуется непосредственным созерцанием); затем, как предполагается, в сознании имеет место процесс абстрактного мышления, формируется представление; затем, через переход к практике, происходит проверка этого представления на предмет его соответствия практике, внешней действительности. Сама эта действительность, преобразуемая практикой, служит при этом высшим критерием правильности всей этой последовательной работы.

Правда, когда эта схема описывалась в школьных и институтских учебниках, там как-то опускался один существенный момент, состоящий в том, что в ходе этого познавательного действия всегда формируется именно согласованное представление, то есть что все эти исследования всегда ведутся коллегиально, что результаты их обсуждаются и оформляются в «положения» совместно, в диалоге. На схеме этот момент условно отражен через включение в нее двух субъектов-наблюдателей — хотя понятно, что их может быть сколь угодно много. Но сколько бы их ни было, чтобы перейти к проверке суждения практикой, все эти субъекты должны прийти к какому-то согласованному представлению. И этот коммуникационный момент данной моделью познания необходимо подразумевается, хотя изначально он не очень-то рефлектировался.

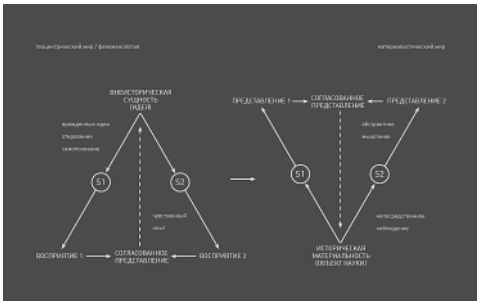
То, чему материализм всегда программно противостоял и что вызывало особенно разкие возражения, в частности, у Ленина («Материализм и эмпириокритицизм», 1908), — это эпистемологическая установка, которую принято называть «идеалистической». Если же иметь в виду, что Гуссерль называл свою философию «трансцендентальным идеализмом», то из этой модели следует выводить также и феноменологию. В сравнении с феноменологией материалистический подход трудно считать в полном смысле философским, поскольку он не решает вопроса о том, что есть сущность самого мышления и каким образом оно вообще возможно. Материалистическая установка только постоянно обещает, что мы когда-нибудь разберемся с этим вопросом, — мозг, в ее представлении, есть орудие, но настолько сложное, что всегда должны пройти какие-то столетия, прежде чем удастся объяснить его работу. Однако, на мой взгляд, это постоянное откладывание вопроса о сущности мышления в материалистическом подходе носит принципиальный характер, поскольку он всегда ориентирован на внешний объект, на преобразование действительности, а мышление как таковое ему не особенно интересно.

То, что предшествовало этому подходу — и отдельными вспышками противостоит ему до сих пор — это такая схема акта познания, при которой восприятие и мышление признаются изначально фундированными некой трансцендентной идеей. Или — как, например, у Платона — восприятие и мышление признаются возможными только благодаря своей причастности к такой идее, благодаря своему соучастию в ней. В этой

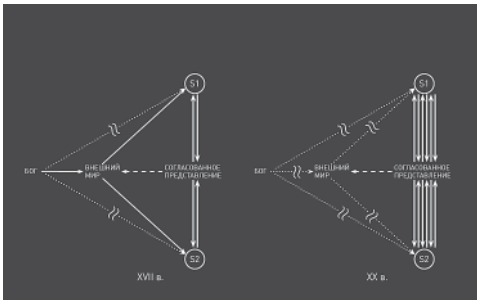
связи стоит вспомнить уже упоминавшегося на этой встрече Витрувия. Витрувий в своих «Десяти книгах» перечисляет все ключевые для его эпохи гносеологические концепции вместе с соответствующими им теориями зрительного восприятия: это, с одной стороны, атомистическая концепция Лукреция, восходящая к Эпикуру и Демокриту, — концепция восприятия благодаря попаданию в глаза образов-эйдолонов; а с другой стороны — восходящая к пифагорейству и Платону «проективная» теория, подразумевающая, что свет исходит (также) из глаз. Чрезвычайно характерно, что Витрувий завершает этот теоретический экскурс следующим выводом: «И видим мы... благодаря воздействию образов или благодаря истечению из глаз лучей, как думают физики; и в том и в другом случае очевидно, что зрение глаз ведет к ложным заключениям». Иными словами, для этого античного периода — да и для следующего за ним Средневековья, вплоть до Новой Европы — характерен подчеркнутый скептицизм по поводу внешнего чувственного опыта, получаемого посредством зрения и т. д. Человеку того времени очень сложно поверить в то, что из чувственного опыта можно извлечь что-то по-настоящему ценное. Не менее важен и тот факт, что знание в этой эпистеме ни в коем случае не воспринимается как «продукт» познающего. Знание (истинное знание) здесь пока не имеет «авторства». В частности, тот же Витрувий повторяет встречающуюся во многих античных источниках историю о том, как Пифагор, открыв свою знаменитую теорему, тут же принес благодарственные жертвы Музам — поскольку был абсолютно уверен, что это открытие «внушено» ему Музами. То есть в этом культурном горизонте знание как таковое трансцендентно, оно есть Откровение. И с точки зрения такого знания, основанного на Откровении, внешний опыт в целом есть нечто подвижное и неустойчивое — нечто, в чем трансцендентность может проявлять себя лишь отчасти, в той или иной степени. Соответственно, общий смысл обнаружения проявлений Идеи в области чувственно воспринимаемого состоит в «возвратном» восхождении от опыта к этой трансцендентной Идее.

Если теперь мы посмотрим на все это в диахронии, то выясняется, что две вышеупомянутые модели сменяют друг друга постепенно и что они некоторым образом вложены друг в друга. В частности, для мыслителей XVII века, которые здесь также уже упоминались, — в первую очередь для Декарта — характерна такая эпистемологическая установка, как «деизм», когда мир мыслится как безусловно сотворенный Богом в какой-то момент, но затем переданный человеку в законченном виде в его полное распоряжение. Тем не менее Бог остается важнейшей онтологической опорой для всей этой новой системы представлений. Существенно, например, что Ньютон в заключительной схолии к «Математическим принципам естественной философии» произносит следующую теологическую «тираду»: «Он [Бог] не есть вечность и бесконечность, но вечен и бесконечен; он не есть длительность или пространство, но он длится и присутствует. Он длится всегда и присутствует везде — и, существуя всегда и везде, он конституирует длительность и пространство». То есть само по себе исполнение небесными телами математических законов, которые формулирует Ньютон в своем трактате, для него является несомненным доказательством существования Бога и его присутствия в мире. При этом схема отношения Бога к миру в представлении Ньютона близка к схеме конституционной монархии, которая формируется в Англии в это самое время: сюзерен не вмешивается прямо в дела подданных, но устанавливает такое «поле», такую систему координат, которая, в известной мере, гарантирует, что все идет хорошо.

Почти с той же ситуацией мы встречаемся в сочинениях Декарта — например, в «Размышлениях о первой философии». Всем хорошо известно, что опорным для Декарта является принцип cogito — то есть принцип несомненности его собственного



Различие схем когнитивной деятельности: идеализм и метафизический материализм



Естественнонаучный переворот и эпистемологический кризис

существования как мыслящей субстанции. С другой стороны, он все же считает необходимым неоднократно упомянуть о том, что существование Бога для него «очевиднее», чем существование его самого. Более того, когда он выдвигает свою программу тотальной геометризации пространства, он говорит об этом трехмерном пространстве как об «объекте геометров», отмечая при этом, что ничто в нашем опыте не убеждает нас в реальном существовании этого «объекта», — и тем не менее он настойчиво предлагает его вводить, почти через силу, принимая его существование как необходимое по аналогии с существованием Бога. Даже существование мира как такового — в качестве «внешнего» объекта по отношению к сознанию — в системе Декарта находит твердую опору только через признание факта существования Бога: если бы этот мир был иллюзией, рассуждает Декарт, то получилось бы, что Бог — обманщик; но Бог по определению не может быть обманщиком, а значит, внешний мир существует. И следовательно, его можно изучать и преобразовывать на основе каких-то рациональных принципов.

В этом же ряду можно упомянуть и Спинозу, современника Декарта, для которого «Бог» и «природа» — взаимозаменяемые понятия. Однако показательно, что именно с этого момента начинает последовательно «интенсифицироваться», «вскипать» упомянутая выше сфера формирования согласованных представлений. Суть знаменитого декартовского принципа «методического сомнения» заключалась в том, что он счел своей обязанностью полностью пересмотреть все бытовавшие в его время воззрения. То же самое затем проделал в своих «Критиках» Кант, который отталкивался от убеждения в том, что его эпоха погрязла в необоснованных мнениях, что в общепринятых взглядах нет никакой системы, что необходимо наконец навести порядок и т. д.

Мне интересно было подробнее рассмотреть то, как развивалась в этом смысле область новоевропейского естественнонаучного знания. Как выясняется, сравнительно «согласованный» период ее развития продолжался не так уж долго после открытий Ньютона — которого многие его современники почитали как пророка, равного Моисею, — и продлился он ровно до того момента, когда естествознание в своей эволюции поднялось до постановки проблемы времени, то есть вопроса о существе времени, вопроса о том, откуда оно берется и т. п. И с этого момента стали возникать совершенно несоединимые, несоизмеримые версии и трактовки. В частности, Людвиг Больцман, исследователь энтропийных процессов, интерпретировал время как побочный эффект или эпифеномен нашего «теплового умирания». В его системе времени как такового уже нет, но наше сознание устроено таким образом, что оно выстраивает последовательности событий, и при этом именно в том направлении,

в котором преобладают эти самые энтропийные процессы. Вне сознания нет никакого определенного направления — направление времени возникает только у нас в голове.

То же в принципе, хотя и в совершенно другой версии, имеет место в теории относительности Эйнштейна. Здесь исторического времени как такового также нет, но есть пространственно-временной континуум, существующий уже принципиально вне этого исторического времени, а также какое-то количество наблюдателей, поразному локализованных в этом континууме. И в опыте каждого из этих наблюдателей возникает какое-то свое, локальное время. В результате становится возможным «парадокс близнецов» и прочие подобные вещи. Иными словами, единое абсолютное (ньютоновское) время рассыпается.

Об этом, собственно, и пишет Лефевр — именно вместе с единым временем рассыпается единое «классическое» пространство. Если обратиться к квантовой механике, то в ней время сведено к некой элементарной порции-частице, которую удобно использовать в комбинаторных описаниях разного рода процессов, происходящих в микромире. Но эта дискретно-модульная теори, опять-таки совершенно несовместима с теорией Эйнштейна, в которой время растяжимо и сжимаемо. В квантовой механике «квант времени» (планковское время) понимается как «твердая» мировая константа, и это фундаментально иной концептуальный подход. Четвертый тип отношения к времени — это современная космогония, в рамках которой разрабатывается концепция Большого взрыва. С точки зрения теории относительности Большой взрыв нельзя понимать как событие, поскольку непонятно, в горизонте какого наблюдателя и, соответственно, в каком времени такое событие может произойти. Таким образом, современная физическая космогония демонстрирует отчетливую инерционную зависимость от традиционного креационизма, все еще представляя мир как возникший в какой-то момент и, видимо, движущийся к какому-то завершению: как вещь, имеющую исторические начало, середину и конец. Хотя для множества физиков, работающих в других областях, правомерность такого представления уже совершенно не очевидна. Одним словом, с начала XX века между отраслями физической науки начинает намечаться принципиальная дивергенция — раскол на отдельные концептуальные направления и традиции, которые уже явно не могут когда-нибудь вновь сойтись друг с другом. Что весьма напоминает траекторию исторического развития мировых религий, для которых в основном была характерна именно непрерывная череда расколов — нескольких крупных, принципиальных, и множества мелких, приводящих к возникновению «бахромы» из локальных сект.

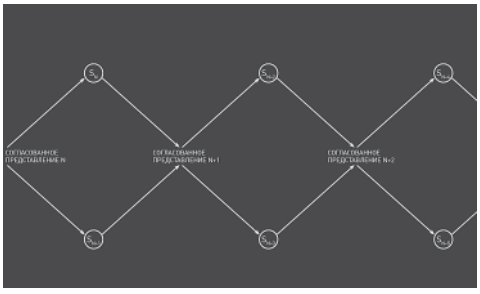
Переходя отсюда к теме монументальности, я хотел бы сказать несколько слов о христианстве. В целом трудно оспаривать, что все эти дивергентные тенденции в современной науке так или иначе связаны с процессом секуляризации — с поднимавшейся выше Валерием Подорогой темой «Бога, уходящего из Природы», пустоты, образующейся на месте его былого пристуствия и т. п. Это заставляет задуматься о том, почему христианство являлось такой мощной объединяющей культурной силой на протяжении стольких веков. И на мой взгляд, эту уникальную позицию христианства можно объяснить тем, что оно в самом деле является «альфой и омегой» — в соответствии с тем, что говорит о себе Христос в Евангелии, — ибо, с одной стороны, оно завершает собой эпоху пророчеств, а с другой стороны — оказывается исторически первым в длинном ряду универсальных преобразовательных проектов. На нем (а также на обретении Корана) обрывается архаическая традиция пророчеств: пророков более поздних — вроде Нострадамуса или Ванги — уже мало кто воспринимает всерьез. Что же касается открытой христианством эпохи универсальных

проектов — к числу которых принадлежит, в частности, и марксизм, — то их, в свою очередь, трудно воспринимать как мистические откровения или прозрения. Хотя, конечно, были в определенный период люди, относившиеся к марксистскому учению как к Евангелию и готовые полностью посвятить свою жизнь его распространению и утверждению.

Все это приводит к довольно странным парадоксам. Например, есть такой очень интересный современный французский философ Ален Бадью. Одной из основных его тем стало то, что он называет «кризисом Универсализма». Александр Гербертович Раппапорт говорил здесь о всеобщей «локализации», «алгоритмизации»[1]; у Бадью есть для этого свой специальный термин — «партикуляризация», подразумевающий, что мы тонем в частностях, забывая об общем. Так вот этот философ, который себя совершенно открыто позиционирует как атеиста, опору для своих размышлений, как ни странно, ищет в опыте, писаниях и деяниях апостола Павла, посвящая ему целую книгу. Даже не признавая формально существования Бога, Бадью через анализ судьбы исторического Павла пытается найти что-то, что может нам помочь выбраться из сложного положения, в котором мы сегодня оказались. При этом в целом в образованной среде преобладает все-таки скептическое отношение к христианству. По крайней мере, такие влиятельные архитектурные критики как например, Чарльз Дженкс, считают, что христианство уже пора списать со счетов, что оно свою историческую роль сыграло и исчерпало. Так же, впрочем, как и модернизм: христианство, по Дженксу, следует похоронить вместе с модернизмом.

Соответственно, в XX веке по мере этой «партикуляризации» уже само существование «внешнего» мира оказывается проблематичным, и по мере того, как отбрасываются внешние универсальные референции, сфера формирования согласованных знаковых представлений (сфера «дискурса») начинает пропорционально очень быстро разрастаться. Таким образом, мы приходим к ситуации, которую я рискну назвать «когнитивным тремором», — ситуации, при которой эти знаково-знаниевые представления согласовываются и рассогласовываются уже в каком-то совершенно агонистическом режиме. Как мне кажется, это отчетливо перекликается с тем, что Валерий Александрович назвал «неврозом представления». Это безостановочное производство представлений, уже не рассчитывающее на чем-то успокоиться и остановиться, выйти из конвульсивного кризиса, из пучины ужаса.

С другой стороны, на месте этих разрушенных универсальных представлений возникает, конечно, поросль новых знаков и символов. Хорошей иллюстрацией этого процесса является недавно созданный французской группой H5 анимационный фильм «Логорама», в котором все события разворачиваются в городе, целиком состоящем из логотипов. Новая бурная поросль состоит преимущественно из того, что можно назвать «институциональными идентичностями». И самым распространенным и действенным инструментом их «позиционирования» и «продвижения» является как раз логотип. За каждым из этих логотипов, конечно, стоит определенное сообщество и какой-то локальный консенсус, — каждый



Когнитивный тремор

Вверху и слева внизу: кадры из фильма «Логорама» студии H5; Справа внизу: Вид современного Токио

логотип предварительно кем-то утверждается, и ни один из них не похож на другой, хотя в сумме они, конечно, очень похожи друг на друга. Как мне представляется, здесь мы имеем дело с самой глубинной фактурой — с тем, что является наиболее специфическим в этом процессе «медиализации». С одной стороны, имеет место производство каких-то значимых различий. С другой стороны, все, не сговариваясь, придерживаются какого-то легко узнаваемого глобального стандарта. В результате города начинают напоминать какие-то печатные справочники или сборники рекламных объявлений — в этом можно убедиться, сравнив другой кадр из фильма «Логорама» с фотографией фрагмента реального городского ландшафта Токио. Еще одна иллюстрация — это попавшаяся мне недавно на глаза фотография вестибюля одной из станций Киевского метрополитена, на которой видно, как «монументальность» сталинских пилонов обрастает сплошным

Киевское метро

ковром рекламных биллбордов или баннеров. Не исключено, что похожая судьба вскоре ожидает и центральные станции Московского метро...

В Москве недавно также произошло знаменательное событие — откуда-то возник персонаж по имени Метроша, новый «талисман» Московского метрополитена. Мне показалось небесполезным сопоставить это существо со скульптурой Манизера на станции «Площадь Революции» и обратить внимание на почти шокирующее их различие. Хотя и то и другое — произведения, созданные художниками и направленные на формирование у зрителя какой-то связи с этим пространством, какого-то механизма идентификации себя с ним через спонтанную самоидентификацию с персонажем. Но одно дело — то, с чем предлагало нам идентифицировать себя искусство сталинской эпохи, и совершенно другое — этот новорожденный персонаж. Должен признаться, что у меня он вызывает смутный ужас, очень похожий на тот, о котором говорил Валерий Александрович, цитируя Паскаля. Хотя по идее он призван вызывать какие-то прямо противоположные эмоции — это вроде бы такой милый и симпатичный человечек, улыбающийся мальчуган с большой головой и редуцированным телом. Что касается этого миниатюрного тела, то оно, на мой взгляд, как раз очень многое дает понять о сегодняшней стадии искусственного конструирования телесности. Тело пока еще в состоянии зачаточном, зародышевом, в то время как большая голова, из которой вырастает это крошечное тело, очевидно, является уже частью планетарной Ноосферы, — она раздута от переполняющих ее информационных потоков. Для меня, соответственно, эта фигура — не только новый символ Метро, но и зеркало медиализации; ничего более буквального и красноречивого мне, пожалуй, встречать до сих пор не приходилось. Метроша — именно то, чем начинает ощущать себя человек, становясь интегральной частью этого процесса медиализации.

Конечно, существует масса аналогов — очень характерен в этом смысле персонаж, выбранный компанией Microsoft для публичной презентации недавно разработанного ими интерфейса Microsoft-Kinect, который позволяет пользователю управлять своим компьютерным «аватаром», действующим в сети, с помощью движений всех частей своего собственного физического тела. Аватар пунктуально воспроизводит все эти движения, и таким образом сама схема тела пользователя как бы втягивается, импортируется в электронную сеть. Случайно или нет, но этот персонаж — почти вылитый Метроша, только без фуражки.

Последние два примера, которые я хотел бы здесь рассмотреть, — это здания, образцы современной гражданской архитектуры. Первый из них хотя и представляет собой своеобразную достопримечательность, но, в сущности, — почти рядовое коммерческое сооружение, о котором мало кто знает, особенно за пределами США. Оно придумано и построено Дейвом Лонгабергером, владельцем компании, которая производит корзинки и некоторые другие изделия того же технологического ряда. Шестиэтажная штаб-квартира компании решена в виде самого ходового ее

продукта — деревяной корзинки. Разумеется, с точки зрения highbrow, то есть претенциозных или «звездных» современных архитекторов, это здание — вопиющий китч. Хотя, с другой стороны, известно, что Френк Гери в свое время сотрудничал с Клаесом Ольденбургом, который прославился созданием увеличенных до гигантских размеров бытовых инструментов и тому подобного.

Второй пример — наоборот, очень известный проект Casa di Musica, реали-

Матвей Манизер. «Физкультурница»

«Метроша»

Microsoft-Kinect

зованный в Порто Ремом Кулхаасом, лауреатом Прицкеровской премии. Стоит отметить здесь, что Кулхаас, ставший недавно руководителем образовательной программы открывшегося в Москве Института медиа, дизайна и архитектуры «Стрелка», в своей инаугурационной речи обрушился с резкой критикой на архитектора Френка Гери и его здание Музея Гуггенхайма в Бильбао. Как полагает Кулхаас, это здание уже нельзя квалифицировать как построенное архитектором, который рассматривает себя как общественного деятеля. Основной тезис этого выступления Кулхааса заключался в следующем: за последние 30 лет, по его мнению, архитектурная профессия изменилась сильнее, чем за предыдущие 3000 лет, и суть этой резкой трансформации состоит именно в том, что архитектор перестал быть общественным деятелем, перестал защищать общественные интересы, — он полностью «коррумпировался», так сказать, и перешел на сторону частных корпораций. Здание музея в Бильбао, с точки зрения Кулхааса, является как раз таким вот откровенным манифестом воли к власти совершенно конкретной и ограниченной в своих устремлениях частной корпорации — а именно Фонда Гуггенхайма — и ничего общего не имеет с интересами общества, интересами жителей города, в котором это здание построено.

При этом если мы посмотрим внимательно на спроектированное OMA здание Casa di Musica, то обнаружим весьма сходные пластические мотивы и симптомы — сходные и со зданием Гуггенхайма в Бильбао, и со зданием-корзинкой Лонгабергера, и в конечном итоге со всеми новейшими зданиями, которые сегодня всюду публикуются и обсуждаются. Мы обнаружим, что все эти здания — это своего рода «метеориты», упавшие на городскую землю непонятно откуда. Можно выделить как минимум два аспекта этой «метеоритности». С одной стороны, можно говорить

Штаб-квартира компании Langoberger

OMA. Casa di Musica

о превращении здания в коммерческую упаковку пространства, в ширпотреб, как выразился Александр Гербертович. С другой стороны, если это не ширпотреб, то это продукт специфического художественного мышления, возникшего на почве ухода современного искусства в стерильные помещения, которые называются white cube.

Приблизительно с середины XX века возникает императив, в соответствии с которым среда, где выставляется современное искусство — будь то музей или галерея, — должна представлять собой абсолютно стерильное белое пространство, «белый куб». Только в этом разреженном почти до смыслового вакуума окружении современное искусство отныне соглашается себя представлять. И этой стерильностью современное искусство полностью ограждает себя от повседневности — как черный квадрат Малевича своими белыми полями, — замкнувшись в некой надмирной лаборатории. Характерный для XX века мотив научности, разумеется, также играет в этом существенную роль, впрочем, как и знаково-коммуникационная техника логотипа. Эта «изоляционистская» линия, безусловно, отличает также и работу Кулхааса, и факт этот можно оценивать по-разному. Сходным образом Массимо Каччари, известный итальянский теоретик, в свое время интерпретировал работу Миса ван дер Роэ: с его точки зрения Мис уже с достаточно ранних своих этапов был глубоко разочарованным человеком, и, соответственно, вся его подчеркнутая нейтральность и весь его знаменитый минимализм — это не более чем выражения его разочарованности и отчаяния по поводу возможности что-то реально изменить к лучшему в современном городе. Аналогичный жест — жест отказа от соучастия, — несомненно, присутствует и в проектах Кулхааса.

Завершая эту линию рассуждений, я хотел бы сказать еще несколько слов о человеке, творчество которого можно рассматривать в качестве антитезы или противовеса практике такого рода, т. е. явлению разочарованности. Так сложилось, что я сейчас занимаюсь организацией посмертной выставки человека, которого звали Николай Никифорович Левочкин. Значительную часть своей жизни он проработал машинистом Московского метро, но где-то с 1967 года постепенно начал переключаться на творчество — на стыке скульптуры и архитектуры. При этом большую часть своих работ он осуществил, уже выйдя на пенсию. В общей сложности он создал порядка 36 объектов высотой до 230 сантиметров. Все они были изготовлены и хранились в его крошечной однокомнатной квартире. Объекты являются монументами — это в первую очередь храмы и памятники. Примечательным образом они преодолевают

обсуждавшуюся выше оппозицию вербального и невербального. То есть это вроде бы «пластические» вещи, но они в то же время покрыты табличками с надписями, среди которых, помимо названий объектов, встречаются афоризмы, граничащие с жанром минималистической поэзии.

Есть, например, среди них объект, представляющий собой ступенчатый пьедестал, на вершине которого укреплен глобус. На главном фасаде текст: «Земля — планета, на которой мы живем, а знаете ли вы в какое время мы живем?» На ободе-шейке в основании глобуса написано: «Слишком доброе сердце». На трех других фасадах — таблички с надписями «Закон Божий», «Звездное небо» и «Судьба человека». Словом, это такие мифопоэтические инсталляции. Но, что довольно любопытно, этот конкретный объект «Земля — планета» очень напоминает по духу один из ранних концептуальных проектов Кулхааса, собранных в «аппендиксе» к его книге Delirious New York — а именно проект The City of the Captive Globe, в центре которого также находится глобус.

По отношению к работам Лёвочкина сразу возникает вопрос: а как он сам их воспринимал — как проекты или как какие-то интерьерные украшения, сувениры? Выясняется, что ни то, ни другое, — в своих текстах он писал о них как об «уличных постройках». В частности, среди его объектов есть храмовое здание, окончание строительства которого Левочкин называет «днем рождения заново» разрушенного храма Христа Спасителя. Остался его интереснейший дневник, в котором он специально подчеркивает, что для него неважно полное сходство с утраченным храмом — главное, чтобы он просто был, «какой есть», «в натуре и в фотографиях». Кроме того, он очень тщательно хронометрировал эту свою деятельность, особенно время окончания работы над теми или иными объектами — записывал календарную дату и время вплоть до минут. И моменты эти обозначаются в его текстах как «пуск в эксплуатацию» или «ввод в действие».

Самым адекватным аналитическим инструментом для истолкования такого рода объектов является категория «символа» — как она понимается в немецкой классической философии XIX века и, в частности, в шеллинговской «Философии творчества». Символ в этой трактовке — это неразличимость в конкретной вещи реального и идеального. Или, проще говоря, их синтез. Соответственно, символ — это не просто какой-то знак.

Характерно, что в XX веке интеллектуалы стремились сузить понятие «символа», сблизить его с понятием «знака», указав, таким образом, на относительность, на конвенциональность любого символизма. Ярким примером такого подхода является критика остатков советского символизма, осуществленная Владимиром Паперным в его книге «Культура Два», где как раз имеет место полная релятивизация, смывание символических содержаний как дряхлой исторической ветоши.

Пример Лёвочкина, напротив, показывает, что символизм и монументальность до сих пор играют какую-то очень важную роль. Здесь мы можем вновь вернуться к Лефевру, который в упомянутой выше книге «Производство пространства» пишет, что: «Монументальное пространство предоставляло каждому члену сообщества образ этого членства, изображение его социального облика. Таким образом, оно играло роль коллективного зеркала, — более правдивого, чем любое из индивидуальных зеркал»[2]. Это наблюдение мне представляется очень важным и полезным для выстраивания различия между, с одной стороны, практикой чисто художественной, которая может быть посвящена раскрытию индивидуального творческого мира, и, с другой стороны, архитектурной практикой, которая все-таки должна, как справедливо отмечает Колхаас, нести в себе общественную миссию.

В работах Лёвочкина сплетается огромное количество жизненных содержаний, связанных как с его личной и семейной биографией, так и с историей страны и всего

мира. Во Франции на рубеже XIX–XX веков жил похожий человек — Фердинанд Шеваль, который всю жизнь проработал почтальоном, а в возрасте 60 лет неожиданно начал строить на своем огороде поразительное сооружение, которое он назвал Palais Idéal. И в том и в другом случае мы имеем дело с концентрированным символизмом. Сооружение такого типа — это уже не знак. О том, насколько произведения Лёвочкина выходят за пределы категории простых знаков-сообщений, свидетельствует короткая ремарка в одном месте его дневника: «Памяти людей, то есть мужчин и женщин, которые были и которые есть в живых — всем посвящаю это». Существенно, что он в то же время, не стремился кому-то показать свои работы, но, скорее, скрывал их. В частности, в другом месте своей рукописной книги «Деревянное зодчество», в которой представляются и комментируются его вещи, он пишет об этой книге: «... ее никто не видел и не читал. Да и не надо!» Одним словом, это, скорее, тайная работа, но при том посвященная всему человечеству. И предмет этой работы не есть некое сообщение.

Особенность, отличающая современный дизайн от архитектуры, определяемой таким вот образом — то есть в ее связи с понятием монументальности, — состоит как раз в том, что дизайн работает в парадигме коммуникации. Дизайн — это фраза, набор знаков, которые должны быть как-то прочитаны. Дизайн — это ясная смысловая цепочка, а не «сгусток». И, как мне кажется, наиболее перспективным концептуальным средством для более детального изучения этого «сгустка», то есть монумента и символа как синтеза идеального и реального, является категория «топологии», появившаяся в XIX веке. «Топология» не в широком смысле названия раздела математики, а как вполне конкретное понятие теории множеств — как «множество с определенным образом упорядоченной структурой». Но это я говорю уже в порядке преамбулы к возможным будущим исследованиям.

Примечания

1. Второй термин добавлен с места А.Г. Раппапортом.
2. *Lefebvre Henri.* La production de l'espace. — Цит. по: Rethinking Architecture / Neil Leach ed–London: Routledge, 1997. P. 139.

ИРИНА ДОБРИЦЫНА

ДВА КОДА АРХИТЕКТУРЫ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ВЛАСТИ ГЛОБАЛЬНОЙ ЭКОНОМИКИ

... именно в морфологии человеческих жизненных пространств может быть найден ключ к пониманию существа самых актуальных антропологических и социальных проблем.

Петер Слотердайк

ГЛОБАЛЬНАЯ ЭКОНОМИКА — НОВАЯ ВЛАСТНАЯ СТРУКТУРА

Повышенный запрос на архитектуру, небывалая скорость исполнения проектов рождают иллюзию, что архитектура распоряжается сегодня едва ли не всем пространством планеты. Однако это далеко не так. Главной силой являются новые экономические структуры, возникшие в условиях технологического прорыва и способные совершать сложные финансовые операции 1) в масштабе планеты 2) в режиме реального времени. И архитектура в большой степени испытывает влияние этой непривычной формы власти.

И потому, чтобы начать разговор об архитектуре XXI века, нам придется очертить некоторые особенности новой социально-экономической формации — транснационального капитализма и нового типа градообразования — глобального города. Наиболее капитальными представляются оценки современного общества геоэкономистами: «Утверждающийся на планете порядок все отчетливее проявляет себя как порядок экономический. Глобальная экономика — это свершившаяся мировая революция нашего века, и она же становится повсеместно правящей системой. Подобное коренное изменение можно описать достаточно внятной формулой: если раньше мировая экономика была ареной, на которой действовали суверенные государства, то теперь она — достаточно автономный персонаж, оперирующий на поле национальных государств»[1]. Экономические акции — производственные и торговые — во все большей степени приобретают межнациональный характер и строятся по принципу сетевого обмена. Они поддержаны теперь феноменом нашего времени — особым миром могущественных транснациональных корпораций (ТНК) и теми операциями, которые осуществляются их многочисленными филиалами. Эти новые центры силы успешно соперничают с традиционными — государственными. По данным геоэкономистов, на рубеже столетий число подобных корпораций превышало 53 тысячи, численность их филиалов — 450 тысяч[2].

Власть глобальной экономики автономна и даже анонимна, но она в значительной степени меняет двухтысячелетний тип культуры и общества, сложившийся на основе принципов проекта Большого Модерна, и, как можно предположить, трансформирует морфологическую структуру жизненного пространства с помощью архитектуры.

Архитектура всегда поддерживала позитивные и в значительной степени контролируемые действия человека. Однако сегодня, на фоне развития планетарной системы телекоммуникаций, архитектура поддерживает властный импульс, исходящий из виртуального континента транснациональных корпораций (ТНК), и порой, не ведая, что творит, содействует и таким звеньям этой новой экономической системы, которые строятся на весьма изощренных финансовых практиках, разрушающих смысловое поле не только экономики, но заодно и культуры.

Понятно, что новое набирающее мощь социально-культурное явление в начале XXI века обретает непривычные пространственные формы. Новые пространственные структуры зарождаются в так называемых «глобальных городах», то есть в местах сосредоточения современных центров силы.

ГЛОБАЛЬНЫЙ ГОРОД

Чтобы уяснить логику происходящего, уточним само понятие «глобальный город». Дело в том, что экономические центры силы, транснациональные по своей сути и, следовательно, как бы странствующие в сетевой виртуальности, все же имеют и географическую привязку. В определенных местах их присутствие как бы сгущается, что способствует формированию здесь принципиально новой реальности. И потому мы можем говорить о появлении особых социально-пространственных структур, слабо подчиняющихся логике традиционного градостроительного проектирования, — о тех самых «глобальных городах», вступающих в сложные отношения со сложившейся агломерационной средой и как бы набрасывающих на нее сеть новых построек.

Понятие «глобальный город» введено американским социологом Саскией Сассен[3]. Оно не совпадает с близкими понятиями — мировой город, супергород, информационный город. Сассен называет ряд признаков глобального города, рожденных спецификой процесса глобализации:

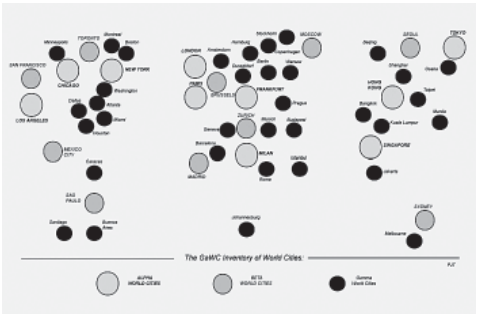
1) все более сложное географическое разделение экономической деятельности ведущих корпораций мира ведет к усилению функций высшего управления и контроля, которые сосредоточены в штаб-квартирах ТНК. Штаб-квартирам выгодно располагаться в агломерационной среде, поскольку, несмотря на прогресс телекоммуникаций, процесс управления здесь эффективнее;

2) функциональная перегрузка заставляет штаб-квартиры корпораций передавать огромную часть работы на аутсорсинг, то есть многочисленным специализированным сервисным компаниям, которые вовлечены в сложнейшие сетевые рынки. Эти нанимаемые компании, в свою очередь, обрастают целым созвездием дополнительных культурных функций и потому тоже стремятся к расположению в крупнейших городских центрах, резко трансформируя их структуру;

3) глобальный город формируется как часть транснациональной сети экономически сцепленных городов, и в этом смысле он представляет собой резкий контраст с бывшими столицами государств;

4) сосредоточение квалифицированных профессионалов в высоко прибыльных сервисных компаниях создает территориальное и социально-экономическое неравенство в глобальных городах, усиленное миграционными процессами;

Карта глобальных городов планеты



Три ранга глобальных городов планеты
(по данным The GaWC Inventory of World Cities)

5) по набору функций городская среда становится похожей на информационный центр. Пребывание в таком городе можно сравнить с нахождением в плотном информационном потоке[4].

Крупнейшие города постепенно перестают быть важными производственными центрами. А глобальная экономическая система принимается сегодня как данность, как функция власти транснациональных корпораций и глобальных коммуникаций. Западная цивилизация расстается с капитализмом веберовского толка, постиндустриальная эпоха развивается на иных принципах. Модель государственной политики, опиравшаяся на национальные ценности, сменяется иной моделью, опирающейся на экономические ценности. В результате и всякое новое знание, и новая эстетика используются для получения максимальной выгоды. Получив опору в новых технологиях, капиталистическая глобализация внедряется ускоренно и программно.

Итак, глобальные города — элитарные точки планеты, главным образом из-за расположения там штаб-квартир крупнейших транснациональных корпораций мира и непрестанно множащихся компаний-саттелитов. Можно сказать, что глобальные города сегодня — это своего рода «споры» сгущенной городской активности на планете, прорастающие непосредственно на территории города исторического. На их основе таких сетевых концентраторов («хабов») формируется градоцентрическая система мирового хозяйства, она сопряжена с сетевой структурой мгновенной коммуникации и безусловно не принимает во внимание систему государственных границ[5].

Современный город перестает быть местом традиционного стратифицированного или районированного поселения. Основная функция города — жилая — оттесняется от центра с помощью различных программ, предлагаемых уже от имени муниципалитета. Центр города становится местом сосредоточения интенсивной экономической деятельности по извлечению прибыли. Центральная часть города, принявшая на себя груз глобального города, становится местом сосредоточения интересов финансового капитала.

«Важная миссия глобальных городов в том, что они являются базой для кратковременных официальных, деловых, научных, представительских и иных контактов самого разного рода... Эти центры служат опорными точками циркуляции людских потоков в рамках всего мирового сообщества»[6].

Несколько слов о географии глобальных городов. Как сообщают экономгеографы, высший уровень в глобальном мире занимают четыре города: Лондон, Нью-Йорк, Париж, Токио. Второй уровень — Франкфурт-на-Майне, Милан, Лос-Анджелес,

Вашингтон, Сингапур, Гонконг. Выделено 55 глобальных городов разного ранга, и еще 67 городов имеют достаточный потенциал, чтобы в будущем приобрести статус глобальных. Москва входит в эти 67[7]. Транснациональная сетевая структура глобальных городов становится альтернативой государственному разделению народов.

АРХИТЕКТОР И ТРАНСНАЦИОНАЛЬНЫЙ КАПИТАЛИЗМ

Сегодня архитектура вынуждена поддерживать весьма эклектичную социальную реальность: в ней отражена и государственная политика, и идеология глобальной экономики. Наиболее активно архитектура фиксирует присутствие современных центров экономической силы. И это едва ли не первейшая ее культурная функция в глобализирующемся мире. При этом неуловимая символическая власть экономики принимается как докса, не обсуждается, и архитектор далеко не всегда имеет возможность, да и просто не пытается разобраться в том конструктивны или разрушительны его действия в масштабах будущего человечества. По мысли французского социолога Пьера Бурдьё, «символическая власть и есть в действительности такая невидимая власть, которая может осуществляться только при содействии тех, кто не хочет знать, что подвержен ей или даже сам ее осуществляет»[8].

Сам мировой архитектурный цех разнороден. Но в большинстве стран мира сегодня он в той или иной степени сцеплен с транснациональным капитализмом. Исследователи не без оснований утверждают, что современные архитектурные фирмы составляют часть транснационального капиталистического класса. Но что же такое транснациональный капиталистический класс в архитектуре? Согласно итальянскому социологу Лесли Скляру, его можно представить как структуру из четырех социальных страт или фракций, не имеющих, однако, жестких границ: высшей корпоративной страты, представленной крупными фирмами, затем страты государственных людей, принимающих решение (деловой элиты), далее собственно творческо-технической страты и страты, связанной с маркетинговой политикой консьюмеризма, то есть с политикой стимулирования потребительского спроса на архитектуру[9]. Транснациональный класс в архитектуре, как и в экономике, с конца XX века представлен новым типом космополитически настроенных представителей деловых и творческих архитектурных кругов, принимающих участие в программах глобализации, но, как покажем ниже, и в программах локализации.

Попробуем рассмотреть глобальный и глобализующийся город, воспользовавшись понятийной структурой Пьера Бурдьё. Бурдьё предлагает понятие «социальное пространство», раскрывая его как сложное энергетическое поле, возникающее в напряженной оппозиции различных властных сил — экономических, культурных, социальных, и при этом всегда стремящееся воплотиться в *пространство физическое* (архитектурное). Силовые поля в *социальном пространстве накладываются* друг на друга. Происходит концентрация дефицитных благ и услуг (и самих их владельцев) в определенных местах, противостоящих местам обездоленных[10]. Рассмотрим, как это роковое теоретическое предсказание сбывается сегодня в глобальном городе.

Если оценивать глобальный город согласно схеме Пьера Бурдьё, то есть как социальное пространство скрытых энергий, то оно выступает как двойственный феномен: с одной стороны, в нем скрыт ген инновационности, с другой — ген неустойчивости, свойственный вообще всему, что связано с новой экономикой. Вполне понятно, что затребованная новыми энергиями архитектура уходит от традиции поддержки *духа места*. Она ищет *национально нейтральные* формы воплощения. Можно сказать

иначе: новая форма архитектуры *космополитична*. *Космополитизм*, характерный для всей экономической сферы, как бы перетекает и в сферу архитектуры.

Снижается ли при этом уровень архитектурной культуры? Представляется, что такая вероятность есть, и мы опираемся в своем предположении на три реальных фактора. Первое — влияние всепроникающей неолиберальной идеологии с ее культом наживы ведет к созданию многочисленных новокультовых построек. Второе — маркетинг и политика *консьюмеризма* (стимулирования спроса на архитектуру), выращивание звездных архитекторов стали центральными явлениями в архитектуре. Третье — в архитектуре глобальный капитализм как бы заново открыл свойства медиума. Тем самым архитектура попала в сложное положение с одной стороны — служение новой элите, сулящее невиданную прежде свободу формального поиска с опорой и на новейшую невиданную прежде технологию, и на экономическую сверхсилу, но чреватое гибелью в сетях консьюмеризма. С другой стороны — служение традиции, сохранение профессиональной автономии и права на инновационные творческие находки — исконное право на произведение. Похоже, что и здесь наблюдается общая тенденция — вечные ценности уступают место сиюминутным интересам.

ДВА КОДА АРХИТЕКТУРЫ В ПРОСТРАНСТВЕ ГЛОБАЛЬНОГО ГОРОДА

Что же открывается при исследовании пространства и среды глобального города? Саския Сассен предлагает видеть пространство глобального города не как привычное топографическое, а как топологическое, соединяющее вещи, отдаленные друг от друга. Она называет глобальный город еще и смешанным пространством, поскольку он является стратегической зоной властных структур и одновременно притягивает обездоленных и чужаков[11].

Известный социолог Мануэль Кастельс видит устойчивую интеллектуальную традицию в том, что всегда существовала сильная, возможно полуосознанная, связь между тем, что общество высказывало, и тем, что архитекторы хотели сказать. Потому формы архитектурной среды всегда выступали в качестве одного из наиболее значимых кодов для прочтения базовой структуры господствующих в обществе ценностей[12]. Раскрывая свою теорию «пространства потоков», Кастельс пишет: «Глобальный город — это не место, а процесс. Процесс, посредством которого центры производства и потребления развитых услуг и местные общества, играющие при них вспомогательную роль, связываются в глобальной сети на основе *информационных потоков*, одновременно обрывая связи с районами, удаленными от промышленного центра»[13].

Прорастание социально обусловленной сетевой структуры связей в физическую структуру глобализирующихся городов, по-видимому, неизбежно, так как вся структура хозяйственных связей транснациональных компаний построена на сетевой основе. При рассмотрении кодов архитектуры, репрезентирующих глобальный город, мы будем иметь в виду характер воплощения нового типа абстрактных социальных пространств в физические.

Наш главный тезис состоит в том, что в начале XXI века прорастание социального феномена экономической невидимой власти рождает в глобальном городе, как минимум, два новых типа среды — условно говоря, удобную среду для «клуба избранных» и все, что за чертой этой среды, то есть новые типы «гетто». Микшированная среда глобализирующегося города одновременно и фрагментируется, и цементируется, поскольку столь разнородные социальные кластеры непостижимым образом встраиваются в единую сетевую структуру.

Если говорить о новой морфологии города, то — новые среды как бы надстраиваются над существующими структурами. Происходит «вживление» в устаревающую городскую ткань объектов экономического интереса ТНК. При этом он резко трансформирует и пространственную, и образную структуру сложившегося крупного города, активно вводя новые символические коды глобальности с помощью архитектуры. Такого рода операция и задает мегаполису статус глобального города. В результате сегодня архитектор поставлен перед фактом неразрешимой урбанистической задачи.

Второй тезис статьи — целенаправленно программируемый капиталом новый ландшафт глобального города представлен сегодня двумя типами культовой архитектуры. Первый мы будем называть — *элитарная культовая архитектура*. Она репрезентирует штаб-квартиры крупных ТНК, стремясь оставаться нейтрально-анонимной. Второй тип известен сегодня как — *зрелищная иконическая архитектура*. Она броско рекламирует успех отдельных фирм, тем самым поддерживая их коммерческие интересы. Этот второй иконический тип реализуется в постройках, инициированных многочисленными сателлитами высших корпораций[14].

Столь заметное различие в образных характеристиках двух типов архитектуры, на наш взгляд, соответствует общей коммуникативной программе капиталистической глобализации, и в частности кодификации самой среды.

ЭЛИТАРНАЯ КУЛЬТОВАЯ АРХИТЕКТУРА

Итак, высший ранг «клуба избранных» представлен элитарной культовой архитектурой штаб-квартир транснациональных корпораций. Целевая установка — солидность при незаметности присутствия. Элитные штаб-квартиры собраны в кластеры в сетевых «узлах», стратегически значимых для деловых кругов сетевого общества. Они физически тяготеют к высокому уровню микроэлектроники и телекоммуникаций. Это определяет специфику их кластерного расположения в городе и недоступность.

Как утверждает Мануэль Кастельс, в среде этой новой «информациональной» элиты распространен унифицированный стиль жизни, игнорирующий культурные границы обществ. Более того, существует негласное требование визуально-культурной общности между различными узлами пространства потоков. Он пишет: «Не потому ли в узлах сетевых структур во всем мире архитектура так гомогенна? Архитектурное единообразие новых управленческих центров в различных обществах поражает»[15].

Характерно, что архитектурные предпочтения элитариев слиты с формальным аскетизмом высокого модернизма, с его эстетикой прямого угла, с метафизикой «ледяных» фасадов Миса ван дер Роэ или египетской монументальностью сооружений Луиса Канна. Космополитизм элиты подтверждается тем, что ею выбран тип признанной обществом в XX веке интернациональной архитектуры. Этот тип становится главным символом транснациональной сущности культуры высшего слоя новой элиты. Возникает своего рода код, благодаря которому считывается социальный статус высших недоступных элитариев. Как правило, элитарный код современных ТНК мимикрирует под традиционный Даунтаун, с его стилистикой функционализма и модернизма.

В доказательство вышесказанного представим несколько типичных построек крупнейших штаб-квартир международных финансово-промышленных корпораций.

Среди них здание компании «Сити-груп» в Нью-Йорке. Более выразительно здание той же компании «Сити-груп» в Лондоне архитекторов Норманна Фостера и Сизара Пелли. Здание штаб-квартир «Филипс» в Амстердаме, «Хитачи» в Токио. Барклейс на Кенери-Уорф в Лондоне. Штаб-квартира Hongkong and Shanghai Banking Corporation (HSBC Тауэр) в Лондоне архитектора Нормана Фостера. Деловые кварталы в глобальных городах Юго-Восточной Азии, например в Сингапуре, по образным характеристикам повторяют нью-йоркский Манхэттен или Кэнери-Уорф в Лондоне. Архитектура здесь — строгий футляр для корпоративных таинств.

Сдвиг в сторону постмодернизма в облике некоторых современных корпоративных зданий в целом не уводит от строгой монументальности, лишь добавляет китчевые детали, или детали местной культуры. Так как это сделал, например, архитектор Джонсон в известном здании ATT или фирма SOM в небоскребе Цзинь Мао Тауэр в Шанхае.

ЗРЕЛИЩНАЯ ИКОНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Рассмотрим другой тип архитектуры — зрелищной иконической. Как уже сказано, инициаторами масштабного наступления зрелищной иконической — всегда загадочной и мистериозной — архитектуры выступают фирмы-сателлиты крупнейших ТНК. Они демонстрируют собственный экономический успех. И внедряют новые культурные программы в пространство глобального города: это фешенебельные гостиницы, музеи современной архитектуры, торговые центры, медиатеки и культурно-библиотечные центры, тематические парки и т. п. То есть глобальный город одновременно меняет структуру привычной типологии.

В процесс вовлечены архитекторы различных категорий. И в настоящее время можно на общем пестром фоне иконической архитектуры выделить ряд оригинальных и по-своему совершенных сооружений, которые отвечают двойной задаче — вживления в устаревающую городскую ткань объектов экономического интереса глобального капитала и одновременно способствуют человеческим соблазнам, по выражению Слотердайка, «хронической потребности в иллюзиях»[16].

К лучшим образцам зрелищной иконической архитектуры следует отнести элегантную Стеклянную башню Tower Verre Жана Нувеля на Манхэттене, включающую и семизвездный отель и Музей современного искусства MoMA. Норманн Фостер создает грандиозные сооружения, поддерживающие престиж города как глобального центра. Широко известны его штаб-квартира Свис-Ре в Лондоне (так называемый «Огурец»), Рейхстаг в Берлине. К этой же группе отнесем торгово-деловой центр «Китеж» Андрея Бокова.

На азиатском континенте иконическая архитектура далеко не всегда эстетически безупречна. «Звучание» иконической архитектуры здесь достигает фортиссимо. Желание удивить Запад и укрепить финансовые связи перерастает здесь в игровой ажиотаж — в установление «рекордов Гиннеса» в самой архитектуре — по мощи высказывания, высоте, необычности силуэта. Часто новая постройка — это попытка превзойти знаменитые исторические постройки европейского континента. К иконическим постройкам отнесем шанхайский мировой финансовый центр, созданный фирмой Кон Педерсен Фокс, неестественно возвышающийся над расположенными рядом небоскребами. Сюда же отнесем Ван Айленд Ист в Гонконге. Весьма характерна Штаб-квартира ICC — новая глобальная икона в гавани Виктория в Гонконге: здание задает сверхчеловеческий масштаб окружению, отвечая стремлению города поднять свой престиж в мировом сообществе.

ЭЛИТАРНАЯ АРХИТЕКТУРА

Слева:
Норман Фостер. Штаб-квартира корпорации Сити групп. Лондон.
Норман Фостер. Штаб-квартира корпорации HSBC. Кенери Уорф. Лондон
Штаб-квартира корпорации Хитачи. Токио.
Штаб-квартира корпорации Сити групп. Нью-Йорк.

Справа:
Лондон. Кенери Уорф. Общий вид
Сингапур. Новый деловой центр

ИКОНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Жан Нувель. Стеклянный небоскреб. Нью-Йорк. 2008
Норман Фостер. Свисс-Ре. Лондон. 2007
Герцог и де Мерон. Треугольный небоскреб. Париж. 2010
Крис Боссе, Тобиас Валиссер, Александр Рик (Лаборатория LAVA). Башня Шумахера. Проект

Заха Хадид. Танцующие башни. Дубаи. Проект
Ларс Спайбрук (НОКС). Пешеходный мост «Три грации». Дубаи
Бьярке Ингельс. Рен-2. Шанхай. Проект
Сезар Пелли. Башни Петронас. Куала-Лумпур. Малайзия. 2005
Заха Хадид. Центр музыки и танца. Гаага. Проект 2012

Назовем еще несколько примеров сверхмасштабных сооружений для стран Востока. Это Накхил-Хауз, башни Петронас архитектора Сизара Пелли. Как можно понять, спектакулярны практически все проекты, создаваемые для стран Востока системой звездных архитекторов. Здесь все построено на крике, на фортиссимо. Возможно, потому, что идет лихорадочная застройка пустынных мест, где исторический контекст просто отсутствует. Заха Хадид предлагает проект делового центра Ван Цзин в Пекине, группу Стоун Тауэр в Каире, танцующие башни для Дубаи. Группа ЛАВА предлагает проект Башни Шумахера. Датчанин Бьярке Инглес (фирма BIG) создает проект здания РЕН в Шанхае. Фирма НОКС предложила Дом-мост «Три грации» для Дубаи.

Иконическая архитектура, поддерживая идеологию консьюмеризма, порой подыгрывает потребителю и легко принимает формы откровенного китча. К такого рода броскому брендингу отнесем новое здание фирмы Селфридж в Бирмингеме, спроектированное фирмой «Футур систем», идея которого подсказана девелопером. С легкой руки девелопера архитектура может превратиться в медиа-фигуру, в игрушку для нетребовательной публики. Таков проект американской компании Transparent House для Дубайского парка Заабиль, предложившей небоскреб-эмблему в виде полумесяца «Crescent Moon Tower», образ, выросший из популярных компьютерных игр. В глобальные игры архитектуры легко вводятся необычные формы, генерируемые компьютером. К примеру, экзотический силуэт индийского мангрового дерева обыгрывается в проектном предложении небоскребов для Лондонского предместья архитекторами студии «Chimera».

Очевидно, что иконическая архитектура намеренно разрывает связь с историей и, какой бы диковинной она ни была, унифицирует среду, оттесняя культурную самобытность исторического города. Тем самым она становится второй интернациональной архитектурой после модернизма.

Итак, мы наглядно предъявили *два кода* архитектуры, репрезентирующие новую экономическую власть.

ПРОГРАММЫ РЕГЕНЕРАЦИИ ГОРОДОВ: «АРХИТЕКТУРНЫЕ ДИКОВИНЫ» В ПОЛИТИКЕ ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ

Казалось бы, на другом полюсе властных структур — государственных, муниципальных, региональных — должна была бы возникнуть принципиально иная инициатива. Иные конфигурации смысла (удержание культурной ауры места, противостояние натиску глобализма в захвате территорий) должны были бы прорасти иными образами архитектуры. Однако наблюдается парадоксальный эффект подражания экономическому успеху с помощью внесения иконической образной структуры построек, в города и районы, отмеченные спадом экономики. Здесь новые иконы выполняют роль, подобную биодобавкам в медицине. Беднеющие города надевают маски благополучия, надеясь на экономический успех.

На протяжении веков качество городского окружения возникало как результат экономической активности города, его промышленного производства. Это известный исторический факт. Теперь же зрелищная притягательность городского пространства становится предпосылкой экономического развития города

Иконическая архитектура воспринимается как медиатор экономического успеха. Неудивительно, что программы регенерации исторических и бывших индустриальных городов, традиционно инициируемые системой городской власти и преследующие

цель пересмотра идентичности города, не признанного до поры глобальным, пытаются изменить среду с помощью той же иконической архитектуры — ради того чтобы поместить свой город «на глобальную карту».

В программах регенерации городов и районов распространено обращение к весьма зрелищно активным, порой агрессивным и монструозным модусам иконической архитектуры. Программы преследуют цель восстановления идентичности, но вынуждены обращаться к инновациям в архитектуре ради успешного позиционирования в мире городов. Кастельс указывает на двойственность политики местных властей: «Чем больше общества стараются восстановить свою идентичность вдали от глобальной логики неконтролируемой мощи потоков, тем больше они нуждаются в архитектуре, которая показывала бы их собственную реальность, без поддельных красот, почерпнутых из их трансисторического пространственного репертуара. Но в то же время чрезмерно значительная архитектура, пытающаяся высказаться слишком определенно или напрямую выразить коды данной культуры, слишком примитивна, чтобы затронуть наше пресыщенное визуальное воображение»[17]. Согласимся, что современный зритель, прошедший школу новейшей экранной культуры, жаждет сильных впечатлений и от архитектуры города. Не потому ли в программах регенерации исторических или бывших индустриальных городов столь распространено обращение к иконической архитектуре, предлагающей «заморские диковины» или причудливые формы, рожденные прихотливым воображением звездного архитектора и поддержанным современной компьютерной технологией?

Офисно-деловой центр Фаре-Тауэр архитектора Тома Мейна вошел в программу регенерации Дефанса. По инициативе Министерства культурного наследия Италии Заха Хадид создала Музей современного искусства MAXXI в Риме, предъявив его как магический кристалл, как аттракцион, вовлекающий посетителей в вихрь зрительных, пространственных и тактильных впечатлений.

* * *

В заключение еще раз подчеркнем, что в постиндустриальную эпоху происходит сложнейшее и постоянное перемещение притягивающих точек (аттракторов) в подвижном механизме формирования действительности. Действительность многообразна и запутанна. Тенденция глобализации сплетена с тенденцией глокализации. Архитектура наблюдает и взвешивает оба тренда. Однако преобладает властный тренд ТНК.

1. Господствующая система мирового хозяйства транснациональна, она градоцентрична и работает как сеть. Связка новых полисов — глобальных и глобализирующихся городов — стала мощной структурой, и архитектура играет в ее поддержке и художественно-символическую, и социально-конструктивную роль.

2. Транснациональный капитализм настойчиво внедряет свою виртуальную мистериозную эзотерическую сущность (и в этом он подобен жреческой касте Древнего Египта), обращаясь скорее к образам среды, чем к открытому слову. Новое сословие глобального капитала поддерживает культовую архитектуру, объединяющую два вектора — вектор сдержанности, маркированный элегантностью высокого модерна, и вектор крупномасштабных спектакулярных сооружений-инсталляций. Все, что за чертой этих направлений в глобальном городе просто обречено отойти на второй план.

3. Программы транснационального капитализма в их городской интервенции демонстрируют количественный перевес *зрелищной иконической* архитектуры над

строго элитарной *модернистской*. Как это ни парадоксально, иконическая архитектура одновременно используется в контексте регенерации исторических городов и реабилитации депрессивных зон, что делает глобальную, точнее глокальную, политику в архитектуре просто двойственной.

4. На наших глазах создается обновленный архитектурный ландшафт планеты, который при определенных условиях мог бы вдохновить ее население и стать средой архитектурных инноваций. Но специфика такого архитектурного ландшафта в том, что он сгущается в современных центрах силы — в глобальных городах, и не может не фиксировать капризов экономики и непостоянства сетевой структуры.

5. Технология приумножила силы архитектуры. Интуиция неумолимой логики развития подхвачена архитектурой. И архитектура будет демонстрировать предельные возможности человека. Архитектура, конечно же, будет расти ввысь и экспериментировать с нерукотворной формой, города будут уплотняться, несмотря на понимание профессионалами неизбежного кризиса инфраструктур.

6. В настоящее время количественный рост такого рода зрелищной *иконической архитектуры* последнего поколения, отличающейся сверхсложностью формального языка, продолжается. Ее географический ареал — все континенты мира. Потеряв связь с историей, иконическая архитектура — какой бы диковинной она ни была, — на наш взгляд, унифицирует среду, оттесняя культурную самобытность исторического города. Тем самым зрелищная иконическая архитектура становится второй интернациональной архитектурой после модернизма.

Однако массовое *производство диковин* может оказаться и тупиковой стратегией. Невероятная прежде скорость внедрения такого рода произведений может лишь приблизить кризис жанра. Безудержно ускоренное производство архитектуры, поддержанное идеологией консьюмеризма (стимулирования спроса на архитектуру), неминуемо вступает в конфликт с метафизикой пространственной организации жизни человека. И потому, на наш взгляд, коллапс сложившейся и хорошо выверенной структуры транснациональной капиталистической поддержки иконической архитектуры — как архитектуры диковин и соблазна потребителя — неизбежен.

7. При всем том невероятно сложно предположить какой-либо сценарий альтернативного развития, поскольку революционное наступление новой эры — совершившийся факт, не принимать который было бы нелепостью.

Вероятны, скорее, спонтанные сценарии самоорганизации социального и пространственного космоса. И в этом смысле неудивительно, что в крупных мегаполисах уже наблюдается инициатива самоотселения горожан в пригороды (в наши дни меняется соотношение «внешнего» и «внутреннего» города: внутренний город пополняется за счет мигрантов).

Еще один маловероятный сценарий — архитектура становится инструментом контроля, регуляции и циркуляции информационных потоков, формирующих новую среду города. Проявляет силу своей власти. На этом фоне наиболее внятной стратегией является программный вызов архитектора установившемуся порядку вещей. Это волевой сценарий разумной альтернативы не столько самому глобализму, сколько издержкам глобализма, безудержности консьюмеризма. В этом отношении ценна инициатива голландских архитекторов: выход в теоретическом поиске за пределы профессии и создание на основе инновационных исследований инициативных проектов. Успех такого рода стратегии зависит и от силы интуиции, и от точности диагноза современного состояния общества, культуры, экономики, политики.

Цель такой альтернативной стратегии — ренессанс утраченного общечеловеческого смысла архитектуры, сохраняющего сегодня лишь едва уловимые метафизические обертоны.

Примечания

1. *Неклесса А.И.* Pax Economicana: геоэкономическая система мироустройства // Экономическая наука современной России. 1999. № 1 (5). С. 72.
2. См.: Там же. С. 73–74.
3. *Sassen S.* The Global City: New York, London, Tokyo. 2001; *Сассен С.* Глобальный город: введение понятия // Глобальный город: теория и реальность / Под ред. Н.А. Слуки. М.: ООО Аванглион. 2007. С. 9–27.
4. Там же.
5. См.: *Слука Н.А.* Градоцентрический вектор в развитии мировой системы // Вестник МГУ. (Сер. География) 2006. № 5.
6. См.: *Слука Н.А.* Глобальные города. // Журнал «ЭКСПЕРТ» он-лайн.
7. См.: *Слука Н.А.* Глобальные города // Журнал «ЭКСПЕРТ» он-лайн. [Электронный ресурс. http://www.expert.ru/printissues/expert/2008/15/globalnue_goroda/] По информации Н. Слуки, классификацию предлагает научный коллектив из британского Университета Локборо (Loughborough) «Исследовательская группа глобализации и мировых городов» (Globalization and World Cities Study Group — GaWC).
8. Бурдьё П. О символической власти // Бурдьё П. Социология социального пространства. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. С. 88; *Bourdieu P.* Sur le pouvoir symbolique // Annales. Economic. Societé. Civilisations. 1977. № 3. Pp. 405–411.
9. *Sklair L.* The Transnational Capitalist Class and Contemporary Architecture in Globalizing Cities // Lotus international. 2008. # 138. Pp. 4–18; *Sklair L.* Iconic architecture and capitalist globalization // City. V. 10. #1. April. 2006. Pp. 21–47. К творческо-технической, профессиональной фракции транснационального капитализма в архитектуре примыкают также и «идеологи-предприниматели», и различного типа критики, причастные к практической, научной и деловой сферам.
10. См. об этом: *Бурдьё П.* Социология политики / Пер. с фр., сост., общ. ред. и предисл. Н.А. Шматко. М.: Socio-Logos, 1993.
11. См.: *Сассен С.* Города как зоны фронтира: создание неформальной политики // Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской Биеннале современного искусства. М.: Издательская программа «Интерроса», 2007. С. 84.
12. См. об этом: *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура (*Castells M.* Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. I–III. Oxford: Blackwell Publishers, 1996–1998).
13. Цит. по: *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура (Castells M. Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. I–III. Oxford: Blackwell Publishers, 1996–1998).
14. Новые сетевые акторы работают главным образом с культовой архитектурой. Культовые постройки, несущие большой заряд символических смыслов, существовали и в прежние эпохи. В Средневековье они поддерживали интересы религии. В Новое время — интересы государства. В эру капиталистической глобализации доминируют силы, вовлекающие такого рода архитектуру в интересы глобального капитализма.

15. См. об этом: *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура (Castells M. Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. I–III. Oxford: Blackwell Publishers, 1996–1998).
16. *Слотердайк П.* Сферы. Плюральная сферология. Т. III. Пена / Пер. с нем. К.В. Лощевского. СПб.: Наука, 2010. С. 886.
17. См.: *Кастельс М.* Указ. соч.

ШАРИФ ШУКУРОВ

ОТ ИКОНОГРАФИИ АРХИТЕКТУРЫ К ПОРОЖДАЮЩЕЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЕ

Наша работа нацелена на развертывание мысли архитекторов и мыслителей прошлого и настоящего об архитектурных формах (смысло-формах), продуцирующих непрерывность пространственных потоков. В этом случае особое значение приобретает вовсе не архитектурная иконография, а нечто другое, что позволяет переноситься архитектурным формам в пространстве. И вот пример тому. Он столь ярок, что я охотно использовал его и в одной из книг, и в одном из прежних докладов.

Михаил Диакон в экфразисе XII в. об архитектуре Св. Софии создает впечатляющую антропологему: он говорит, что тело храма «могло бы быть беременно многими тысячами тел»[1]. Генеративный аспект храмовой антропологии проецируется не только на специфику формо-смысла храма и порожденных им храмов. Отчего бы не помыслить и нам о воздействии генеративной силы вещей на нечто лежащее вне сферы их видимого воздействия? Эта проблема ставилась в теории искусства и архитектуры несколько раз, и вот несколько примеров тому.

Во-первых, порождающая способность вещи воздействует и на человека, архитектура обладает способностью тактильно и визуально воздействовать на человека, вещь отвечает нам визуальной взаимностью. Нам тут же возразят, каким образом то, что мы видим, способно видеть нас. Это проблема, разрешению которой посвятил книгу Ж. Диди-Юберман с отсылками к «Улиссу» Джойса и книге о видении Мерло-Понти[2]. Джойс говорит о неотъемлемом расколе зрения и неотменимой модальности зримого и взгляде «в внутрь». «Закрой глаза и смотри»,— говорит Джойс, повторяя аналогичные призывы мудрецов Запада и Востока[3].

Что такое «модальность зримого»? Это, согласно оксфордскому словарю, особый модус существования, выражения и визуального восприятия. Все дело в том, что зрение расколото, мы видим вещь, а вещь видит нас. Мы видим здание, оно находится в тактильной близости к нам, мы не можем не заглянуть «в», внутрь этого здания. Об этом и говорит Джойс. «В» вещи смотрит на и в нас, мы же, даже закрыв глаза, видим ее, тактильно-зрительно проникаем внутрь. Людям, вставшим на уровень «неотменимой модальности зримого», нет надобности в обычном зрении, они видят вещи иначе, в ином модусе видения.

Одновременно возникает и еще одно направление мысли, исходящее из того, что наша позиция предопределена, как мышлением, так и нашим видением. Мышление о вещи и видение вещи могут расходиться в попытке обратить видение вещи в видение-за-вещь. Видение способно в вещи узреть то, что неподвластно мысли о вещи.

Послушаем, что об этом сказал Поль Валери: «Видимый объект не является совершенно иной природы, чем взгляд. Интенция взгляда идет от природы самой вещи»[4].

Видение вещи может быть поколеблено именно мыслью о вещи, и это говорит о взаимной обратимости видения и знания[5]. Быть может, именно в такой момент мы можем судить об интегративном видении-знании, к которому всегда была склонна высокая мистика. Как только взгляд проникает сквозь поверхность, он перестает оставаться только взглядом, поскольку глубинное пространство требует знания для ориентации в нем. Архитектура подвластна только такому взгляду, окрашенному в цвета знания о вещи с ее внешними и внутренними особенностями, знания и одновременно видения о целом и о частном.

Во-вторых, проблема порождения пространства вещи была поставлена Алоизом Риглем, который отделял пространственное чувство Древнего Рима от пространственного чувства Ближнего Востока и современности. Он сопоставлял порождение «нового чувства пространства» с Kunstwollen, непосредственно связанное с распыленным и вездесущим пространством[6]. Восприятие термина вызвало затруднение даже в немецкоязычной среде. Сначала появилась статья Панофского, а затем и Зедльмайра, причем последний не оставил камня на камне от соображений Панофского, когда последний писал одновременно о «значении и направлении Kunstwollen». Зедльмайр связывает смысл слова Kunstwollen с направлением, целью, внутренней устремленностью, драйвом, исходящим от самой архитектурной постройки[7]. Ригль также писал о переходе от одного Kunstwollen к другому, например от языческого к христианскому.

Зедльмайр обращает внимание на определенный метафизический характер представлений Ригля о пространстве, что связано с активностью теософии и других мистико-философских течений времени в конце XIX века начале XX века. Вполне логично назвать это пространство ментальным.

Соображения Ригля о Kunstwollen и Михаила Диакона о генеративности Софии Константинопольской, корреспондируя между собой, генерируют и то, что именуется иконографией архитектуры. Порождающая архитектура, взятая в ее родовом смысле, подобно порождающей грамматике Хомского, нацелена на разработку последующих архитектурных форм (о чем говорил Михаил Диакон), а также системы правил (синтаксический аспект), которые соответствуют тому или иному значению (семантический аспект). И еще раз: Хомский выявляет синтаксический каркас, способный подкрепить семантический анализ. Он говорит о «точках соприкосновения синтаксиса и семантики»[8].

Мы сказали — ментальное пространство. Что понимается под этим словосочетанием? Жан Нувель в совместной книге с Жаном Бодрийяром понимал под ментальным пространством «ментальное расширение взгляда»[9]. Между материальным зданием и взглядом наблюдателя, говорит Нувель, пролегает имматериальное пространство. Речь идет о длительности взгляда архитектора, обнимающего прошлое, настоящее и будущее. Видимо, оправданны соображения Ригля и Зедльмайра о возможном проводнике идеи Kunstwollen не только архитектурными структурами и стилем, собственно временем, духом эпохи, но и «определенной группой индивидуумов».

Итак, генеративная, порождающая сила архитектуры проистекает в ментальном пространстве. Встает, однако, вопрос, на чем зиждится ментальное пространство, каковы структурнозначимые аспекты этой генеративной и непрерывной целостности? А также что об этом думают сами архитекторы? Мы обращаемся к интеллектуальному опыту Луиса Кана и одновременно к взглядам его духовного учителя Ле Корбюзье.

Напомним, что и Кан, и Корбюзье были весьма внимательны к мистическим идеям прошлого и насущного для их времени.

В религиозно-философском арсенале Л. Кана немаловажное место занимала отвлеченная храмовая идея, которую он воплощал порою чрезвычайно нацеленно. «For Lou, every building was a temple», — говорили друзья Л. Кана. Нет поэтому ничего удивительного в том, что Л. Кан провозглашает два взаимосвязанных топоса-идеи в своей архитектурной программе. Это молчание и свет. Согласимся, эти топосы-идеи вполне согласуются с храмовой доктриной по определению. Однако Л. Кан обращает свет и молчание в неожиданную концептуальную метафору, присутствующую даже в планах его построек.

Послушаем, что говорит об этом сам архитектор: «Что касается моей работы, как только я вижу план [постройки], я вижу его как некую симфонию, как пространственную сферу, разлитую в конструкции и свете. Вот так я понимаю, что этим началам должно следовать, а они определенным образом оказываются непреходящими по отношению к плану. Однако, как только я вижу, что план пытается поставить (sell) мне пространство, лишенное света, я не принимаю этого без всякого смущения, поскольку я понимаю, что это не так.

Таким образом, я прихожу к выводу: Молчание и Свет. Молчание вовсе не безмятежно. Это нечто схожее с тем, что мы можем назвать lightless and darkless. Эти слова вымышленны: dark-less — ведь такого слова нет. Однако отчего ему не быть, отчего не вообразить, что они есть — Lightless, Darkless. Кто-то может счесть это за олицетворение окружающей среды. Когда ты возвращаешься назад и обдумываешь нечто, где свет и темнота сосуществовали, а быть может, сосуществуют до сих пор, и могут быть разделены только возможностями отвлеченного суждения.

Я вновь обращаюсь к свету, к дарителю всего существующего. Посредством воли, посредством установленных правил. Можно сказать, что свет, даритель всего существующего, творец всего вещественного, был сотворен, дабы отбросить тень. Следовательно, тень принадлежит свету»[10].

Л. Кан обращает свет и молчание в концептуальную метафору, незримо присутствующую даже в планах его построек. План двухмерен, но его креативно-порождающая сила позволяет ему обрести объемную форму и смысл. План — это «пространственная сфера», которую Ж. Нувель, еще один поклонник идей Корбюзье, назвал «ментальным полем». План генеративен, именно он порождает все то, что представляет собой вещи особой важности, материальные и имматериальные.

Мы не можем по известным причинам забыть и о Корбюзье, у которого существовали ясные взгляды на архитектурные планы. Л. Кан, конечно же, знал эти слова Корбюзье: «Изготовление плана равносильно установлению и разработке идей, а по существу, и есть априорное обладание идеями»[11]. Надо быть осторожным, предупреждает Корбюзье, порою планы становятся иллюзорными, убивая архитектуру, они обращаются в своеобразную ловушку для мышления, что влечет за собой архитектурное мошенничество[12].

В целом Корбюзье развернуто говорит о целеполагании планов, обремененных идеями, по отношению к последующей их кристаллизации в геометрических формах. Следовательно, интенциональность плановых схем безусловна, она априорна по отношению к архитектурной форме[13]. Однако при смене первоначальной установки (интенции) изменяется и восприятие как собственно плановой схемы, а также и последующей формы[14].

Раскинутая Ле Корбюзье архитектурная ткань, во многом исходящая из геометрических фигур[15], была накинута не только на Европу и на Азию, но также и на Северную и Южную Америку. Модулор[16] архитектора действовал неумолимо, покрывая все большие и большие пространства. Вот что сказал об архитектурной ткани Корбюзье, правда другими словами, Иосиф Бродский в «Роттердамском дневнике»:

У Корбюзье то общее с Люфтваффе,
что оба потрудились от души
над переменой облика Европы.
Что позабудут в ярости циклопы,
то трезво завершат карандаши.

Что такое архитектурная ткань? Во многом она исходит из пространственной длительности взгляда архитектора, о чем мы говорили выше. Идея о пространственной непрерывности, покрывающей отдельные здания, города, страны, культуры. Пространственную непрерывность архитектурной ткани осуществляли и продолжают осуществлять архитекторы, чьи имена остались в истории и возникают вновь и вновь. Витрувий рассказывает об одном архитекторе по имени Динократ, он был любимым архитектором Александра Македонского. Сопровождая царя в походах, он выстроил город в Египте, которому Александр дал имя Александрия[17]. Известно также, что Динократ по распоряжению Александра возвел одно из семи чудес света — храм Артемиды в Эфесе, сожженный Герострaтом. Известны и другие постройки Динократа — полностью законченные и незаконченные. Генеративная деятельность Александра распространилась от Греции до крайних пределов Индии, а Динократ с выверенной пространственной длительностью взгляда способствовал этому своим усердием зодчего.

Преемником идей Корбюзье является архитектор Жан Нувель. В совместной книге Ж. Нувеля с философом Ж. Бодрийяром словами последнего говорится следующее: «Нуждаемся ли мы в сохранении идей? По крайней мере, мы могли бы сохранить возможность существования форм. Сохранения идей как форм. /.../ Действительно важно, чтобы мы вновь обнаружили новый концепт в старой идее, в ментальном пространстве этой идеи»[18].

Идея архитектурной ткани не синонимична таким понятиям, как архитектурная поверхность, кожа или оболочка, которые работают исключительно в пределах архитектурного тела одной постройки. Архитектурная ткань обладает различными измерениями, вместе создающими динамичную пространственно-объемную структуру современной архитектуры. Пространственно-объемная структура, в свою очередь, обладает своей инфраструктурой, позволяющей осуществлять информационные потоки между различными пространственными кластерами или вокселями — элементами пространственно-объемной структуры.

Архитектурная ткань, как мы теперь понимаем, не распадается на последовательный ряд формальных, цветовых и световых, образных и смысловых единиц. Нет, архитектурная ткань обладает непременно индивидуальной и целостной природой. Целостность и непрерывность является важнейшей характеристикой архитектурной ткани, хотя никак нельзя исключать и того, что в пределах непрерывности необходимы не менее существенные примеры прерывности.

Вот небольшой пример сказанному. Современная архитектурная ткань покрывает своей непрерывностью многие и многие города, что позволяет знаменитому архитектору и одновременно теоретику архитектуры Рему Кулхаасу громко заявить о городе-генерике. Шанхай, например, уже превратился в город-генерик. Кулхаас говорит, что такой город, обладающий своей особенностью, теряет идентичность и историю. У такого города нет никакой надежды на будущее. Даже Барселона, говорит Кулхаас, постепенно обращается в город-генерик. Против засилья супер-архитектуры в Лондоне выступает принц британского престола Чарльз, о необходимости сохранять традиционное начало в современной архитектуре появляется все больше и больше голосов на известных английских архитектурных сайтах.

Сказанное не означает, что следует перестать строить. Надо лишь разорвать сложившееся регулярное поле, составленное известными нам архитекторами, и вновь ввести прерывную архитектурную ткань, дабы в архитектурном мире процветало различие. В доминанту сходства должно вмешаться различие. Архитекторы должны помнить о беспощадных словах Кулхааса.

Архитектурная ткань — понятие универсальное, она присуща и хорошим, и плохим постройкам. Однако для здания или проекта, выделяющегося от своего близкого и далекого архитектурного окружения, архитектурная ткань имеет особое значение. Она является Событием, как «явление, обретшее индивидуальную выраженность, даже собственное имя»[19]. Для такой постройки или проекта свойственна, в частности, пространственная длительность. Что это такое? Пространственная длительность архитектурной ткани осуществляется в тот момент, когда прошлое, настоящее и будущее находятся в одном пространственном измерении. Прошлое в этом случае не отдалено критически, напротив, как показал М. Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия», оно есть некий избранный горизонт прошлого, который рядоположен по горизонтали с настоящим и будущим.

На возможный вопрос о том, как создается архитектурная ткань, как мы помним, ответил Луис Кан в рассуждениях о значении архитектурных планов (см. выше). Архитектор продумывает целостность будущей постройки еще до и во время создания ее плана, он видел ее как некую симфонию, как «пространственную сферу», которая разлита в конструкции и свете. Следовательно, архитектурная ткань берет свое начало с момента возникновения архитектурного плана.

Архитектурная ткань ничего не означает, однако она вбирает в себя значения, которые могут характеризовать проект или постройку. Однако архитектурная ткань, ничего не означая, тем не менее обладает различными измерениями. Имманентный план архитектурной ткани включает в себя праформы и празначения. Мы говорим о плане имманенции в тот момент, когда нам следует понять дорефлективное состояние Бытия, когда чтойность и именная структура не стали объектом рефлексии[20]. Нас интересует граница раннего существования архитектурной ткани, когда она совпадает с началами геометрии, а точнее, с момента, «когда она вступила в историю»[21]. Следует думать, что этому же плану имманенции соответствует и зарождение «храмового сознания»[22].

Таким образом, мы все отчетливее понимаем то, что может придать смысл архитектурной ткани. Смысл архитектурной ткани не лежит на ее поверхности или в манифестируемых значениях. Смысл располагается в ее имманентности — в геометрии, в эйдосе отдельной постройки, или эйдетической структуре, скажем, города или архитектурного комплекса. Имени проявленной структуре имманентности нет, она не именована, имя ей ничто или нечто. Очень часто имя таких построек соответствует их функциям, но никак не глубинной засемантической праобразности.

Итак, мы выносим вслед за сказанным два вывода:

1) целостность архитектурного замысла не выражается в постройке, а совершается в ней, начиная с ее плановой схемы и заканчивая непрерывностью архитектурной ткани;

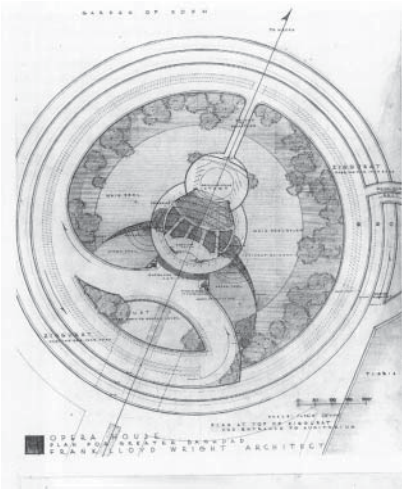
2) свершение высокой архитектуры всегда генеративно, будь то София Константинопольская или капелла в Роншане. Выражение Корбюзье «acoustique plastique» можно рассматривать в этом же контексте [23].

Даже невидимое присутствие молчания и света являются частью целостности, воплощенной уже в замысле постройки. Целостность начинает свершаться в едва намечаемой части постройки, будь то мысль архитектора, о чем говорил Ф.Л. Райт, или первые очертания плана. Часть, в свою очередь, несет в себе свершенную целостность. И, что важно, эта часть по отношению к целому интенциональна, именно она заряжена теми идеями, которые затем найдут свое воплощение в формах будущей целостности и свершенности.

Целостность не знает границ свершения, например, та же София Константинопольская, нашла свое порождающее продолжение не просто в архитектуре Византии и Древней Руси, но и в османской архитектуре Синана также. Порождающее начало связывает архитектуру Софии и стоящую неподалеку Сулейманию, что, однако, в полной мере не отражается на преемственности архитектурной иконографии двух храмов. София Константинопольская была беременна в том числе и османской архитектурой, а быть может, и самим Синаном.

ГЕНОТИП ХРАМА

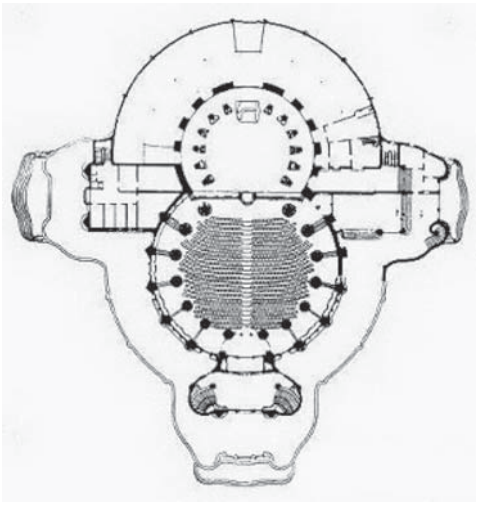
Давно следовало задать вопрос о происхождении иконографической структуры проекта Ф.Л. Райта в Багдаде. Разработал ли ее сам Ф.Л. Райт или подметил двухчастную структуру где-либо еще. Мы пускаемся в поиски генеративной структуры для проекта выдающегося американского архитектора.



Ф.Л. Райт. Проект оперы в Багдаде. План

Молодой Ф.Л. Райт дружил с архитектором по имени Вальтер Гриффин (Walter Burley Griffin[24]), он помогал будущей звезде американской архитектуры строить храм в дубовой роще в предместьях Чикаго. Об этой постройке мы говорили выше. Известно, что Гриффин был антропософом. Как мы уже знаем, такого рода идеи не могли не отразиться на внутреннем мире Ф.Л. Райта столь склонного к восприятию мистических учений. Об этом мы также подробно говорили выше. Насколько сильно пристрастие Ф.Л. Райта к сакральным формам, мы еще раз увидим на примере формирования плановой структуры в проекте багдадской оперы.

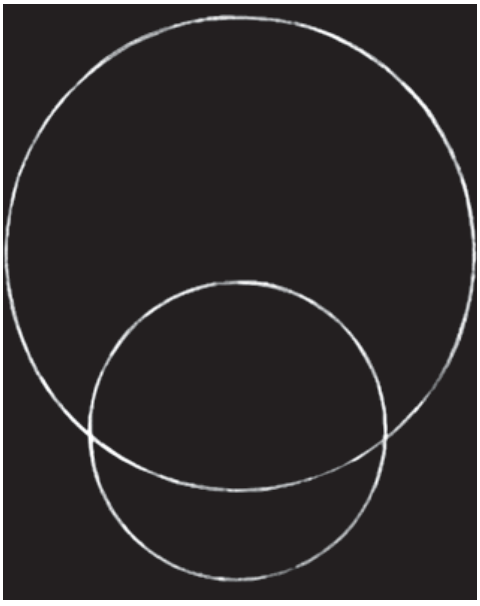
Композиционную основу проекта оперы составляют два слегка пересеченных круга. Казалось бы, это обстоятельство не должно



Храм антропософов в Дорнахе,
Швейцария. План

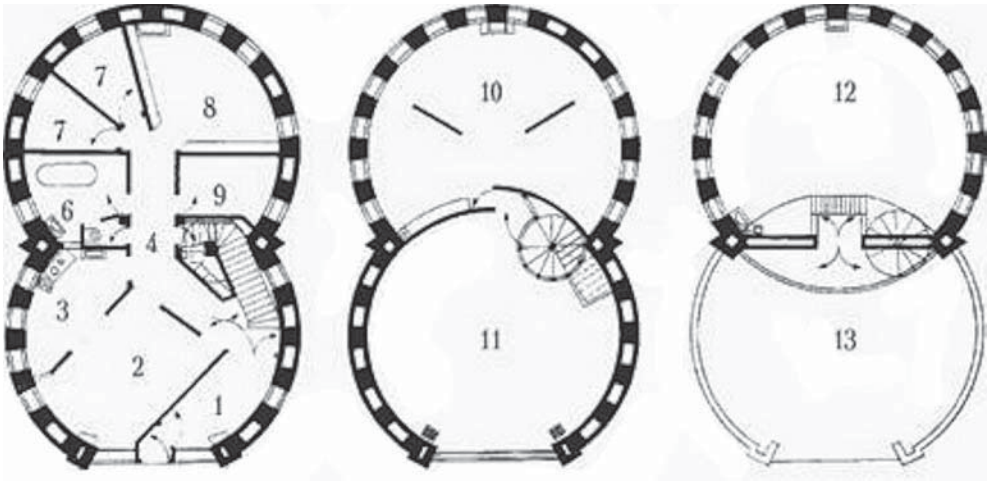
обострить наше внимание. Однако мы должны быть внимательными — именно таковой была иконографическая схема первого антропософского храма Гётеанума в Дорнахе (Швейцария)[25]. Каждый из кругов перекрывался куполом, малый купол приходился на Святая Святых Гётеанума, а большой купол — на его прямоугольное святилище. О парадоксальной возможности соположить два имени — Рудольфа Штейнера и Ф.Л. Райта — можно по фигуре венгерского архитектора, представителя органического зодчества Имре Маковца. Он был известен своей приверженностью к архитектурным идеям антропософов, к учению Р. Штейнера. Маковец называл Штейнера и Ф.Л. Райта своими учителями.

Известно, что в строительстве первого и второго Гётеанума принимали участие русские художники, поэты, писатели, включая Андрея Белого. Еще одним поклонником идей Штейнера был Александр Родченко. В его абстрактных композициях с использованием пересекающихся кругов мы угадываем отвлеченный план Гётеанума. Надо думать, Родченко знал, что делал. Со Штейнером был связан и Кандинский, художник посещал его лекции, читал его книги. Известно, что Родченко одно время жил в доме Кандинского в Москве, о чем рассказал нам академик Д.В. Сарабьянов.

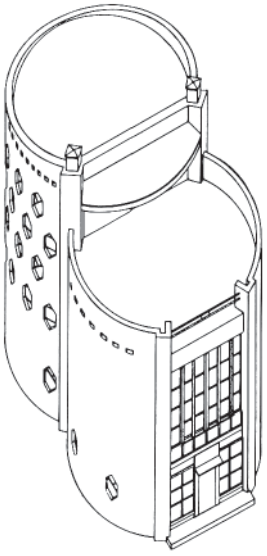


А. Родченко. Конструкция 127. Два круга.

Известна также творческая связь Родченко с Константином Мельниковым, на международной парижской выставке декоративных искусств в 1925 году они работали вместе. Мельников строил свой знаменитый павильон, а Родченко занимался его интерьером. Их сотрудничество продолжалось и позднее. Когда Мельников строит на Арбате свой дом, основанный на знакомом нам плане с двумя пересекающимися кругами, мы не должны удивляться такому совпадению. Содружество двух творческих личностей не исключало их взаимовлияния.



К. Мельников. Дом на Арбате. План

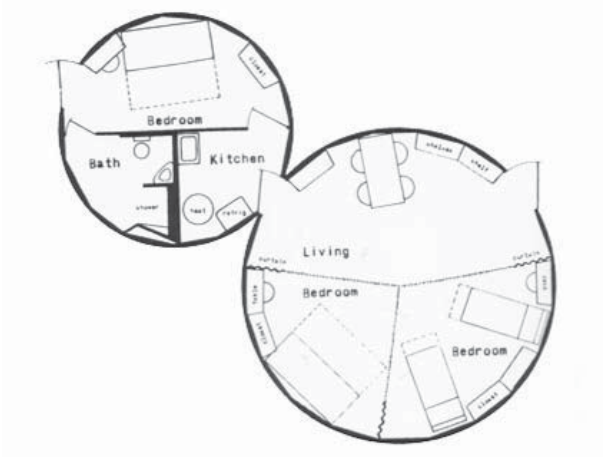


Не утихают споры о том, что родилось раньше — храм или дом. Как мы видели, плановая основа Храма рождается первой, только за ней следует план Мельникова. Неважно то, что советский архитектор воспринял этот план через вторые руки. Много существеннее другое: Дом наследует Храму, Дом воспроизводит плановую структуру Храма, он является генотипом Храма.

Итак, откуда Ф.Л. Райт мог заимствовать план Гётеанума? Ответ одновременно прост и сложен. Прежде всего подозрение падает на архитектора Гриффина и осведомленность в идеях антропософов, идеи которых были весьма популярны по обе стороны Атлантического океана. С другой стороны, нельзя исключать и воздействия Мельникова на Ф.Л. Райта, последний не мог не знать план его дома на Арбате. Творчество советского архитектора было хорошо известно на Западе, он привлек внимание многих своим павильоном в Париже.

Существует еще один возможный источник, очень хорошо знакомый нашему архитектору. Известный Ф.Л. Райту и всей Америке выдающийся изобретатель и архитектор Ричард Бакминстер Фуллер. Некоторые идеи Фуллера были подхвачены Ф.Л. Райтом и использованы в его работе [26].

В частности, в рамках корпорации Dymaxion House Баки Фуллер в конце 1920-х начале 1940-х годов приступил к изготовлению домов и трехколесных машин[27]. Был построен только один дом в 1927 году в Чикаго, который в плане



Бакминстер Фуллер. План дома

был составлен из двух соприкасающихся кругов. Дом был построен из аллюминиевых деталей фабричного производства на одной опоре. В качестве прототипа Фуллер избрал сибирский чум.

Самое интересное состоит в том, что Фуллер был антропософом. Можно потому легко представить себе возможный источник для плана дома Фуллера и его формы. И это вновь Храм Гётеанум в Дорнахе.

Точного ответа о происхождении идеи плана для проекта багдадской оперы у нас нет. Однако мы располагаем достаточно прочными соображениями для того, чтобы говорить определенно — план оперы Ф.Л. Райта является генотипом хорошо известного храма антропософов — Гётеанума. Ф.Л. Райт строил не мечеть, но многое было сделано для того, чтобы заказчик был уверен в латентном присутствии мечети в упаковке оперы. Нет ничего предосудительного, когда для плана оперы/мечети американский архитектор обращается к плану антропософского храма.

Примечания

1. Перевод экфразиса диакона Михаила с полезными комментариями см.: Mango C. Studies on Constantinople, XVII, P. 239–244.
2. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург: Наука, 2001, С. 7–9.
3. *Джойс Дж. Улисс*. Т. 2. М., 1994, С. 42.
4. Цит. по: *Подорога В.* Кодекс сновидца // Грани познания: наука, философия, культура в XXI в. Кн. 2. [отв. ред. Н. К. Удумян]. М.: Наука, 2007. С. 285.
5. Сказанное верно при одном условии: если эта мысль принадлежит тайновидцу. Такова история Авиценны, на своем пути он встретил знаменитого тайновидца Абу Саида Абул-Хайра. После того как время их уединения прошло, на вопрос о том, как они видят друг друга, Авиценна сказал: «То, что он видит, я знаю», а тайновидец: «То, что он знает, я вижу».
6. *Riegl A.* Late Roman Art Industry. Rome, 1985. P. 30–32. А также см. весьма полезную книгу об идеях Ригля: *Ballantyne A.* Space, Grace, and Stylistic // Framing Formalism. Riegl's Work. OPA, New York, 2001. P. 95–97.
7. *Sedlmayr H.* The Quintessence of Rieg's Thought // Framing Formalism, P. 13–14.
8. Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. Вып. II. М., 1962. С. 520.
9. *Baudrillard J., Nouvel J.* The singular objects of architecture. The University of Minnesota Press, Minneapolis: 2002. P. 6.

10. *Kahn L.* Silence and Light // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Ed. by Ch. Jencks and K. Kropf. London, 2008. P. 236. См. об этом же книгу: Lobell J. Between Silence and Light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn. Random House, 2000. Несмотря на то что последняя книга написана для непрофессиональной аудитории, в ней рассматриваются основные постулаты творчества великого американского архитектора.
11. Le Corbusier, Towards a New Architecture. Dover Publications, Inc., New York. P. 179. Безусловно, Л. Кан не мог не знать о книге, известно, что он тщательно изучал практическое и теоретическое творчество Корбюзье. И еще интересно знать, что приведенные в тексте слова Корбюзье взяты из главы под названием «Architecture and Illusion of Plans».
12. Le Corbusier, Towards a New Architecture. P. 180–181.
13. Об интенциональности архитектуры и искусства см. развернуто в следующей книге: *Livingston P.* Art and Intention. A philosophical study, Oxford University Press, 2007. Автор в предисловии отмечает, что интенция художника иррациональна и подобна броску игральных костей, именно она является центральным звеном и определенным локусом в разработке значения произведения искусства (P. 8). В свою очередь Питер Эйзенман говорит о том же следующими словами: «an organization of architectural form within the design process» (см. об этом: *MallgraveH.F.* Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673–1968. Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2005. P. 396).
14. См. об интенции с позиций теории архитектуры: *Ch. Norberg-Schulz.* Intentions in Architecture. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, Cambridge, 1997. P. 31–32.
15. *Agrest D.* Design versus Non-Design // Architecture theory since 1968. Ed. by K. Michael Hays. The MIT Press, New York, 1998. P. 206.
16. Модулор (Модулер, Модюлор) — система пропорций, основанная на пропорциях человеческого тела. Предложена в 1940-х гг. Ле Корбюзье и его сотрудниками. — Прим. ред.
17. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: Архитектура-С, 2006. С. 36.
18. *Baudrillard J., Nouvel J.* The Singular Objects of Architecture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. P. 14–15.
19. *Подорога В.* Словарь аналитической антропологии // Логос: Философский журнал. 1999. № 2. С. 48–49.
20. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. С. 54–55. Авторы приводят слова Хайдеггера о «пре-онтологическом состоянии Бытия» (С. 55).
21. *Гуссерль Э.* Начала геометрии / Предисл. Ж. Деррида. СПб.: Алетейя, 1996. С. 46. Приведем слова Деррида, в которых говорится и о языке, с которым, как мы уже знаем, архитектурная ткань имеет особые отношения: «Своей образцовостью геометрия обязана, несомненно, тому обстоятельству, что она, материальная «абстрактная наука, занимается пространственностью тел (которая есть не что иное, как одна из эйдетических составляющих тел), то есть тем, что придает смысл понятию горизонта и объекта» (С. 101).
22. О храмовом сознании см.: Шукуров Ш. М. Образ Храма / Imago Templi. М.: Прогресс-Традиция, 2002 (см. Предисловие).
23. Об акустической пластике архитектуры см. подробно: *Азизян И. А., Добрицына И. А.*, Лебедева Г. С. Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 220–221.
24. Гриффин был помощником Ф. Л. Райта и весьма крепким архитектором. В отличие от Райта он разрабатывал вертикальное измерение пространства, предпочитая более простые формы и композиции. С 1935 по 1937 год он жил и работал в Индии.
25. См. сайт антропософов с фотографиями первого и второго храмов: http://www.anthroposophie.fr/saf-goet.php. На другом сайте рассказывается, что такое Гётеанизм

(le goethéanisme), идея которого состоит в «поисках связи со смыслом» (http://www.esprit-du-temps.com/textes-en-ligne/39-le-goetheanisme). Таким образом, можно полагать, что композиционная схема Гётеанума является иконографией смысла, и, быть может, по этой причине архитектурная иконография храма находит свое множественное воспроизведение в разных постройках.

26. *Levine, Neil.* The Architecture of Frank Lloyd Wright. — Princeton University Press, 1997. P. 476, footnote 39, P. 503, footnote 24.
27. Английский архитектор Норман Фостер был знаком с уже пожилым Фуллером и очень горячо воспринял его идею изобретения машины с небольшим, но емким мотором, позволяющим развивать невиданную скорость.

КСЕНИЯ ВЫТУЛЕВА

К ВОПРОСУ ОБ ИЗМЕНЕНИЯХ В ЯЗЫКЕ АРХИТЕКТУРЫ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРИОДА

НЕВИДИМЫЕ ВОЙНЫ

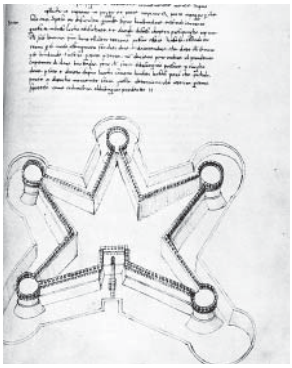
Какой ценой мы выкупаем образы у времени?
Ханна Арендт

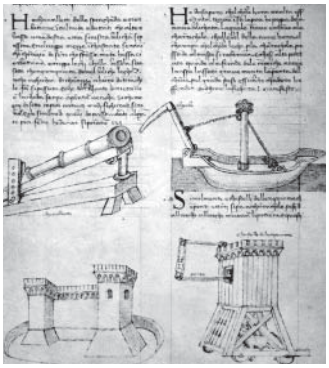
Искус переписать историю архитектуры как историю стратегических решений и ведения войн, непрекращающийся интенсивный диалог между военным и строительным искусством, а также историю визуализации тактик защиты и нападения действительно велик. Войны исторически являлись колоссальным стимулом для архитектурного развития. Фортификационные планы и системы оборонных сооружений лежали в основе прогрессивных решений утопического градостроительства. Милитаристские машины и стратегические маневры военных действий оказали фундаментальное влияние на иконографию и типологию классической архитектуры. Витрувий посвящает десятую книгу военной машинерии, а пристальное изучение строения армий Ганнибала и Александра Македонского легло в основу знаменитых планов Андреа Палладио[1]. Пространства тоталитарной архитектуры немыслимы без искусства военных парадов. Альберт Шпеер проектировал монументальные пространства Третьего Рейха с учетом геометрии движения марширующих военных масс[2].

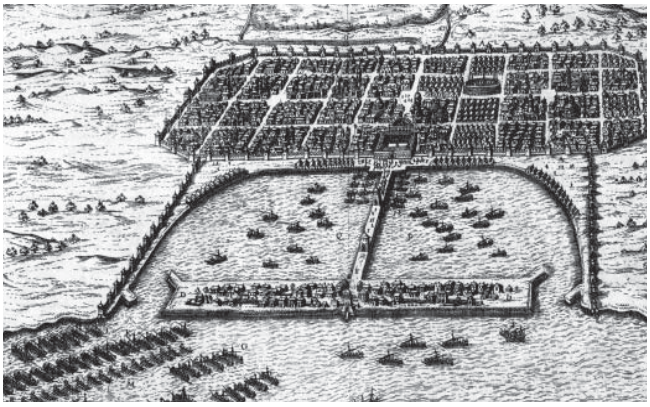
Помимо стилистических влияний архитектура должна была видоизменяться и адаптироваться к новым типам орудий и наоборот — функциональные особенности технологий нередко переходили в эстетическую программу архитектуры. Со второй половины XX столетия подобная амбивалентность отношений приобретает иную тональность.

Уже начиная с 1960-х годов, в эпоху так называемого постколониального периода, то есть времени последнего серьезного передела географических и политических амбиций, кардинально меняется характер ведения войн[3]. Отчасти это связано с введением нового поколения орудий массового уничтожения, и как следствие–использование иных военных тактик обороны и нападения. Отчасти причиной становится возрастающая роль социальной проблематики, по степени своей агрессивности сравнимая с военным положением.

Разработка новых типов оружия, безразличных к укрепленным стенам и легко проникающих сквозь любые материальные преграды, заставила усомниться





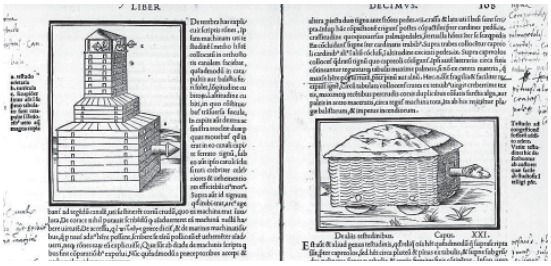


Вверху слева: Франческо ди Джорджио Мартини. План укрепленного военного города, XV век
Вверху справа: Франческо ди Джорджио Мартини. Варианты сопротивления военной машинерии, XV век
Внизу: Палладио. «Осада Александрии». Иллюстрации из книги Полибия, XVI век

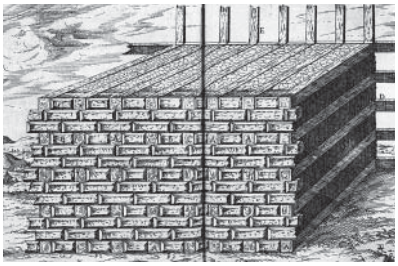
в функциях архитектуры как защиты и поставила вопрос об отмене архитектурных границ как таковых. Культивированное в стерильных условиях химических[4], биологических и медицинских лабораторий, новое оружие отличалось принципиально иным характером и требовало иных способов защиты, отрефлексированных соответственно в визуальных образах. Практически невидимые человеческому глазу, поражающие элементы зафиксировали новый этап развития военного искусства. Возможно, именно подобный поворот событий послужил причиной интереса экспериментальной архитектурной мысли к едва различимым, мерцательным и невидимым образам[5], а источником вдохновения для авангардных решений смежных с архитектурой областей — изобразительного искусства и кино — стали химические и биологические атаки и дымовые завесы — след, навсегда оставленный в сознании войнами второй половины XX века.

К концу XX — началу XXI века понятие войны как таковой приобретает еще более широкие коннотации — от ограничения свобод, политических репрессий и экономических санкций до интеллектуальных интервенций. Под войной теперь все чаще подразумевается «опасность» в различных спектрах этого определения. Современная архитектура реагирует на разные типы «опасностей» на иных частотах: на биологическом, химическом и молекулярном уровнях. В задачу архитектора входит не только разработка новых образов, отвечающих сложившейся ситуации, но также стратегии их интеграции в современную урбанистическую среду, которая сама по себе представляет аналог «военных фортов».

Архитектурные объекты, по мнению американского социолога Саскии Сассен, вовлечены в постоянную борьбу инвестиционных вложений и во многих отношениях современный городской ландшафт подобен театру военных действий. «Если раньше исторический фронтир пролегал на дальних рубежах колониальных империй, — пишет Сассен, — то сегодняшняя зона фронтира находится в наших больших



Витрувий. X книга об архитектуре. Иллюстрации военнной машинерии. «Черепеха и таран»



Палладио. Фрагмент укрепления стен, рисунок XVI в.

и смешанных глобальных городах. В ней происходит взаимодействие факторов из множества различных миров»[6].

Изменение политической ситуации активно влияет на архитектурные формы, которые становятся все более агрессивными[7]. «Многообразие городского опыта, впечатляющее присутствие массивной архитектуры и плотной инфраструктуры, а также непреодолимая логика полезности, которая определяет значительную часть инвестиций в сегодняшних городах, привели к заметной визуальной трансформации архитектурной репрезентации»[8]. Кроме того, за последние восемь-десять лет усилиями государственных структур городское пространство пополнилось различными «военными технологиями» (weaponize) и превратилось в объект надзора. Усиление ограничений, надзора и экономических санкций делает явным политизацию городского пространства. Оказавшись в зоне действия пересекающихся стратегических интересов, архитектура заняла реакционную позицию, предоставив площадку как для диалога, так и для конфликта.

Среди обозначений, связанных с данной проблематикой, следует выделить термин — «*асимметричные войны городских пространств*»[9]. Если раньше стратегия ведения войн подразумевала явное преимущество одной из сторон, то сегодня все чаще детерминирует политическую дезориентацию и неясность итога сражения. Диалектика противостояния «натиск — отступление», «защита — нападение» уступает место напряжению и растерянности. Битва как таковая отсутствует, оставляя лишь чувство тревоги.

Подобная «растерянность» выражается в видимой рассеянности силуэтов зданий, что является одной из характерных особенностей новейшей архитектуры. В частности, имеются в виду «мерцательный» характер фасадов Жана Нувеля и Тома Фолдерса и эффект «растворения» в ландшафте построек Жака Херцога и Пьера де Мерона. Парадоксально, но именно неясность и стертость очертаний архитектурных объектов сегодня становятся важным фактором репрезентации власти.

В данном ракурсе интересно рассмотреть ставший уже хрестоматийным павильон в виде облака, известный под названием «Blur Building», или «Рассеянное здание», спроектированный американским бюро Элизабет Диллер и Риккардо Скофидио для Всемирной выставки Экспо, проходившей в 2002 году в Швейцарии. Павильон в виде дымовой завесы или облака представлял собой овальную двухъярусную платформу из стальных конструкций, возвышающуюся над озером Невшатель и окутанную туманом. Настаивая на названии «рассеянное», архитекторы подчеркивали не только оптический эффект дымки, но и эфемерный и временный характер существования павильона как выставочного объекта, который, подобно дымовой завесе, должен был рассеяться и исчезнуть сразу после проведения выставки[10]. Расплывчатое пятно или

Альберт Шпеер. «Дворец Света», Нюрнберг, 1937

Альберт Шпеер. «Дворец Света», Нюрнберг. Вид ночного парада Третьего рейха, 1937

Френсис Форд Коппола. Кадр из фильма «Апокалипсис сегодня»

Момент газовой атаки в Камбодже в начале 1980-х.
Кадр из документального фильма BBC.

Олафур Элиассон. Архитектурная инсталляция «Желтый фасад» с использованием фиктивного желтого ядовитого газа. Нью-Йорк, 2009

Архитектурная инсталляция Олафура Элиассона
«Прекрасное», Музей современного искусства MOMA
в Нью-Йорке, 2008 г.

Олафур Элиассон. Архитектурная инсталляция «Прекрасное», Музей современного искусства MOMA в Нью-Йорке, 2008

Элизабет Диллер, Рикардо Скоффидио и Чарльз Ренфро. Павильон «Блюр», Экспо-2002, Швейцария

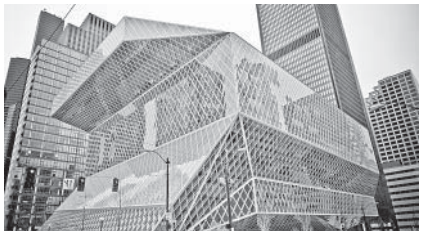
облако возникало после того, как тысячи форсунок под давлением распыляли воду, превращая ее в туман над скелетом конструкции, который в зависимости от направления ветра либо обнажался, либо оставался в призрачной дымке. Павильон должен был представлять принимающую страну — Швейцарию, но вместо того, чтобы утвердить место и идентичность, архитекторы предпочли «оставить все вопросы открытыми»[11]. Посетители блуждали в облаке, открывая для себя не Швейцарию, а свободное и безграничное пространство. Одним из центральных объектов на архитектурной Биеннале, проходившей в Венеции в 2010 году, явился облачный пейзаж Cloudscape (японских архитекторов Transsollar и Тетсуо Какадо), который также представлял собой спиральный пандус, окутанный дымовой завесой. Симптоматично, что невидимое сооружение, туманность и стертость границ стали символом выставки, проходившей под названием «Люди встречаются в архитектуре».

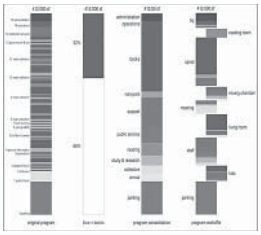
Атмосферные явления «изморось» и «туманы» широко используются в качестве архитектурного орнамента, «облака» превращаются в павильоны на Всемирных выставках Экспо, а «северному сиянию» и «дымовым завесам» отведены значительные пространства в Музеях современного искусства[12]. Милитаристское прошлое, сквозящее в данной тенденции, внушает тем не менее ощущение тревоги и опасности даже в случае помещения их в стерильные пространства музеев современного искусства или в качестве отдельно стоящих архитектурных проектов. Следует рассматривать пространственные эксперименты как неотъемлемую часть эволюции новой образной системы, комплексного явления, вбирающего в себя как культурную традицию, так и историческую и политическую память.

ВСЕПРОНИКАЮЩАЯ СОЦИОЛОГИЯ

Не плакать, не смеяться, но понимать.
Мераб Мамардашвили

Определение зон опасности в новых урбанистических пространствах сегодня является предметом пристального внимания большинства исследовательских и научных центров, связанных с вопросами развития новейшей архитектуры[13]. При этом тема «Новых войн в городских пространствах» выходит за рамки теории архитектуры и требует более объемного подхода. Для всестороннего анализа данной проблематики необходимо





Рем Кулхаас. Библиотека. Сиэттл, США, 2004
Диаграмма пространственно-структурного распределения функций в библиотеке
Диаграмма функциональных операций, производящихся в библиотеке

вовлечение таких на первый взгляд далеких от строительной практики профессий, как микробиология, химия, философия, экономическая аналитика и социология.

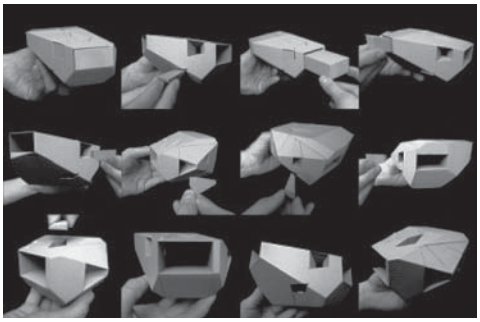
Сегодняшняя архитектурная школа в меньшей степени — пропорции, портики, архитравы, но диаграммы, индексы, коды и формулы, а также статистики и маркировки экономической силы и политической власти. Интерес к коэффициенту социальной активности здания доминирует по сравнению с вопросами этики, эстетики и даже его функциональными особенностями. На смену архитектоническим принципам приходит так называемое «диаграммное мышление», заимствованное из такой сравнительно молодой дисциплины, как социология. Диаграммы и графики, являющиеся неотъемлемой частью подготовки проектов на стадии утверждения сметы, стали объектом пристального интереса не только инвесторов и заказчиков, но и непосредственно архитекторов. Наиболее активно принципы «диаграммного мышления» разрабатываются в голландской архитектурной школе — институтах: TU (Delft), Berlaage и NAI (Rotterdam) [14]. «Адекватность восприятия постоянно меняющегося мира, актуализация образа здания стали основным критерием качества современной архитектуры, отменяя прежние принципы замкнутости внутри дисциплины», — пишет декан Нидерландского архитектурного института NAI Оле Бауман.

Таким образом, архитектура оказалась на оккупированной территории и вынуждена заимствовать из других областей человеческой деятельности не только принципы проектирования, но стилистический язык артикулирования пространства. Так, например, из области социологической аналитики архитектура все чаще перенимает систему легко читаемых графических визуальных образов — диаграмм, отличающихся сухостью и «*границей неотличимости внутреннего от внешнего*»[15]. Примерами подобного сплава архитектуры и соцанализа — интуиции и объективных оценок статистических показателей могут служить такие постройки как Государственная библиотека в Сиэтле и Дом музыки в Порту, Португалия (архитектурное бюро Рема Кулхааса, OMA/AMO), а также здание «Нового музея» в Нью-Йорке (архитектурное бюро CAHAA). В двух первых случаях реальная схема детерминации плотности помещений и рисунок навигации потоков посетителей был трансформирован в архитектурный проект. Пирамида из смещенных геометрически правильных прямоугольников «Нового музея» явилась лишь визуальным знаком, фиктивно фиксирующим социологические построения. Факт спекуляции знаками социологических исследований может свидетельствовать об актуальности данного направления в архитектуре.

Социология предложила зодчеству новый формат визуальных образов, а архитектура превратилась в своего рода лабораторию, экспериментальный полигон для социологии,

что повлекло за собой постепенное срастание этих дисциплин в новую интеллектуальную формацию. Отметим, что после поворота общественного сознания от надличностных и трансисторических «сверхидей» к проблемам более практического и повседневного свойства архитектура как дисциплина, определяющая развитие среды обитания, в публичных дискуссиях и средствах массовой информации стала пользоваться повышенным вниманием. «Архитектура и дизайн послужили неким зеркалом, посмотревшись в которое впавшее в растерянность по поводу своего будущего человечество получило возможность снова ощутить себя главным действующим лицом истории»[16]. Расплатой за изменение общественного статуса архитектуры становится повышенная идеологическая и социологическая нагрузка. Теперь задача архитектуры уже не сводится, как в былые времена, к тому, чтобы воплотить в пространстве и материале общественную идеологию, полученную извне в форме «социального заказа», нередко готовой философской программы. Архитектура должна теперь сама найти направление развития, явить обществу символ этого развития, возможно утратив при этом собственно архитектурные характеристики.

Факт обоюдного влияния двух дисциплин зачастую противоречит креативной доминанте авторства архитектурного проекта. Социология стала своего рода антиутопией XXI века, ибо основана на фактах и статистических реалиях. Будучи одной из точных наук, социология является также наиболее нейтральной по отношению к креативному фактору дисциплиной, так как свободна от личных оценок и находится на территории «оффшорных зон» человеческого сознания. Дистиллированность и оторванность от субъективного мнения формируют особенную четкость языка детерминаций социологических исследований. Для архитектуры, в свою очередь, сфокусированной на личности создателя, «димиурга», открывается возможность



Рем Кулхаас. Дом музыки. Порту, Португалия, 2005
Процесс создания Дома музыки

Архитектурное бюро САНАА (Кадзуо Седжима и Рюё Нисидзава). Новый Музей современного искусства. Нью-Йорк, 2007

получить статус «нерукотворности». На базе данного альянса социологии и архитектуры постепенно складывается аппарат, используемый при принятии решений инвестиций в архитектурное проектирование крупных экономических компаний.

НОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ИЗМЕРЕНИЯ ВЛАСТИ

Концептуализм против пустоты– не противостояние, но возможность диалога

Пиппо Чорра

Вынесенная в эпиграф цитата «Conceptualism vs. Void»[17], взятая из книги «Современные общественные пространства — нулевая архитектура», свидетельствует о катастрофической нехватке идеологических платформ в теории архитектуры Новейшего времени. Падение классической метафизики соответствует, по крайней мере в некоторой степени, падению великих утопий XIX века, тех дискурсов, которые Жан-Франсуа Лиотар когда-то назвал «большими нарративами» и распад которых служил для него свидетельством вхождения в мир постсовременности. Именно в этот период активизируется диалог между философией, потерявшей метафизику, и архитектурой, утратившей свой идеологический базис. Возникшая пустота впоследствии была замещена неким новым сплавом между пространственными опытами архитектуры и концептуальными схемами Новейшего времени и социологическими исследованиями инструментов измерения власти.

Одним из новых инструментов планирования мегаполисов и рисков, своеобразным стандартом стало — утвержденное в 2008 году Токийским институтом урбанистики и Мори Фаундайшн — масштабное социологическое исследование, имеющее международную кодировку GPCI (Global Power City Index). «Global Power City Index» — это прежде всего инструмент измерения власти, используемый для рейтинга глобальных городов и проблем инвестиции в архитектурные проекты. Многие архитектурные институции уже ввели систему GPCI в качестве обязательного предмета, наравне с проблемами изучения «старения» зданий и возможностями параметрической архитектуры.

По шкале GPCI существует шесть функциональных особенностей, фиксирующих силу и потенцию глобального города[18]: экономика, исследования и развитие, культурные взаимосвязи, жизнеспособность, экология и окружающая среда, устойчивость и транспорт. В условиях социологических опросов и статистических данных измеряется активность четырех «действующих лиц»: менеджеров, исследователей и научных работников, художников и посетителей (visitors). Наличие именно такого набора родов деятельности сегодня является основой создания мегаструктуры «глобальных городов».

Сложность услуг, неопределенность рынков, возрастающее значение скорости в сделках и есть та совокупность условий, дающих новый импульс к развитию мегаполисов, заключающих в себе новую систему соподчинений и возможностей.

Удаленное (сетевое) собирание компаний, талантов, экспертиз приводит к тому, что по набору функций городская среда становится похожей на информационный центр. Пребывание в городе можно сравнить с нахождением в крайне интенсивном и плотном информационном потоке, что является неотъемлемым условием развития новой формации городов — так называемых «глобальных мегаполисов». Глобальный город, по С. Сассен, — это «постиндустриальный центр, максимально интегрированный в мировую экономику и во многом черпающий ресурсы и возможности развития за счет или в результате взаимодействия в глобальных городских сетях»[19]. Иными

словами, глобальный город — это прежде всего многократно активизированная функция, заключенная в некий аналитический график. Это гипертрофированное действие, глагол, движение, изменение, мутация внутри международной сети стратегических площадок. И архитектура призвана фиксировать степень активности этих площадок. Архитектуре отведена роль медиа, связывающих вышеперечисленные показатели и оформление их в некие визуальные знаки.

Фиксированного числа глобальных городов не существует, поскольку оно зависит от степени, в которой экономические санкции — национальные и иностранные фирмы и рынки превращают конкретный город (обычно считающийся деловым центром) в некую точку приложения своих усилий. Сама модель такого города является аналитической стратегией, призванной исправить общую посылку экономических подходов, в которых глобальным является то, что пересекает границы, подобно международной торговле и инвестициям. «Главным стратегическим компонентом подобной формации становится Пространство, — пишет Сассен, — пространство, образованное всемирной сетью, пространство с новым экономическим и политическим потенциалом, стратегически является самым важным — хотя и не единственным — пространством для образования транснациональных идентичностей и сообществ»[20].

Модель подобного мирового города носит своеобразный вневременной характер, тогда как модель глобального города характеризует определенный социопространственный эпизод новейшей истории. Основная задача такого города заключается в том, чтобы представить экономическую систему не просто как потоки капитала, но и как работу по координированию, управлению и обслуживанию этих потоков, в определенный момент экономической активности и облеченных в архитектурные формы. Это не просто вопрос координации, но вопрос производства возможностей глобального контроля, что является, вероятно, самым действующим оружием сегодняшнего дня.

Возвращаясь к теме военных тактик как стимулов развития архитектуры на разных исторических этапах, отметим, что сегодня подобным катализатором является система социологических исследований измерения власти, а городская среда представляет собой стратегическое пространство. Подводя итог, отметим, что сегодня архитектура — это концентрация не только идей, знаний, но прежде всего сомнений. Повышенное внимание к смежным областям, интуиция, колеблющееся сознание, присущие зоне сомнений, часто открывают новые возможности, диктуют нестандартные пути развития и стратегии. Междисциплинарность, глобальность, дистанционность — основные характеристики современного архитектурного дискурса. Подобный синтез формаций еще предстоит осознать и структурировать. Социологический аспект сегодня играет роль провокатора развития новых идей и визуальных образов, чем некогда являлись военные технологии, толкающие архитектуру и изобразительное искусство на путь авангардных решений.

Примечания

1. См.: *Beltramini G.* Palladio e l'architettura della battaglia: le edizioni illustrate di Cesare e Polibio. In Barbieri F. et. al. Palladio 1508–2008. Il simposio del cinquecentenario. Venice: MArsilio, 2008. P. 217–229.
2. О взаимоотношениях тоталитарных режимов и архитектурных ансамблей см.: *Arendt H.* The Origins of Totalitarianism, NY, 1978.
3. См.: *Вытулева К.* Невидимые войны в урбанистических пространствах; к вопросу об изменениях в языке архитектуры в эпоху постколониального периода // Архитектурный вестник (112). М., 2010. С. 42–43.

4. Например, открытие химиками в середине 40-х годов прошлого столетия такого феномена, как впрыскивание серебряного йодина в пары концентрированного воздуха, позволило отчасти контролировать погодные условия, а именно: рассеивать и сгущать облака, задерживать и провоцировать появление атмосферных осадков. Этот принцип в дальнейшем нашел широкое применение при проведении военных парадов и стал решающим во время войны во Вьетнаме. Об истории воздействия подобных химических экспериментов на ход развития архитектурной мысли см.: *Damisch H.* Blotting our architecture? A fable in seven parts, Log I, 2003.
5. О художественных экспериментах, разрабатывающих эстетику пограничных состояний и «видимых-невидимых» образов см.: *Вытулева К.О.* Опыты имматериальной архитектуры Ива Кляйна // «Искусствознание», 2010. С. 413–435.
6. Подобные тезисы С. Сассен уже представляла в докладе «Города как зоны фронтира: создание неформальной политики» на международной конференции по философии, политике и эстетической теории. «Создавая мыслящие миры», Москва, 2007.
7. Еще в конце 1960-х годов Роберт Вентури в своей хрестоматийной работе «Уроки Лас-Вегаса» упоминал о том, что архитектура становится частью коммуникативных полей и политических дебатов.
8. Там же. С. 83.
9. Термин введен в 2004 г. американским социологом Саскией Сассен на одной из конференций по социологии в Колумбийском университете Нью-Йорка. Подробнее об асимметричных войнах городских пространств см.: *Sassen S.* Cities in a World Economy (Sociology for a New Century Series), London, 2006. P. 220.
10. *Diller E., Scofidio R.* «Blur», the making of nothing. NY, 2002.
11. Ibid. P. 313.
12. Имеется в виду выставка немецкого художника исландского происхождения Олафура Элиассона «Прекрасное», проходившая в музее современного искусства Нью-Йорка MOMA в 2004 году. Инсталляция представляла собой рассеянный свет, сравнимый с эффектом северного сияния, который то появлялся, то исчезал в черном кубе выставочного пространства.
13. Так, в Колумбийском университете Нью-Йорка ежегодно проводится конференция по теории урбанистики «Города и Новые войны». Подобные конференции являются следствием активных позиций организации Global Thought (название обычно переводят как «Глобальные стратегии») и лично американского социолога Саскии Сассен.
14. Об особенностях данного принципа теории архитектуры см.: *Bauman O.* Architecture of Consequence; Dutch Architecture, NAI, Rotterdam, 2009.
15. *Koolhaas R., Whigley M. Bauman O.* Al Manakh, Volume 12, 2007, NY.
16. *Koolhaas, Rem.* Mutations, Harvard project of the city, Octar, 2004. P. 204.
17. *Aymonino, Aldo.; Mosco, Valerio Paolo.* Contemporary public Space: Un-volumetric Architecture. Skira, 2006.
18. Известный альтернативный вариант — термин «мировой город» — обладает очевидным противоположным признаком: он относится к типу города, который существовал на протяжении многих веков и, возможно, в еще более ранние периоды в Азии или в европейских колониальных центрах. Большинство современных глобальных городов являются также мировыми городами, но на самом деле существуют глобальные города, не являющиеся мировыми в полном понимании этого термина. Майами, например, приобрел функции глобального города, начавшие развиваться лишь в конце 1980-х годов, и этот факт не дает ему права считаться мировым городом в старом смысле этого слова.
19. *Sassen S.* Global Networks, Linked Cities, N.Y., 2010. P. 167.
20. *Sassen S.* Cities in a World Economy (Sociology for a New Century Series), London, 2006. P. 218.

ГАЛИНА ПТИЧНИКОВА

ОБЪЕКТЫ «ГЛОБАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ» В ПРОСТРАНСТВЕ РОССИЙСКОГО ГОРОДА: ПРОБЛЕМА СООТВЕТСТВИЯ КОНТЕКСТУ

Процессы современной глобализации насчитывают не так много лет, а к этому явлению уже стали относиться с подозрением: одни считают, что оно предполагает фаталистическое принятие к происходящих в мире изменений, в то время как другие призывают к защите дорогой ценой завоеванного нынешнего общественного порядка от тенденций столь сомнительного качества. Так, например, известный американский мыслитель, «отец исторической глобалистики» Иммануил Валлерстайн считает, что идея глобализации как универсального этапа мирового развития есть «громадная ошибка современной действительности, обман, навязанный нам властными группировками и нами же самими, часто в отчаянии»[1]. Ощущение того, что единое глобальное общество, единая цивилизация создается ценой утраты культурных ресурсов, благодаря которым великие цивилизации и становятся великими, выразилось в формировании достаточно мощного контрдвижения, направленного против универсализирующих влияний. Глобализация вместо того, чтобы быть средством обогащения каждой культуры всеми иными в процессе их равноправного диалога, превратилась в форму обезличивания практически всех культур[2]. Это представлялось бы вовсе парадоксальным при развитых современных средствах коммуникации, если бы не очевидное использование этих средств в прямо противоположном направлении — в целях не взаимного обогащения, а обезличивания и унификации.

Главная проблема, которая возникает в ходе мощного воздействия глобализационных процессов, — это конфликт между, с одной стороны, стремлением народов к сохранению собственной идентичности и самобытности, с другой стороны, необходимостью экономического развития, которая подталкивает к подчинению требованиям «мэйн стрима» глобальных ценностей[3]. Иными словами, по одну сторону баррикад — противостояние глобальной культурной колонизации и удержание ценностей традиционной культуры с целью сохранения идентичности (нации, региона, местности), по другую сторону — следование законам конкуренции и стремление занять высокое место в современной экономической иерархии, что требует отказа от культурного прошлого и подчинения универсальным глобальным ценностям.

История показывает, что архитектуре издавна были присущи глобальные тенденции. Волны своего рода «архитектурной глобализации» сопровождали, как правило, военную, экономическую, религиозную или идеологическую экспансию. В истории архитектуры можно выделить немало примеров масштабного роспространения

единого направления или стиля. Некоторые черты своеобразной глобализации можно проследить уже в эпоху Античности. Первым таким направлением в архитектуре стал эллинизм — распространение греческого влияния происходило благодаря военным походам Александра Македонского. Римская империя показала еще один пример «архитектурной глобализации» и распространения ордерной системы, которая стала главной имперской архитектурной темой в римских провинциях. Применить понятие «архитектурной глобализации» можно и к повсеместному распространению в XVIII–XIX века классицизма как единого Большого стиля. Начало XX века ознаменовалось коротким периодом экспансии «Интернационального стиля», который основывался на функциональной логике и эстетике, отвергающей орнамент и украшательство.

В настоящее время глобализация не только захватила сферы экономики и экологии, но и активно вторгается в архитектурное пространство города. В конце 1990-х годов сформировалось понятие «глобальный город», вошедшее в широкий научный оборот с легкой руки Саскии Сассен[4]. «Глобальные города» получают определенную независимость от национальной власти в силу приобретения собственных связей различного характера, позволяющих городу как действующему лицу выйти на один уровень и в перспективе даже подняться над государствами-нациями. Вслед за «глобальным городом» вскоре стали говорить и о таком явлении, как «глобальная архитектура»[5].

Воздействие процессов глобализации на архитектуру происходит неравномерно. Разные типы застройки по-разному реагируют на это внешнее влияние. Под понятие «глобальная архитектура» попадают архитектурные объекты, которые используются как пространственная оболочка для международного бизнеса — мира финансов, производства, туризма, отдыха и развлечений и других сфер[6]. Архитектурные проявления процесса глобализации выражаются в создании офисов, сетевых структур стандартизированных гостиниц, ресторанов, торговых центров, сохраняющих известные торговые марки магазинов, тематических парков и объектов культурной деятельности (музеев, театров, концертных залов, библиотек). Эти сетевые структуры размещаются в любом городе, который обозначает себя как «глобальный». В различных мировых городах сетевые структуры имеют свои особенности и представляют собой смешение глобального и местного, иными словами, показывают то свойство, которое носит название «глокальность»[7]. К объектам «глобальной архитектуры» можно отнести и некоторые элементы транспортной инфраструктуры, прежде всего аэропорты, которые в крайне незначительной мере отражают местную культуру, но образ которых, скорее, говорит о их приобщенности к глобальным структурам.

Вместе с тем имеются типы застройки, которые сопротивляются глобализации и отражают местные особенности. К ним относятся — жилье, школы, местные рынки, культовая архитектура, местные фабрики. Такие объекты минимально подвержены воздействию глобализации, потому что они построены местным населением и им используются в соответствии с устоявшимися традициями.

Весь советский период наша страна прожила в достаточно сильной изоляции от остального мира. Два последних десятилетия стали временем стремительного приобщения российских городов к глобализационным процессам. Появившиеся новые городские доминанты — небоскребы от Москвы до Владивостока, воспринимаются визуальными знаками архитектурной глобализации, начавшейся в нашей стране. При разработке стратегий городского развития многие российские города ищут возможности приобщиться к линейке «глобальных городов», планируют строительство собственных Деловых центров — «Сити» («Москва-Сити», «Красноярск-Сити»,

ММДЦ «Москва-Сити»

В.С. Кубасов. Жилой комплекс «Волжские паруса», Волгоград, 2009

В. Жуков, А. Корякина, Ю. Корякин. Жилой комплекс «Ладья», Самара. «Волгатрансстрой», 2009.

«Волгоград-Сити» и т. д.). Активно развивается сетевая архитектура. Первые «зерна», посеянные культурной глобализацией, проросли в виде сети ресторанов «Макдоналдс», которые сейчас созданы практически в каждом крупном региональном городе. Формируются международные гостиничные сети — отели «Хайят», «Рэдиссон», «Холидей Инн» уже не воспринимаются как экзотика в областных российских центрах.

Итак, «глобальная архитектура» реализуется через «маркеры» — небоскребы, «ядра» — Деловые центры «Сити», «входные ворота» — аэропорты-хабы и разнообразные «сети» — торговые, гостиничные, быстрого питания, выставочные, спортивные... Как сочетаются друг с другом возникающие в российских городах объекты глобальной архитектуры и сложившаяся городская застройка? Насколько удачно происходит их взаимодействие, наблюдаются ли столкновения или, наоборот, складываются гармоничные отношения между глобальным и локальным в пространстве российских городов — этим вопросам посвящена настоящая статья.

МАРКЕРЫ АРХИТЕКТУРНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Каждая эпоха накладывает свой отпечаток на характер развития городов, их пространственный рост, образ города и его силуэт. Современный период отмечен, с одной стороны, внутренними экономическими реформами, с другой стороны, активным включением во внешние процессы глобализации. Все эти новшества, повлияли на формы общей высотной композиции российских городов и способствовали появлению новых типов вертикальных доминант.

В чем проявляются новые черты небоскребов, появляющихся в российских городах? Во-первых, это смена ценностных критериев в отношениях общественного

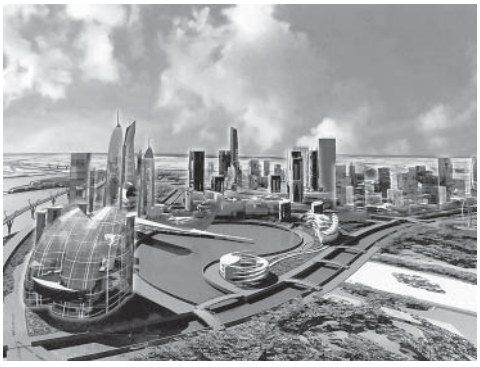
и частного. Общественное пространство города всегда понималось как общее достояние, которое устанавливает приоритет коллективных ценностей над частными интересами. В истории высотные доминанты городов всегда представляли собой общественно значимые для горожан здания — храмы, ратуши, залы собраний. Глобализация, которая охватила и российские города, сильно влияет на соотношение общественного и частного в пользу последнего[8]. Сокращение государственного вмешательства в экономику заставляет национальные правительства передавать часть за частью свои исторические привилегии власти транснациональным корпорациям. В свою очередь, эти организации «помечают» территорию знаками своей власти — храмами корпораций — башнями небоскребов. К началу нового века главными вертикалями городов стали офисы различных компаний или претендующие на особую элитарность жилые дома. Не случайно этап высотного строительства в нашей стране в 1990-е годы начался в Москве с 35-этажной (более 150 м высотой) башни штаб-квартиры «Газпрома», корпорации-монополиста, стремящейся стать лидером среди глобальных энергетических компаний.

Во-вторых, следует отметить, что процесс высотного строительства протекает неравномерно. По количеству построенных небоскребов и «небоскребиков» кроме Москвы и Петербурга выделяются Екатеринбург, Новосибирск и Челябинск. Следующую группу представляют Омск, Волгоград, Саратов, Самара, Красноярск, Пермь, Уфа.

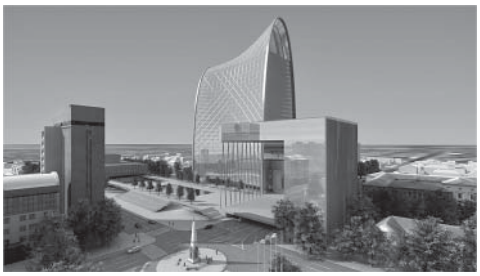
В Новосибирске, например, имеется уже около 20 зданий от 20 до 27 этажей, но все они достаточно скромных архитектурных достоинств. Из действительно знаковых для города проектов выделяется 30-этажная «Сибирь-Плаза» высотой около 130 м на центральной площади города. В 2006 году приступили

Китайская компания «Цзюньлянь». Жилой комплекс «Аквамарин». Владивосток. (Проект, 2008)

Французское архитектурное бюро Valode&Pistre. Новый Деловой центр «Екатеринбург-Сити», Екатеринбург.



ООО «Проспект». Новый центр «Зазеркалье», Иркутск. (Проект, 2007).



ООО «Снегири Девелопмент». Кубань-плаза, Краснодар. (Проект 2007).

«НижегородгражданНИИпроект». «Сити-Стрелка», Нижний Новгород. (проект 2008)

Турецкая строительная компания «Бора Иншаат». Новый центр «Грозный-Сити», Грозный.

Компания «Aeroport de Paris», ООО «Русград». Аэропорт «Кольцово», Екатеринбург. (Проект 2007–2009).

к строительству 30-этажного небоскреба под названием «SkyCity», который должен включать в себя бизнес-центр класса А и гостиницу класса «пять звезд» под управлением мировой гостиничной сети «Свиссотель» (Swissotel Hotel & Resorts).

Не столь высокими темпами, как в сибирской столице, но заметно развивается высотное строительство в поволжских городах. В Саратове завершается строительство самого высокого в поволжском регионе 40-этажного здания на Предмостной площади, которое придает центру города новую эффектную доминанту. Кроме того, находясь у начала моста через Волгу, этот небоскреб еще и задает тон городу Энгельсу. Высота здания (135 м) позволяет ему наряду с екатеринбургским «Антеем» претендовать на роль подлинного небоскреба за пределами Москвы.

В Волгограде к настоящему времени построены два высотных объекта. Это 26-этажный бизнес-центр общей площадью 55 тыс. кв. м класса А, входящий в комплекс под названием «Волгоград-Сити». Вторая новая доминанта города — жилой комплекс «Волжские паруса» на берегу Волги, состоящий из двух зданий (32- и 28-этажного), соединенных между собой общественной зоной на уровне четырех этажей и жилым мостом на уровне 17–19 этажей. Инфраструктура комплекса включает обслуживающую структуру: фитнес-центр с бассейном, ресторан, кафе, SPA-центр, спортивную площадку, теннисный корт.

В Самаре выделяются высотные жилые комплексы «Ладья» и «Вертикаль». Доминантой города должен был стать 59-этажный бизнес-центр «Виктория», но в связи с кризисом его строительство так и не было начато.

В отличие от вышеперечисленных примеров в Красноярске высотное строительство сосредоточено на периферии

города, а не в центральной части, где уже третье десятилетие над городом «парит» серый силуэт недостроенной башни топливно-энергетической корпорации КАТЭК высотой 110 м. Высотное строительство ведется в районе «Взлетка», где уже поднялась 33-этажная башня «Монолит Голд».

Во Владивостоке вслед за масштабными и фантастическими по скорости реализации проектами застройки острова Русский для Форума АТЭС-2012 и Дальневосточного федерального университета и мостов через залив Золотой Рог и пролив Босфор Восточный приступили к возведению настоящих небоскребов. К проектированию и строительству подключены китайские специалисты. Проект с романтичным названием «Аквамарин» предусматривает строительство девяти многоэтажных жилых домов. Среди жилых домов 8 являются 36-этажными зданиями с тремя подземными этажами, высота зданий составляет 160 метров, еще у одного здания будет 52 этажа над землей, его высота 203 метра. Это абсолютные рекорды высоты не только во Владивостоке, но и на всем Дальнем Востоке России.

Несмотря на сложные условия высотного строительства в сейсмически активной зоне, строительство небоскребов началось даже в Грозном — столице Чеченской Республики. В настоящее время здесь приступили к возведению небоскребов высотой 40, 30, 32 и 24 этажа на берегу реки Сунжи. В этот комплекс будут входить жилые дома, офисы, банки, магазины и гостиницы.

В-третьих, отмечается случайность градостроительного размещения новых доминант в городской структуре. Анализ большого слоя информации, связанной с высотным строительством в нашей стране, показал: в ближайшие годы в российских регионах собираются построить больше 1000 зданий от 20 до 30 этажей и почти полтысячи зданий

Региональный минимализм. В.Л. Пастушенко, В.А. Самогоров. Отель «Холидей Инн». Самара, 2007

Развитие национальных традиций. С.П. Ходнев, С.Н. Павлов, А.С.Ходнев. «Саранскгражданпроект». Железнодорожный вокзал. Саранск, 2009

Глокальность в архитектуре. Компания «Офис-регион». Проект бизнес-центра «Мономах». Волгоград, 2010

«Глобальная архитектура» в локальном контексте. ООО «Олимп-проект». Торгово-развлекательный центр в Волгограде. (проект 2008)

свыше 30 этажей. Вместе с тем в городах, как правило, отсутствуют положения в генеральных планах, связанные с размещением подобных объектов, не учитывается их роль в городских панорамах и силуэтах. Места расположения небоскребов выбираются «по случаю», по договоренностям с местными властями. Вследствие этого возникают неожиданные ракурсы, разрушающие масштаб сложившегося города, исторические силуэты.

В новом генеральном плане Москвы была сделана попытка регламентировать высотное строительство, сосредоточив его в границах Московского Международного Делового центра (ММДЦ) и так называемого «Нового кольца Москвы» (НКМ). Программа предусматривала создание до 2015 года в серединном и периферийном поясе столицы 60 высотных зон с 200 зданиями от 30 этажей. Высотные здания должны были разместиться на основных радиальных магистралях —Алтуфьевском, Щелковском, Можайском шоссе, Люблинской и Профсоюзной улицах, Кутузовском проспекте и в зонах пересечения этих трасс с новыми магистралями — третьим и четвертым транспортными кольцами и Южной рокадной дорогой. Предполагалось, что совокупность этих зданий создаст градостроительный ансамбль, напоминающий о кольце высотных зданий, построенных в 1950-е годы[9]. Однако на практике в рамках этой программы были построены всего несколько высоток, в их числе 43-этажный жилой комплекс «Эдельвейс» и 36-этажный офисно-деловой комплекс «Соколиная гора» (Монте Фалконе /Monte Falcone). Высотное строительство в Москве оказалось «размазанным» по территории города без какого-либо ясного градостроительного обоснования. К подобным «точечным» объектам можно отнести, например, возведение 57-этажного жилого здания «Триумф-палас» в историческом районе «Сокол».

«ЯДРА ГЛОБАЛИЗАЦИИ»: СИТИ

Ключевым образом современных «глобальных городов» является концентрация высотных башен-небоскребов на небольшой территории Сити — Делового центра. Первым подобным объектом в нашей стране стал деловой центр «Москва-Сити», расположившийся на Краснопресненской набережной в российской столице. За 14 лет с начала реализации проекта ММДЦ были возведены мост «Багратион», некоторые объекты инфраструктуры и несколько небоскребов. Сдача других объектов постоянно переносилась, от строительства некоторых башен пока отказались. К настоящему времени введены в эксплуатацию «Башня 2000», комплекс «Башня на набережной» (3 здания), блок «Б» («Запад») объекта «Федерация» (62 этажа) и деловой комплекс «Северная башня» (29 этажей).

Российские региональные центры пытаются использовать различные модели высотного делового центра. В Екатеринбурге идет строительство бизнес-квартала под названием «Сити-центр». В проекте французских архитекторов Валода

и Пистра предусмотрено строительство нескольких небоскребов: высота жилой башни «Исеть» составит 47 этажей (огромный цилиндр со шпилем достигнет 214 метров высоты), а другие три офисных здания будут переменной этажности: «Урал» — более 60 этажей, «Татищев» — 50 этажей, «Де Генин» — 35–40 этажей. В этих больших башнях, формой напоминающих минералы, расположат свои офисы крупные фирмы, в 10–12-этажных зданиях, входящих в состав Сити, — средние фирмы. Пока Сити уральского города выглядит «рыхло», но уже обозначились каркасообразующие элементы — башни «Демидов», De Luxe, отель «Хаятт», здание областной администрации, новое здание областного парламента.

В Красноярске ядром проекта «Красноярск-Сити» станет микрорайон из пятнадцати 25–30-этажных жилых домов. Проект предусматривает также возведение комплекса офисных высотных зданий. Высота самой крупной башни должна составить около 500 метров, а общая площадь всех зданий — около 2 млн. кв. м. Предполагается, что около 600 тыс. кв. м из этих площадей будут отведены под нужды органов исполнительной и законодательной властей Красноярского края, а также федеральных служб, остальную площадь займут коммерческие структуры.

В Казани предполагается строительство Сити на намывных территориях — полуостровах. Новый деловой центр площадью 388 га должен кардинально изменить облик города. Раскинется он на правом берегу реки Казанки, планируется, что Сити «перетянет» из исторического ядра многие коммерческие и государственные учреждения. Идея застройки правобережья Казанки, получившая название «Миллениум Зилант-Сити», родилась накануне празднования тысячелетия Казани. Тогда президент Татарстана Минтимер Шаймиев сказал, что левый берег Казанки с кремлем останется историей города, а правый станет его будущим. Концепцию проекта разработала американская архитектурная компания NBBJ, строящая в «Москва-Сити» многофункциональный комплекс «Город столиц» и транспортный терминал.

В Иркутске разработан проект строительства нового административно-делового и общественного центра под рабочим названием «Зазеркалье». Местом размещения выбран полуостров Кировский, который находится в устье реки Иркут при ее впадении в Ангару. Планируется также строительство скоростной транспортной магистрали, которая свяжет полуостров Кировский с другими районами Иркутска. В проекте предполагается широкое использование международных инновационных разработок по строительству на подтопляемых территориях, к которым относится полуостров Кировский. Также будут использованы японские технологии по строительству высотных домов в условиях повышенной сейсмики.

Особый интерес представляет проект «Сити-Стрелка» для Нижнего Новгорода, который предполагается формировать не на новом месте, а в непосредственной близости от исторического центра. Живописная Стрелка на месте впадения Оки в Волгу — огромная территория напротив сложившегося городского центра, на которой в настоящее время расположен грузовой порт. Проект предусматривает строительство на этом месте нового Делового центра города в виде амфитеатра из 24 небоскребов высотой до 50–60 этажей, в которых разместятся офисы, магазины, гостиницы, выставочные площадки и развлекательный комплекс. Одной из доминант архитектурного ансамбля центра станет существующий крупнейший в Нижегородской области собор Александра Невского.

Анализируя процесс развития высотной застройки в пространстве российских городов, необходимо заострить внимание на некоторых особенностях этого процесса. Большинство российских проектов небоскребов и Сити представлены, как это

ни парадоксально, жилой функцией, в то время как традиционно небоскребы представляют собой офисные пространства, а Сити — деловые центры. Примечательно, что самое высокое жилое здание России — Триумф-Палас в Москве — выше самого высокого жилого здания США Трамп-Уорлд (Trump World) в Нью-Йорке. Полностью жилыми комплексами являются и некоторые запланированные Сити. К таким примерам относятся «Саратов-Сити», предполагающийся к размещению в центре города, и «Ростов-Сити», в результате реализации которого будет освоен незаселенный левый берег Дона. Несмотря на то что власти Казани называют проект высотного центра Сити будущим деловым центром города, коммерческих площадей пока запланировано в нем немного — всего 60 тыс. кв. м, в то время как жилых — 4 млн. кв. м.

Другой особенностью является непроработанность транспортного обеспечения новых районов Сити. Стремление быстрее увидеть облик небоскребов, новый городской скайлайн отодвинуло в сторону вопрос транспортного обеспечения. Вместе с тем транспортная инфраструктура является такой же неотъемлемой характеристикой глобального города, как небоскребы или Сити.

И последнее, что следует отметить в отношении российских Сити, — это малая реализация заявленных проектов. Пока можно говорить о формирующихся контурах трех Деловых центров — Москвы, Екатеринбурга и Грозного, где уже возведены некоторые небоскребы. В основном проекты, представленные в виде презентационных 3D-эскизов и макетов, еще ждут своего часа для воплощения. Однако места под их строительство зарезервированы. Некоторые из них запланированы на неосвоенных окраинах, как, например, в Казани и Ростове. Другие — в непосредственной близости к центру, как в Екатеринбурге, Калининграде и Нижнем Новгороде.

«ВХОДНЫЕ ВОРОТА ГЛОБАЛИЗАЦИИ»

Для полноценного соответствия рангу «глобального города» необходимо не только строительство небоскребов, но и развитие таких городских подсистем, как транспортная и инженерная инфраструктура. Анализ «глобальных городов» (Лондон, Нью-Йорк, Токио, Париж и др.) показал, что общим требованием для развития городской пространственной структуры является формирование нескольких международных аэропортов-терминалов для осуществления «всемирных» связей города и развитие многоуровневых сетей массового общественного транспорта — линий метрополитена и скоростных железнодорожных линий.

Аэропорты — хабы[10] являются своеобразными «входными воротами глобализации» в пространство города и региона. Запоминающийся архитектурный образ, технологическая обеспеченность, размеры, удобство и комфорт перелетов и возможности связи с деловым центром города являются отличительными признаками аэропортов как объектов «глобальной архитектуры».

Анализ состояния современных российских аэропортов сразу позволяет выделить российскую столицу. В настоящее время доля аэропортов Московского авиаузла в общем объеме перевозок пассажиров в России составляет около 55%. Аэропортом Домодедово ежегодно пользуются более 20 млн. пассажиров, Шереметьево — 14 млн., Внуково — 6 млн. (по данным на 2009 год) [11]. С 2004 года в московских аэропортах более половины общего объема авиаперевозок составляют международные.

Основной задачей аэропортов Москвы в середине 2000-х годов стало увеличение их пропускной способности, строительство железнодорожных связей,

повышающих транспортную доступность. В этот период начались крупные работы по модернизации и реконструкции аэропортов Внуково, Домодедово и Шереметьево. За первое десятилетие нового века аэропорты получили значительное расширение площадей, появились новые терминалы обслуживания пассажиров, организовано скоростное железнодорожное сообщение аэропортов с вокзалами Москвы: Домодедово — Павелецкий вокзал, Шереметьево — Белорусский вокзал, Внуково — Киевский вокзал.

За последние пять лет произошла смена имиджа всех московских аэропортов. Особенно разительно изменился аэропорт Домодедово. Со стороны привокзальной площади терминал выглядит как изогнутая стеклянная стена полигональной конструкции. Перенос фасадной стены позволил радикально изменить изначально упрощенный дизайн аэровокзала, создав максимально открытое внутреннее пространство с использованием второго источника света и увеличив полезную площадь. В терминале реализована концепция «аэропорт-город», которая предусматривает многофункциональное использование аэровокзального комплекса и наличие разнообразных услуг для пассажиров.

Аэропорт северной столицы страны Пулково является четвертым в России авиатерминалом по пассажиропотоку. Созданный в начале 1970-х годов аэропорт долгое время считался одним из самых современных в стране. Но уже в 1990 годы воздушная гавань Санкт-Петербурга стала сильно отставать от новых потребностей. Исправить положение должна его масштабная реконструкция и превращение Пулково в крупный международный транзитный авиаузел — хаб. В архитектурном конкурсе на разработку концепции здания нового пассажирского терминала участвовали четыре международные фирмы с опытом проектирования и строительства крупных аэропортовых комплексов мирового уровня: американское архитектурное бюро COM (Skidmore Owings&Merrill LLP) (проекты аэропортов в Сингапуре, Бостоне, Тель-Авиве и Сан-Франциско), немецкое ГМП Интернейшнел (GMP International GmbH) (проекты аэропортов Гамбурга и Берлина, железнодорожных вокзалов в Берлине и Римини), английское бюро «Гримшоу и партнеры» (Grimshaw&Partners) (проекты аэропортов Цюриха, Манчестера, Куала-Лумпура) и российское бюро «Земцов, Кондиайн и партнеры» (принимало участие в проектировании международного терминала «Пулково-2»). Победителем конкурса стала английская команда. Согласно проекту, архитектурный облик петербургского аэропорта будет сохранен, в том числе и знаменитые пулковские «стаканы» — круглые стеклянные конструкции-фонари на крыше, обеспечивающие естественное освещение в здании. Эта идея использована английскими архитекторами при проектировании нового терминала. Аэровокзальный комплекс сверху похож на распластавшийся по земле огромный самолет-«стеллс» и на космический корабль «шаттл» одновременно. Парящая золотистая крыша из особых полупрозрачных пластин кажется легкой вуалью, наброшенной на ажурные титановые фермы. Руководитель проектной группы Николас Гримшоу подчеркнул, что в здании терминала намеренно подчеркнуты характерные петербургские черты, в основу планировки легла тема мостов и островов. Вдоль трассы, ведущей к аэропорту, будут построены объекты вспомогательной инфраструктуры — трамвайная станция, паркинг на 2500 парковочных мест, бизнес-центр, гостиница.

В условиях усиления глобализационных процессов и постоянного роста грузо- и пассажироперевозок следует отметить новую роль крупных аэропортов как генераторов градостроительного развития прилегающей территории. Новые ядра городской

активности даже начинают соперничать с деловыми районами Сити, традиционно расположенными в центрах городов. Аэропорты становятся градообразующими фокусами, превращаясь из чисто транспортных сооружений в сложные полифункциональные организмы — «аэропорт-сити». В США появилось даже новое понятие, обозначающее это явление — «аэротрополис»[12]. Помимо функций, напрямую связанных с перемещением по воздуху, вдоль транспортных артерий, ведущих в аэропорты, выгодно размещать гипермаркеты, отели, рестораны, а также досуговую инфраструктуру. Несмотря на близость аэропорта, на территориях аэротрополисов появляется и разнообразная жилая застройка, а следом за ней — социальная инфраструктура (школы, больницы и др.).

Хотя говорить о возникновении аэротрополисов в России пока рано, тенденции к их зарождению явно наличествуют. Аэропорты Москвы превращаются в центры притяжения торговых, деловых и производственных функций, влияние которых распространяется на обширные территории в радиусе десятков километров. Модернизация Шереметьево, Домодедово и Внуково способствует превращению северо-западного, южного и юго-западного секторов московской агломерации в эпицентры экономической активности. Со строительством гостиниц, бизнес- и конференц-центров, а также с развитием торговых и досуговых функций внутри терминалов транспортные объекты перерастают в «аэропорт-сити».

В российских регионах развитие территорий, находящихся в сфере влияния крупнейших российских аэропортов, тормозится неразвитостью инфраструктуры — как самих аэроузлов, так и транспортных артерий, связывающих их с городом. В целом неразвитое состояние транспортной инфраструктуры оставляет Россию в стороне от мировых транзитных грузовых и пассажирских потоков, сдерживая развитие страны. Сравнение характеристик аэропортов глобальных городов-центров и российских крупнейших городов раскрывает очевидную недостаточную мощность отечественной авиаинфраструктуры (табл. 1 и 2).

Таблица 1

Крупнейшие аэропорты мира по пассажиро- и грузообороту (по данным 2007 г.)

Город, аэропорт	Страна	Пассажирооборот, тыс. чел.	Грузооборот. тыс. т
Атланта (Хартсфилд Джексон)	США	89 379	720
Чикаго (О'Хара)	США	76 159	1534
Лондон (Хитроу)	Великобритания	68 069	1395
Токио (Ханеда)	Япония	66 671	2147
Лос-Анджелес	США	61 896	1884
Париж (Шарль де Голль)	Франция	59 919	2298

Даллас	США	59 785	724
Франкфурт-на-Майне (Рейн-Майн)	Германия	54 162	2128
Пекин (Кэпитал)	Китай	53 737	1193
Мадрид (Барахас)	Испания	52 122	315

Таблица 2

Крупнейшие аэропорты России по пассажиро- и грузообороту (по данным 2007 г.)

Город, аэропорт	Пассажирооборот, тыс. чел.	Грузооборот, тыс. т
Москва (Шереметьево)	18 755	167
Москва (Домодедово)	13 923	134
Москва (Внуково)	6 789	24
Санкт-Петербург (Пулково)	6 137	29
Екатеринбург (Кольцово)	2 251	17
Новосибирск (Толмачево)	1 753	19
Краснодар (Пашковская)	1 390	8
Самара (Курумоч)	1 316	5
Красноярск (Емельяново)	1203	26
Калининград (Храброво)	1 098	4

Реальные планы реконструкции своих аэропортов пока разрабатывают лишь три российских города, поддерживаемые государством как места проведения крупнейших международных мероприятий на территории России. Это, прежде всего Сочи-Адлер — Олимпиада-2014, а также Казань — Универсиада-2013 и Владивосток — Форум АТЭС-2012.

Не случайно вопрос развития транспортной инфраструктуры на примере аэропортов занимает в статье большее место по сравнению в другими объектами «глобальной архитектуры». Дело в том, что в российских городах наблюдается большой перекос в сторону зрелищных, визуально эффектных «маркеров» при практически полном невнимании к созданию предпосылок для осуществления коммуникационных потоков. Есть знаки глобализации, но нет ее порталов. Если небоскребы уже появились в скайлайне российских городов, то вместо «ворот глобализации» построены пока

«калитки». Кроме как в Москве с ее резко поднявшими свой уровень аэропортами Домодедово, Шереметьево, Внуково и в Екатеринбурге с аэропортом Кольцово, в других городах нашей страны какие-либо реальные попытки развития в названных направлениях пока мало заметны.

ВНЕДРЕНИЕ В КОНТЕКСТ

Глобализация расширила пространственные связи и возможности российских городов. Многие из них озаботились поисками возможностей повышения своего места в конкурентном пространстве за инвестиции за счет «громких проектов», приглашения иностранных архитекторов и строительных фирм, использования новых образцов и форм. Среди позитивных результатов, которые несут с собой процессы архитектурной глобализации, можно отметить модернизацию архитектурного облика российских городов, апробацию новых принципов формообразования, внедрение новых строительных технологий, улучшение имиджа города, идущего «в ногу со временем».

Вместе с тем необходимо остановиться и на негативных тенденциях. Это, например, заметная агрессивность новой застройки по отношению к городскому окружению, игнорирование историко-культурного наследия, немасштабность среде, искажение сложившихся городских силуэтов. Случайные формы накладываются на исторический силуэт, искажая его выверенные временем формы и пропорции. В качестве примера можно привести эффект появления в исторических панорамных видах центра Москвы 165-метровой гостиницы «Свиссотель/Красные холмы» («Swissotel/Krasnye holmy») на Космодемьянской набережной. В Волгограде в результате интенсивного строительства в зоне Центрального парка культуры и отдыха практически перекрыта волжская панорама мемориального архитектурно-ландшафтного комплекса Мамаева кургана, воспринимаемая с центральной части города. Раскрашенные в кричащие сине-красно-белые цвета здания-«свечки» оттеснили на задний план знаменитый силуэт мемориала, утерян масштаб между различными планами застройки.

В Екатеринбурге проблема высотного строительства носит другой характер. Для расчистки места под строительство новых вертикалей целыми кварталами сносится ценная историческая застройка. Например, здание высотного бизнес-центра «Антей» возведено посреди традиционной для центра Екатеринбурга малоэтажной застройки, на месте снесенной старинной усадьбы.

Как противодействие унифицирующим процессам в настоящее время активизировались антиглобализационные движения. Их влияние в архитектуре ощущается в поисках идентичности национальным и региональным приоритетам, которые выражаются в сохранении традиций, «локальных диалектов» архитектуры в форме различных направлений регионализма, контекстуализма, традиционализма. В это направление входит и движение за сохранение архитектурного наследия. Примеры развития местных школ можно найти в Самаре — «региональный минимализм», в Казани и Уфе — где развиваются национальные традиции, сильная местная архитектурная школа сложилась в Нижнем Новгороде. Но везде можно найти примеры, которые представляют собой некие «химеры», в которых переплелись глобальность и локальность, к примеру, азиатская по сути постройка, окруженная кирпичным забором, под гордым названием кафе «Европа».

Анализируя взаимоотношения «глобального» и «локального» в пространстве российских городов, уместно задаться вопросом об отношении уже региональной архитектуры к глобальным объектам. Каким образом это направление вступает

в диалог с объектами «глобального слоя», приспосабливается ли к ним, подчинившись законам иного формотворчества, или становится контекстом, фоном для новых доминант? Ответ — отрицательный. Всюду наблюдается противодействие и противостояние локального движения глобальной культурной колонизации. Региональная архитектура идет своим путем, обусловленным стремлением к сохранению собственной идентичности и самобытности. В этом отношении на общем фоне выделяется своей особой сдержанностью по отношению к глобальной архитектуре Нижний Новгород. Именно здесь сформировалась сильная архитектурная школа регионализма. Нижегородская школа отличается обращением к местным традициям, к местному наследию и стилям рубежа XIX и XX столетий — к модерну, неорусскому стилю, неоклассицизму, эклектизму — и соединением их с современностью. Интерес к исторической среде и попытка вести с ней диалог — именно эта черта определяет своеобразие современной нижегородской региональной архитектуры.

* * *

Анализ особенностей проявления процессов глобализации в архитектурной среде российских городов показывает большое разнообразие вариантов развития, предполагающих разную степень включенности в мировые процессы. На поверхности региональной по своей структуре городской ткани формируется тонкая пленка глобализации, выраженная через характерные архитектурные объекты. Основными формами выражения «глобальной архитектуры» в российских городах стали высотная застройка и попытки создания «зданий-достопримечательностей», которые должны были бы стать своего рода «туристическими магнитами» («глобальные музеи», театры или выставочные комплексы).

Новые объекты архитектурной глобализации с трудом вписываются в контекст российских городов. Общность этих объектов часто состоит в их «де-территориализации», непривязанности к определенному месту и ощутимой агрессивности к сложившемуся контексту. Это качество «детерриториализации» относится как к отрицанию стилистики сложившейся застройки и ее параметрам и масштабу, так и к градостроительному размещению. Новые объекты не желают вписываться в имеющуюся градостроительную ситуацию со сложившимися центрами и городской топографией. Новые доминанты пытаются создавать свой каркас, логика которого пока выглядит случайной.

Безусловно, глобализация приводит к интенсификации архитектурных контактов, проникновению новых, неизвестных ранее стилевых течений. Но одновременно глобализация требует доминирования этих новых систем ценностей в ущерб другим, местным сложившимся школам, архитектурным традициям. Вторжение этих новых, ранее неизвестных архитектурных и урбанистических форм часто вызывает неприятие и отторжение как у отдельных социальных групп общества, так и у профессионалов. При этом обостряется поиск аутентичности, усиливается стремление обратиться к традициям, в том числе религиозным и социокультурным корням. «Глобальная архитектура» часто воспринимается локальным социумом как враждебная сила, разрушающая традиционный уклад и привычную архитектурно-пространственную среду, которая в свою очередь формирует самоидентификацию человека.

В настоящих условиях вместо диалога глобального и локального часто происходит форсированное давление с распространением вместо шедевров образцов массовой архитектуры. По всему миру, и в том числе в России, возникают идеи

создания «накрученных» небоскребов, даже в таких городах, как Ханты-Мансийск. Конкуренция заставляет местные власти изменять имидж городов и включать в их архитектурный облик черты глобального города: свой мини-Деловой центр, свои небоскребы, свой «вау» — музей и т. д. Мир заполняется одновременно фантастическими по форме, но унифицированными по существу творениями звездных архитекторов-глобалистов. Эти постройки часто занимают лучшие в градостроительном отношении места и отнимают огромные материальные ресурсы. Глобализация вместе с захватывающими дух возможностями развития архитектурного формообразования несет в себе угрозу гуманистической составляющей архитектурной среды современных городов. Названные проблемы пока не нашли методов их решения. Путь для ответов на вызов глобализации открыт.

Примечания

1. *Wallerstein I.* Globalization or the Age of Transition? // International Sociology. 2000, N 2.
2. *Федотова Н.Н.* Возможна ли мировая культура? // Философские науки. 2000. № 4. С. 58–68.
3 См.: *Фесенко Д.* Диверсификация или Универсализация?// Архитектурный Вестник. 2006. № 2 (89).
4. *Сассен С.* Глобализированный город: стратегический пункт: новый рубеж. http://journal.prognosis.ru/a/2005/04/10/44.html
5. *Lewis R.* Will Forces of Globalization Overwhelm Traditional Local Architecture? // Washington Post, November 2, 2002.
6. *Льюис Р.* Архитектура и глобальный город. http://eu.spb.ru/newglobalhistory/txt/papers/index.html
7. Robertson R. Glocalization: Time-Space and Homogeneity- Heterogeneity // Global Modernities. Ed. by M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson. London, 1995.
8. *Белоголовский В.* Лорд Норман Фостер. Foster+Partners. http://agency.archi.ru/news_current.html?nid=6679
9. *Богатуров А.Д.* Глобальная прагматизация // НГ. 2003. № 109, 3 июня.
10. Пассажирским хабом может быть аэропорт, существенную часть перевозок которого (30% и более) составляют трансферные пассажиры, совершающие пересадку (трансфер) с рейса одной авиакомпании на рейс другой. Обслуживание этой категории пассажиров приносит аэропортам значительную прибыль, поскольку платят им оба перевозчика — прилетевшего и улетающего рейсов. Кроме того, трансферный пассажир пользуется разнообразными сопутствующими услугами.J
11. Хотя в глобальном масштабе это небольшие цифры — по суммарному пассажирообороту Московский авиаузел (39,59 млн. псс. в год) сравним с одним аэропортом Детройта.
12. *Бабуров В.* Московский аэротрополис / Архитектурный Вестник. 2006. № 5 (92).

НИНА КРАЙНЯЯ

ЖИЛИЩНОЕ ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА И СОЦИАЛЬНЫЕ СДВИГИ

Уже много лет мы являемся свидетелями, а кто-то и участником противоречивого процесса формирования важнейшей социальной и пространственной субстанции города – массовой жилой застройки. В начале 1990-х годов термин «массовая» относился только к Москве, где сохранялись значительные объемы строительства. Но с середины 2000-х он стал восстанавливаться и применительно к другим крупным городам России. То, как сегодня обстоят дела в этой области, похоже на высшую точку кризиса и требует всеобщего внимания, поскольку выбрасывает отечественное градостроительство далеко за пределы мирового русла развития.

Решение вынести этот вопрос на настоящую конференцию вызвано непроходящим беспокойством по поводу отсутствия широкой общественной реакции на предлагаемый нам в качестве жилища массовый продукт. Даже правильнее сказать, беспокойством по поводу положительной реакции на этот продукт, а именно на дом в 17–22 этажа, порождающий плотность населения порядка 1200 человек на гектар придомовой территории, и на весьма специфическую среду, сформированную исключительно такими домами.

В ожидании бума малоэтажного загородного строительства, который неизбежно поставит вопрос о радикальном обновлении и внутригородского жилого пространства, этот социально-культурный феномен необходимо осознать.

Отметим сначала архитектурно-градостроительную противоречивость действующей модели массовой застройки, которая отчетливо видна профессионалам, но как будто не воспринимается жителями. Эта модель возникла как результат принципиально различных путей эволюции планировочной организации селитебных территорий и системы отечественного домостроения. Планировщики постепенно возвращаются от изобретенного микрорайона к традиционной форме квартала, величина которого находится в прямой зависимости от ценности и рыночной стоимости территории, т. е. отражает закономерности неравномерного строения городского организма, особенно отчетливо проявляющие себя в рыночной системе хозяйствования. По отношению к советской нормативной планировочной модели этот возврат равносилен градостроительной революции. В то же время монополизированное домостроение все последние десятилетия продолжает глубоко инерционное развитие, наращивая над советскими по принципу устройства домами все новые и новые этажи и расставляя их в кварталах с предельно высокой плотностью. В результате структурные связи между горизонтальными и вертикальными параметрами застройки, ее морфологией, внутренней структурой жилых зданий, присутствовавшие на всех этапах исторической эволюции

Квартал типовой застройки в Москве

города, во все стилистические эпохи окончательно разрушаются.

В чем конкретно сегодня проявляется это разрушение? Например, в том, что совершенно одинаковые по планировке и высоте жилые дома размещаются в резко различных условиях: один – по красной линии вдоль мощной транспортной магистрали, другой – вдоль местной улицы, третий – внутри квартала на границе с зелеными площадками отдыха. Или: одинаковые квартиры находятся на втором и на двадцать втором этаже корпуса, как и на всех прочих.

Жизнь, конечно, не обманешь, и в гомогенной структуре многоэтажек при их распродаже и бесплатном заселении идет активная социальная дифференциация жильцов. Выселенцев из аварийного фонда, очередников размещают на нижних этажах, а верхние поступают на свободный рынок, причем вверху квартиры стоят на 10–30 % дороже, чем на средних этажах. Но почему же управляющие структуры и жители, различая, что хуже, что лучше, не формируют через рыночные и культурные институты новый социальный заказ на адекватное жилье и жилую среду?

Смею предположить, что наряду со скудостью выбора жилья, недостаточностью у большой части населения опыта городской жизни, упорным вколачиванием в его сознание выгодных стройкомплексу стереотипов существует еще одна причина – у жителей новых районов появляются некоторые компенсаторные механизмы, позволяющие адаптироваться к гипертрофированному и стандартному окружению. И находятся эти механизмы в сфере глубинных сдвигов в образе жизни, диктуемых постиндустриальной эпохой.

Так, отечественная философия и футурология предрекают, что в ближайшие десятилетия в разных областях деятельности все сильнее будет превалировать ориентация не на индивидуума, а на группы субъектов – сравнительно небольшие объединения людей, совместно продвигающихся к намеченному результату. Будучи устойчивыми в плане целей, эти своего рода социальные локусы имеют подвижную структуру в отношении отдельного человека. В совокупности групп ведущее положение займут те, которые несут в постиндустриальный мир новое знание. Локализация в городском пространстве каждой динамичной по своей внутренней структуре группы, особенно когнитивной, вероятно, не может быть устроена иначе, как по сетевому принципу.

То же можно сказать и про сферы образования, досуга, оздоровления. В новых районах города, население которых относительно молодо, материально лучше обеспечено и потому наиболее динамично, множатся группы, дифференцированные по интересам, пусть и стереотипным. Это и официальные и неформальные молодежные объединения разного толка, и сообщества автомобилистов, и группы, складывающиеся на базе специализированных образовательных детских учреждений, оздоровительных

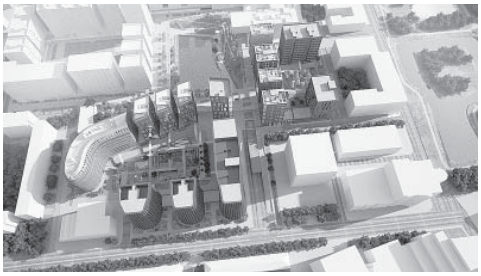
и досуговых центров, постоянных посетителей (целыми семьями) крупных полифункциональных моллов. Можно даже привести пример групп родителей, гуляющих с маленькими детьми, которые подбираются и проводят время не по месту жительства, а по общности тем и интересов и выбирают места встреч и прогулок не в своем дворе, а в каких-либо привлекательных промежуточных пространствах.

Можно говорить и о том, что вырисовывается особая поведенческая модель перспективной и типичной для нового района крупнейшего города семейной ячейки: глава семьи, обеспечивающий ее материально, двое детей, неработающая жена, в распоряжении которой есть автомобиль. На нем она развозит детей по различным учреждениям утром и собирает домой во второй половине дня. Чем крупнее район и выше плотность населения, тем больше развита сфера услуг и больше фокусов притяжения. Иначе говоря, каждая группа по общности интересов получает свое пространство, но не в виде ареала, а в виде сети притягательных для нее мест, и эти сети накладываются друг на друга, формируя восприятие населением среды как полифункциональной и полиморфной. В результате компенсируется (в определенной степени) негуманный характер ближайшего к дому окружения, объясняется малолюдие дворов, на которые архитекторы, вероятно, напрасно так уповают, видя в них средство социализации молодого поколения и формирования соседских общностей.

Типовые дома повышенной этажности в районе Марьино

Конкурсный проект застройки кварталов

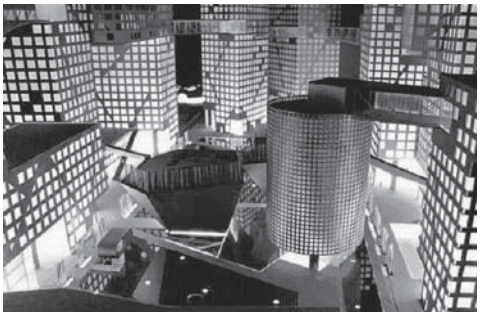
Вместе с тем одновременно и как одно из условий становления групповых структур идет процесс индивидуации человека, доформирования его «самости». Думается, личное жилье играет в этом процессе не последнюю роль. Отсюда такое внимание к жилой ячейке, ее оснащенности, включенности в коммуникационное пространство и в то же время забота о надежной защите от вторжения в частную жизнь, о возможностях самовыражения в жилье и его непосредственном окружении. Оснащенная электронными средствами связи, обеспечивающая доступность к сетям коммуникационным, жилая ячейка отчасти



Жилой комплекс «Садовые кварталы» в Москве

Новый образ внутреннего дворика жилого квартала

Пекинские кварталы



Проницаемые внутренние пространства комплекса

снимает необходимость физического пребывания в физических сетевых пространствах. Но не исключает его, а делает более избирательным, подготовленным и эффективным.

Собственно, соотношение жилого и общественных пространств и их взаимная динамика всегда были основным содержанием города, достигая в определенные периоды времени критического состояния и порождая новые градостроительные парадигмы. С позиций сегодняшних социальных тенденций квартира в типовом многоэтажном доме в районе с очень высокой плотностью населения и предоставляемых ему общественных услуг находится на грани или даже за гранью соответствия интересам индивидуации. Поэтому компенсация отсутствия полноценного индивидуального пространства за счет развитости локусов динамичных групповых интересов носит временный характер и пересмотр действующей модели массового жилища неизбежен.

На вопрос, какие формы должна принять городская застройка, в которой развитие общественных пространств не вызовет отмирания ближнего окружения жилья, жилого домовладения, и должна ответить долгожданная модель массового жилища нового поколения. Есть ощущение того, что наихудшим решением было бы нечто среднее между жилым домом повышенной этажности и семейным домом. Поэтому возвращение в крупном городе к патриархальному двору в квартале с периметральной застройкой умеренной высоты, которое обсуждается и продвигается сейчас в профессиональных кругах, представляется искусственной мерой.

Гораздо больше вдохновляют поиски, основанные на синтезе традиционных форм квартальной сети и современных архитектурных композиций, в том числе с усвоенными уроками модернизма. Примером тому в отечественной

практике могут служить проект Сергея Скуратова «Садовые кварталы» в Хамовниках, концептуальный проект микрорайона «Слобода Весны-5» в Красноярске и концепция гелеотектора Сергея Непомнящего. В последнем случае архитектор предлагает ради спасения природы альтернативу, или, скорее, дополнение к концепции загородного коттеджного расселения. Он превращает плотную внутригородскую застройку (допустим, на месте выводимых промпредприятий) в сложную конструкцию, где каждой жилой ячейке придается частица богатой природной и городской среды: солнца, зелени, воды, функционального разнообразия и эстетики исторического города.

Благоустроенный двор комплекса

Трудно пройти мимо и такой выдающейся концептуальной жилой постройки, как комплекс Linked Hybrid в Пекине американского архитектора Стивена Холла. Здесь банальный башенный комплекс превращен архитектором в вертикальную пространственную решетку, в проницаемое пространство, сочетающее хорошо изолированные и обеспеченные рутинными услугами жилые ячейки верхних уровней с великолепно благоустроенной и открытой средой на уровне земли.

Наконец, проявления будущего в социально-пространственной сфере не отменяют необходимости градостроительных построений, свойственных индустриальной эпохе. Особенно это касается России, утратившей в последние десятилетия свою индустрию и пытающейся восстановить ее в рамках новых технологий. Поэтому, вероятно, сохранят свою актуальность традиционные пространства застройки, притягательные для групп населения, объединенных трудовой занятостью и сферой обслуживания крупных предприятий. И здесь основная работа, вероятно, будет заключаться в поиске архитектурно-градостроительных средств постепенного внедрения в традиционную среду элементов сред постиндустриальной эпохи в виде внутригородских полиморфных структур, или поселений индивидуальных семейных домов.

Технологическое будущее жилья для массового потребителя становится все более ясным – система небольших производств, быстро организующихся также по сетевому принципу с гибкими технологиями проектирования и строительства, оперативно работающих на индивидуализированный заказ. Экономическая эффективность новых систем обеспечивается компьютерным проектированием и быстрой реакцией на заказ.

Опасение вызывает сам заказчик, сильно деформированный десятилетиями советской системы жилищного обеспечения и формами ее градостроительной и архитектурной реализации. И здесь мы неизбежно возвращаемся к проблеме формирования социального заказа на жилье и роли архитектора в этом процессе.

ЭДУАРД ХАЙМАН

ОТ МЕГАПОЛИСА К ПЛАГАПОЛИСУ.
НОВЫЕ ЗОНЫ ОТВЕТСТВЕННОСТИ АРХИТЕКТОРА

Человечество подходит к рубежу, за которым начинает просматриваться некий новый невиданный этап тотальной коммуникации, когда большинство людей на планете будут задействованы в непространственных межличностных связях. Данное утверждение сегодня поддерживается целым рядом фактов. В наши дни только в России число пользователей Интернета составляет 60 миллионов человек. Во всем мире их 1,97 миллиарда [1]. Известно, что в начале XIX века 15% всего населения Земли — в сети. Если говорить только о Европе, то здесь уже более половины населения (58,4%) пользуется Интернетом [2]. И наряду со связью Интернет растет мобильная сотовая связь. По данным Международного союза электросвязи, число абонентов сотовых телефонов составляет сегодня 5,3 миллиарда человек[3]. Можно предположить, что технические средства коммуникации вступили в соперничество с традиционным евклидовым пространством за звание естественной среды коммуникации.

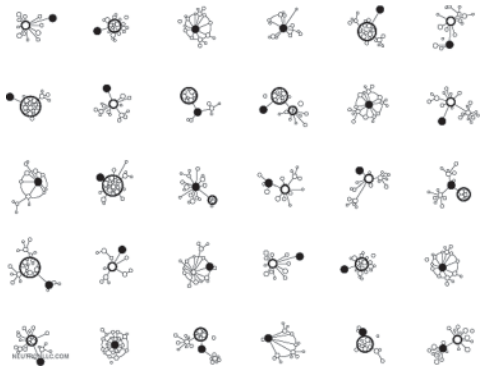
ТРАНСФОРМАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ГОРОДА

Главной сферой деятельности архитекторов всегда был город. Но что есть город сегодня, к чему он стремится и как мутирует? Если древний город зарождался как место, где социальные связи можно было осуществить в едином укрепленном месте обитания, то теперь социальные связи практически не ограничены пространственными характеристиками, они распространились через технологии коммуникации и отделились от местоположения индивида.

Пространственная структура исторического города долгое время определялась четким делением на социальные страты. Социальная стратификация в большой степени определяла и типологию архитектуры. В средневековых городах ремесленники или знать собирались в некие соседские сообщества с определенными границами и фиксированным расположением в городе. Позднее практически на той же традиции социальной стратификации постепенно развивались и современные мегаполисы.

В наши дни в этих все еще пространственно и социально стратифицированных городах появляются разнородные сообщества, порой не имеющие определенного социального статуса, но объединенные по интересам, работе, образу жизни, доходу, причем независимо от своего местонахождения внутри города, страны и даже планеты (ожидая распространения космического туризма). Благодаря Интернету появилось понятие «социальные сети», то есть онлайн-сервисы, направленные на построение

сообществ людей со схожими интересами. Любой человек может быть зарегистрирован в десятках таких социальных сетей, сайтов, сообществ, блогов, где он имеет возможность разыгрывать разные роли.

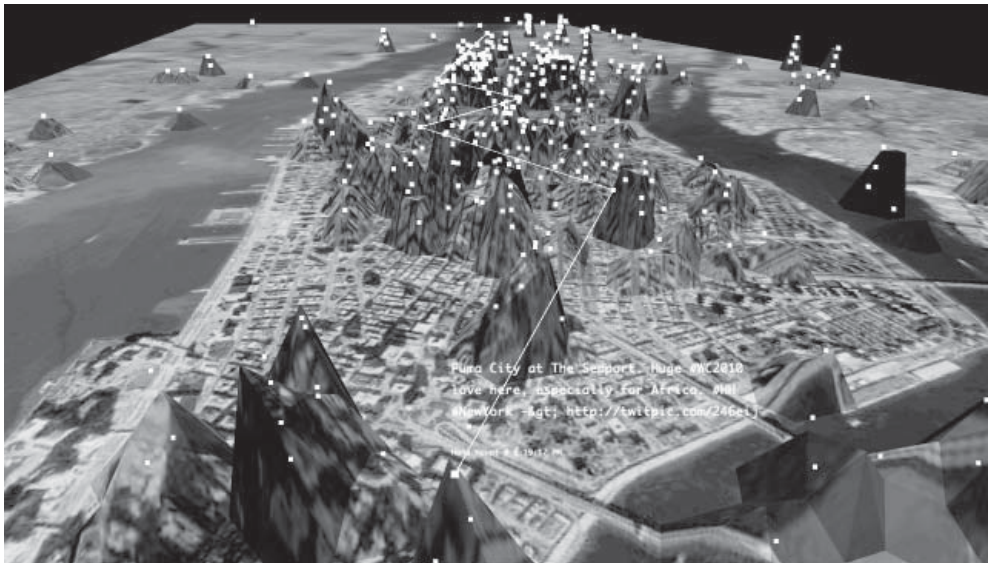


Совместные рабочие сети. Иллюстрация из книги Neumeier M. The Brand Gap: How to Bridge the Distance Between Business Strategy and Design. New Riders Press, 2003

К ОБОСНОВАНИЮ ИДЕИ МНОГОМЕРНОГО ИНФОРМАЦИОННОГО ЛАНДШАФТА

Наша предварительная гипотеза состоит в том, что современный город можно видеть как территорию градиентов, наложения множества слоев жизни, социальных отношений, в которых участвуют не только жители данного города, но и горожане всего мира, объединяемые в сложную систему смешанных взаимоотношений. Понятно, что прежняя архитектурная типология и разграничения здесь практически не смогут более превалировать, а возможно, даже продолжать свое существование. Гибкость и изменчивость, а также интегрированность с Интернетом, электронными устройствами становится главным принципом и признаком некоего нового ландшафта и, следовательно, нового объекта архитектуры.

Однако в настоящее время нет устоявшихся представлений о том, с каким типом ландшафта предстоит работать современному архитектору. Нет и устоявшейся



Медиа-художник Аарон Коблин. Amsterdam SMS project. Совмещенное представление социальных сетей и городской среды. 2010-2011. (Источник: Christian Marc Schmidt & Liangjie Xia. Invisible Cities).

терминологии описания этого нового пространственно-социального и одновременно информационно-виртуального феномена.

Мы даем себе отчет в том, что архитектор-градостроитель традиционно работает с ситуационными и генеральными планами территорий, масштабные пределы которых — от 1/500 до 1/5000, в то время как, например, географы работают с картами территорий, крупно- и мелкомасштабными, пределы которых от 1/5000 до 1/1000 000. А в системе разработки районной планировки при составлении плана современного использования территории (региона, крупной агломерации, мегаполиса) проектировщик работает в масштабе 1/100000–1/300000.

Появление интерактивных электронных карт снимает ограничения традиционного подхода в работе архитектора с подосновой проекта. Интерактивная карта позволяет произвольно менять масштаб подосновы архитектурно-градостроительного проекта — от мелкомасштабного (географического, районной планировки) до крупномасштабного (ситуационных и генеральных планов) и до традиционных масштабов плана здания. И более того — допускает работу с масштабом 1:1.

Однако для построения теоретического обоснования нового понимания территории, с которой предстоит работать архитектору, нам потребуется условный, обобщающий все масштабы стартовый термин и предлагается термин *карта территории*. Термин, как можно предположить, позволяет говорить не только о физической подоснове, но и учитывать смыслы социального пространства. Помимо того базовое понятие «карта» (которое является переводом английского слова «map») используется здесь в смысле более широком, чем обычно принято в архитектуре. И еще, учитывая контекст нашего исследования, имеет смысл отметить, что слово «map» или «mapping» в математике имеет значение «отображение».

Рассмотрим подробнее, как привычное социально-пространственное поле представлений архитектора и градостроителя можно было бы связать с новыми социальными и новыми «непространственными» полями?

Чтобы в какой-то мере прояснить возможность такого рода трансформации в представлениях проектировщика, обратимся к работам известных философов, семиотиков, архитекторов-теоретиков. Американский ученый Грегори Бейтсон, антрополог, исследователь вопросов социализации, лингвистики, кибернетики и теории информации в своей книге 1972 года «Шаги в направлении экологии разума»[4] размышляет о форме, о субстанции и о различии. Одно из базовых утверждений Бейтсона, заимствованное у Альфреда Коржибски (1931) и позднее развитое в его авторской теории информации,— «карта не есть территория»[5]. Исходя из этой формулы, Бейтсон строит свою информационную теорию. Он рассуждает о том, как из того, что есть в реальности, нечто попадает на карту территории. «Мы хорошо понимаем, что не сама территория, как она есть, попадает на карту. Это наша общая опорная точка зрения, и с этим мы все согласны. Далее, согласимся и с тем, что если территория совершенно однородна, то ничего и не попадет на карту, за исключением ее границ, которые представляют собой множество точек, согласно которым она перестает быть однородной лишь по сравнению с некоей большей матрицей. То, что попадает на карту в действительности, это различия, будь это *различия* в высоте или различия в растительности, различия в структуре расселения, различия в характере поверхности или какие-либо еще. Различия — вот те вещи, которые попадают на карту»[6]. Итак, карта — это есть информация о территории, и строится эта *информация* с помощью фиксации различий.

Бейтсон поясняет свое основное понятие *различие* (*difference*). Он указывает на то, что, несмотря на наше умение видеть различия и несмотря на кажущуюся

обыденность этого понятия, оно на самом деле предельно абстрактно и существует вне тех вещей, между которыми ищется различие. Бейтсон называет различие единицей разума и определяет минимальное информативное изменение как «небезразличное различие» (*a difference that makes a difference*). И потому *различие*, по Бейтсону, следует понимать как некое *информационное приращение*.

От информационного приращения он переходит к описанию информационного воздействия или эффекта. Он сопоставляет понимание и фиксацию эффектов в точных науках, где эффекты обусловлены главным образом силой физического воздействия, с иным пониманием эффектов в мире коммуникаций и организаций, например, таких, как сообщество людей. Здесь он видит другую природу эффектов. «Когда вы входите в мир коммуникаций, вы оставляете позади весь тот мир, в котором эффекты создавались силовым импульсом или ударом, или переменой энергий. Вы входите в мир, в котором «эффекты» вызываются исключительно *различиями*»[7]. И здесь различия для Бейтсона синонимичны понятию «идея». В таком абстрактном восприятии различия же и сами порождают различия, что формируют и деформируют информационные пространства, к которым принадлежат эти различия.

Здесь мы можем сделать предварительное предположение: в современном городе именно различия, иначе информационные приращения, их осознание и интерпретация, а также вызываемые ими эффекты во все большей степени участвуют в формировании его сущности, то есть определяют городскую среду, локальные сообщества, функциональные зоны, публичность и приватность, потоки людей и транспорта, распространение информации и идей. Вся совокупность различий в городе — это, по сути, и есть современный город.

От размышлений Бейтсона можно сделать переход к современному технологически усовершенствованному способу наглядной фиксации (визуализации) информационных приращений (различий), связанному сегодня с так называемой инфографикой — интенсивно развивающимся в последнее десятилетие графическим способом презентации данных[8]. В инфографике данные, информация, знания интерпретируются в визуальную форму, выявляя различия и совпадения в ней. Можно сказать, что инфографика — это карты современного сложного ландшафта, как бы вышедшего за пределы поверхности земли. С помощью таких карт современный человек пытается описать открываемую нами действительность. Но если существуют такие инфографические карты, не связанные с поверхностью земли, то возможно вообразить и территории какого-то иного рода, в данном случае точнее было бы сказать ландшафты, лишь отчасти связанные с поверхностью земли. И такие ландшафты могут восприниматься как многомерные.

Теперь можно предположить, что современный городской ландшафт — это больше чем городская территория. К пониманию такого нового *многомерного ландшафта*, в котором существует современное общество, а значит, и современная архитектура, можно подойти на основе упомянутого выше понятия различия, предложенного Бейтсоном, и его же понятия *подобия*. Эти два понятия — *различие* и *подобие* — способны отразить больше чем территорию, они способны отразить также и особое состояние человека, воспринимающего многомерный ландшафт, когда что-то или кто-то может быть одновременно различным к чему-то или кому-то другому по одним условиям, но одновременно подобным или близким по каким-то иным условиям.

Близко к понятиям «различие» и «многомерный ландшафт» понятие «*Гетерогенного пространства*», которому посвящена книга «Пространственная хрестоматия: Гетерогенное пространство в архитектуре» (Space Reader: Heterogeneous

Space in Architecture). В вводной статье ее авторы Кристофер Хайт, Майкл Хенсель и Ачим Менгес пишут о том, как в последние 40 лет складывалось понятие «*гетерогенного пространства*», обрастая новыми идеями и концепциями — начиная от модернизма, двигаясь к постмодернизму и наконец к цифровой архитектуре.

Постепенное усложнение среды приводит к ограничению возможностей геометрического языка архитектуры и необходимости регулирования ландшафтов иными средствами[9], в частности, потоками данных, связанными с этическими и политическими отношениями и т. п. Это делает необходимым все более глубокое осмысление понятия пространства не столько как физической сущности, сколько как поля действия определенного набора *акторов*. При этом само *гетерогенное пространство* активно и неотделимо от общей системы *акторов*.

Чтобы четче представить себе, что такое гетерогенное пространство (в противовес гомогенному), можно обратиться к сравнению двух игр. Такого рода сравнение игры в шахматы с игрой го было использовано Делёзом и Гваттари в центральной главе книги «Тысяча плато» (A Thousand Plateaus, 1980) для объяснения их концепции гладкого (smooth) и рифленого (striated) пространства. В обеих играх существует сетчатое поле, на котором действуют игровые фигуры, принадлежащие одному или другому игроку. Но если в шахматах сами фигуры обладают определенными ролями и иерархией взаимоотношений и действий, а их функция структурна, то в го все фигуры однородны, они только или белые, или черные. В отличие от шахмат статус фигур в го определяется исключительно временными отношениями со своим окружением: идентичность зависит от размещения всех фигур на доске и динамики потенциалов своей применимости как для одного, так и для другого игрока. Для Делёза и Гваттари эти две игры обозначают два пути понимания взаимоотношений между идентичностью, действием и пространством. В шахматной игре пространство изотоническое (одинаковое, моногенное, гомогенное), но через него ходят шахматные фигуры, наполненные смыслом. В то время как в го само пространство гетерогенное, и потому оно само выступает действующим субъектом в игре. Пространство здесь деформируется, и вместо того чтобы определять различия между какими-то постоянными мерами, как, например, на шахматной доске (или на земле), игрок осуществляет различия посредством постоянного разворачивания самого пространственного процесса [10].

Размышление о го и о шахматах дает нам представление о том, что деформация пространства может выступать как петля обратной связи, воздействуя вновь на игровые фигуры. Расположение фигур, способствующее деформации пространства в го, создает чрезвычайно сложный и зыбкий ландшафт, сильно отличающийся от привычного материального и видимого ландшафта, который мы привыкли читать как систему различий, создавая для себя его образ — как структуру или карту.

Можно сказать, что гетерогенное пространство в игре го — это сведенная к небольшому числу правил простейшая модель экологической системы, если видеть смысл системы во взаимоотношениях субъектов и окружающей их среды. Но если попробовать развернуть такую модель на городскую или даже всечеловеческую глобализированную экологическую систему, сразу проявится необходимость представить, как могут регулироваться взаимоотношения не только внутри логически выделенного гетерогенного пространства, но и между множеством «простых» гетерогенных пространств. Подобная мультиэкология несводима к набору небольших отдельных экологических систем, так как несомненно относится к классу открытых систем.

Итак, рассмотренный здесь многомерный, или гетерогенный, ландшафт, по-видимому, во многом соответствует новой форме существования общества, при которой сам ландшафт в значительной степени обусловлен характером сетевых структур, отражающих взаимоотношения всех акторов среды. Понятно, что такого рода структура в наши дни совсем не обязательно совпадает с исторически сложившейся структурой территории. Новый суперландшафт многомерен. Он складывается по иному принципу и включает в себя составляющие его ландшафты, которые могут накладываться и влиять друг на друга.

ВЛИЯНИЕ НОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ НА МЕТОДОЛОГИЮ ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Возникает вопрос — как все вышерассмотренные новшества могут отразиться на методологии и технологии работы архитектора и градостроителя? Как может быть построена карта смешанных взаимоотношений, отображающая реальный мир города, территории? И здесь можно было бы предположить несколько линий перемен.

Чтобы уловить эти перемены, продолжим снова размышление о новых качествах карты и о новых формах фиксации информации.

Здесь необходимо сказать несколько слов о проективном потенциале карт, то есть способности отражать проектное предвидение. На современном этапе при использовании вычислительных технологий происходит существенный переход, удобный для симуляций реальности при создании так называемых карт перформативности. Не имея возможности в рамках статьи подробно пояснить смысл таких карт, отметим, что теории речевых актов принадлежит известный тезис, сформулированный британским философом Джоном Остином, о том, что с помощью слов мы не только описываем реальность, но и создаем ее. Если пользоваться словарем Остина, то карты перформативности можно было бы назвать картами совершения действия[11]. Обладая подобным свойством (совершения действия, перформативности), карты, в определенном смысле, могут быть серьезной основой при конструировании не только настоящего, но и будущего.

С целью выяснения действенности потенциала карт обратимся также к работе Стивена Нилсона «Проект прозрачной передачи данных», в которой рассматривается новый поворот в развитии картографии. Нилсон показывает, как стремление к полноте индексации пространства, требуемой для выявления все новых нюансов современного «бытия», привело не только к развитию картографических техник, но и к изменению самой концепции карты. Ранние картографические техники представляли пользователю то, что уже являлось предметом наблюдения. Такое отражение мира долгое время формировало представление о действительности, как бы сшитой из лоскутков или набросков реальности. Информация еще не базировалась на высокоточных пространственных отношениях и на высокой степени восприятия непрерывности[12].

Новое знание о присутствии информационных потоков и о переносе значительной энергии общества в сферу коммуникации, по-видимому, потребует формирования принципиально нового типа картографии (или, возможно, упоминаемой выше инфографики). Архитектор-градостроитель прежде работал и с картой, и с ландшафтом, четко фиксированным и имевшим продолжительный период неизменности. Сегодня ему приходится работать с ландшафтом и картой как с областью постоянной трансформации, где любая прежде статичная схема быстро «набирает ошибки» и не может служить надежной основой проектирования. Архитектор поставлен перед

Интерфейс Google Earth. Видны все информационные слои, наложенные на карту Нью Йорка.

необходимостью учитывать сложность и динамичность современного городского пространства: с его спонтанными формами проявления деятельности, в частности экономической, с его виртуальными сетями, торговыми маршрутами, границами собственности, с его ориентирующей информацией и тому подобным.

С другой стороны, очевидно, что сегодня архитектору потребуется высокий уровень знаний по управлению информацией, обслуживающей городскую среду, как и высокий уровень знания всех средств, ее представляющих. Возможно, архитектору и градостроителю потребуется пользоваться непривычным масштабом деталировки 1:1, что поможет утвердить объективное знание в вопросе управления информацией[13].

Помимо того, при сборе информации может вдруг накопиться гигантский поток данных, что, несомненно, должно дать новые качества взаимоотношений человека со средой. Нилсон отмечает: «Поскольку бесконечный многослойный палимпсест информационных данных не удобочитаем для проектировщиков (в данном случае картографов), они вынуждены рисковать и принимать решения о том, какая информация более приоритетна»[14]. Но тем самым разрушается сама полнота и «гладкость» информационного субстрата. А это, в свою очередь, может исказить информационные сведения о естественных эволюционных процессах городской среды. Необходимо отойти от такого волевого «авторства» данных. И такую задачу помогает решить недавнее появление и развитие «Географических информационных систем» (ГИС). Нилсон поясняет, что ГИС — это предложение интерактивного информационного управления данными: «Интерактивное управление дает возможность пользователю не только видеть, но и наглядно сопоставлять друг с другом собранные сведения, тем самым выявлять последовательности, совпадения и конфликты в демографических, географических, гидрологических или любых других собранных данных». Интерактивное управление предоставляет и градостроителю, и архитектору возможность понимать ландшафт не только как часть поверхности земли, но еще и как своеобразный кондуктор, то есть как проводящее информационные потоки приспособление, в котором свернуто еще и четвертое измерение — время. На основе ГИС стало возможно создавать техники, позволяющие рассматривать земной ландшафт как своего рода «поле игры», в котором как раз и формируется гетерогенное пространство. Не затрагивая объективных последствий, «интерактивная картография дарит населению всего мира потенциал для продуктивной коммуникации и даже нового вида управления»[16].

И еще один факт. Само население городов предстает сегодня как информированное население. Уже сейчас «вездесущность программного обеспечения, собирающего данные, инициирует все более информированное, если

не сверхинформированное население»[17]. При этом сегодня искусственная среда еще не отвечает современному интенсивному полю информации, и разрыв между продвинутыми информационными технологиями и инертной материальностью окружающего мира постоянно усиливается. И здесь следует сказать, что новые мобильные устройства типа iPhone получают информацию от вышеописанных Географических информационных систем (ГИС) и коммуницируют со всем миром через электронную почту, через Skype, Facebook и прочее, что и позволяет любому горожанину знать о том, что происходит с его городом, что и где находится, как называется, что за «друг» сидел в том или ином кафе и что ему там понравилось. Этот психологически новый уровень внедрения информации в жизнь города хорошо описан в статье Бенджамина Браттона «iPhone City»[18].

Таким образом, можно понять, что мегаполис, который должен обеспечивать «перенос» человека от дома к месту работы или релаксации, практически не обеспечивает современный уровень коммуникации, передавая ее мобильным устройствам связи. Новые устройства подсказывают, как проехать кратчайшим способом или, как вариант, позволяют человеку работать в автомобиле, стоящем в пробке.

Можно констатировать и тот факт, что мегаполис, в случае если он остается исключительно пространственной структурой, более не в состоянии справиться с возложенными на него функциями и тем самым может превратиться в своего рода памятник существующему капитализму.

К ПЕРЕМЕНАМ В АРХИТЕКТУРНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ

Бьярке Ингельс

Итак, действующий архитектор столкнулся с проблемой — как следовало бы реанимировать неподвижное тело города, как приспособить его к новому образу жизни горожан? Рассмотрим здесь ряд футурологических проектов, в значительной степени ориентированных на новое понимание города. В этом отношении интерес представляет проект архитектора Бьярке Ингельса (ателье BIG), в котором информационные технологии служат для создания новой формы существования городской среды. Проект BIG нацелен на реализацию в 2030 году (ил 4, 5).

В основе проектной концепции — ориентация на современные технологии, которые позволяют уже сейчас делать самоуправляемые автомобили, что в недалеком будущем может объединить индивидуальную мобильность за городской чертой с коллективной мобильностью в пределах города. Передвижение самоуправляемого автомобиля четко скоординировано с потребностями пассажира. При этом общая площадь, требуемая для него, составляет всего четверть площади, необходимой для обычного автомобиля. Поскольку новое поколение автомобилей ко всему прочему будет бесшумным и не загрязняющим окружающую среду, постольку их внедрение будет означать конец ограничений, из-за которых в настоящее время автомобили отделены от пешеходов и велосипедистов по соображениям безопасности, комфорта, здоровья. Результат — эластичное городское пространство, которое может растягиваться и сжиматься так, чтобы приспособиться к часам пиковой транспортной нагрузки. Все это позволяет городскому парку или площади «вторгнуться», например, в зону автомобильных маршрутов и приводит городское пространство как целое в соответствие с требованиями и желаниями горожан[19].

Голландское архитектурное бюро BIG. Проект «Less is more». (Медиа-покрывало улиц). 2010

Бьярке Ингельс предлагает также вообразить город будущего — город лет через 25 — в котором вертикали фасадов останутся неизменными, но, к примеру, городское покрытие будет преобразовано в особую поверхность, способную к перепрограммированию сценариев поведения и взаимодействия пешеходов, заменяя отдельные фиксированные элементы дороги, тротуара или площади. Такого рода цифровая поверхность улицы может полностью «ре-анимировать» привычный город.

Цифровой слой уличной поверхности, состоящий из брусчатки-пикселей, способен, например, подсвечивать эти пиксели в том месте, где через несколько секунд фактически проедет самоуправляемое транспортное средство, ради того, чтобы пешеходы были в состоянии предвидеть ситуацию и реагировать на нее. В таком городе возможно заранее «видеть» предстоящие движения благодаря анимированной графической поверхности, что позволит людям выстраивать собственное поведение на основе свободного гибкого выбора, не всматриваясь в знаки светофоров и не ища «зебру».

Смешение поверхностного слоя города с информацией, энергией и светом позволит городу приспособиться к изменениям городской жизни в режиме реального времени. С таким информационно перепокрытым городом возможно освободить улицу от ненужных ограничений и физических барьеров, придать наибольшую гибкость ее публичного использования. Новый цифровой слой города в состоянии наиболее полно приспособиться к экологии движения, организуя своего рода «безупречный беспорядок», где внешняя кажущаяся неупорядоченность порождена четким сплетением внутренней логики каждого способа перемещения. В течение дня функция такой улицы может меняться многократно — от полностью пешеходной до транспортной или даже рекреационной. Такая пластичность заменит статический отлитый в бетоне город на город будущего, который динамически трансформируется и адаптируется к хорошо организованной жизни человека в пространстве между зданиями[20].

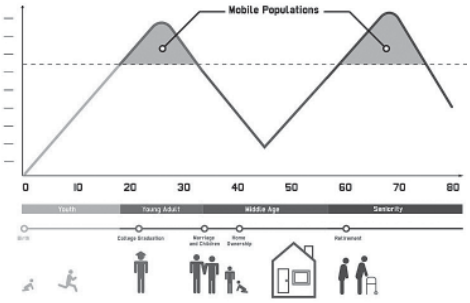
Возникает вопрос — является ли такая замена физической городской среды на своего рода «графический интерфейс» в масштабе города работой профессионального архитектора? С другой стороны, не подсказывает ли этот проект, как должна выстраиваться реальная позиция архитектора, перешедшего в своих представлениях к новому пониманию материальности и взаимоотношений с обществом?

Diller Scofidio + Renfro

В то время как в ряде концепций видения будущего к концу XXI столетия предсказывалось рассеивание населения и замена физического общения телеконференциями, города становятся все более плотными, и люди продолжают стремиться к тому, чтобы находиться рядом друг с другом. Город будущего — согласно концепции, выдвинутой фирмой Diller Scofidio + Renfro,— «должен приспособиться к этой двойной тенденции и быть одновременно быстрым и медленным, глобальным и местным»[21].

«Однако, — как отмечают сами авторы, — в этом есть неизбежный парадокс. Он заключается в том, что оба типа видения будущего — это продукт настоящего и, следовательно, предмет непосредственного устаревания»[22].

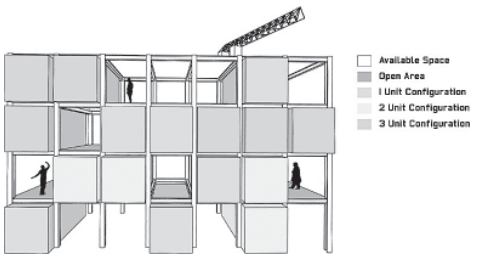
Вместо медленного города с быстрой транспортировкой архитекторы предлагают вообразить быстрый город с медленной транспортировкой. Медленная транспортировка и так уже реальность во многих больших городах, поскольку автомобиль становится все более и более неэффективным как средство перемещения больших количеств людей в пределах небольшой области. Автомобиль покрывает в среднем 9,4 квадратных метра, что почти половина среднего размера личной жилой площади в урбанистическом Китае. При этом автомобиль в центре Манхэттена едет в среднем со скоростью 2,7 км/ч, опережаемый обычными пешеходами.



Diller Scofidio + Renfro. График изменения уровня мобильности населения с возрастом.

Однако если локальная транспортировка замедляется, индивидуальная подвижность должна убыстриться, так чтобы люди могли находиться там, где они хотят, и переезжать в необходимый момент в другое место.

Проект Diller Scofidio + Renfro представляет систему и компоненты для мобильного пространства обитания, приспособленного к такому движению. Mobile Unit — съемная и подвижная автономная жилая единица, которая в состоянии соединяться в большую сеть. Она содержит личное пространство человека, которое всегда остается нетронутым. Три компонента — непосредственно жилая единица, транспортное средство, которое используется для транспортировки и снабжает жилую единицу сервисами, и вторичная структура, которая содержит, организует и обслуживает множество таких единиц, работающих вместе, предлагая индивиду альтернативу гостиницам, длительному съему и коробкам для переезда[23].



Diller Scofidio + Renfro. Мобильная единица (Mobile Unit). Проект 2010 года.

Однако такой подход к поселениям разрушает главную черту — специфику

Временный город фестиваля Burning Man. США, штат Невада, пустыня Блэк-Рок.

горожанина — его принадлежность к конкретному городу. При этом у человека главенствующим мотивом самоидентификации становится принадлежность к виртуальным сообществам, частично замещающим функции физического города.

Комбинации коллективных интересов и Интернета производят на свет виртуальные сообщества, приспособленные почти для всего. Эти интересы могут часто быть чрезвычайно локальными и определенными для одного места. Но также используя платформы социальных сетей, они легко формируют сообщества между людьми, находящимися в любой точке мира. Группы по интересам могут мгновенно перерождаться в мега-города для определенных событий, например для фестивалей, подобных Burning Man, которые объединяют множество людей. Так, в 2010 году в течение восьми дней проведения такого фестиваля в пустыне Блэк- Рок (США) участвовало более 50 тысяч человек [24]. Подобные локусы часто живут весь год от дохода, произведенного с такого недельного события, но, как правило, у них отсутствуют благоприятные условия для подобных «колеблющихся» поселений в масштабе города[25].

Такая мобилизация, подобная организации флешмоб-акций, часто связанная с арт-событиями, предполагает новые способы организации, точнее самоорганизации, пространства. В какой степени здесь может быть полезен архитектор и как можно перейти от привычного долгостроя к мгновенно реагирующему сознанию и технологиям проектирования? Архитекторы Diller Scofidio + Renfro утверждают, что их «Mobile Unit (мобильная единица) облегчает связи «лицом к лицу» в группах по интересам, позволяя им быстро перевозить эти мобили и создавать функционирующие и быстровозводимые временные города»[26].

Франсуа Рош

Архитектор-концептуалист Франсуа Рош из Колумбийского университета разработал утопическую концепцию города, названную им «Я услышал о...» (I've Heard About...)[27]. Он предлагает забыть полностью о прежних принципах городского устройства и создавать города-здания, существующие лишь до того мгновения как потребуются какие-то изменения или дополнения. Согласно Рошу, такие города-здания растут вертикально подобно множеству термитников, без определенного плана, но все же на основе ряда правил. Такого рода структуры последовательно наращиваются роботами, которые добавляют все новые и новые как бы перетекающие согласно изменчивым запросам жителей жилые и общественные пространства.

Под руководством Роша студенческая группа под названием (n) certainties в Колумбийском университете развивает эту концепцию в ряде своих проектов. Городские структуры строятся здесь на основе разнообразных, гетерогенных и весьма противоречивых сценариев. В результате возникает нечто, что отвергает саму идею возможности предсказания конечной формы роста или будущей типологии. Иначе говоря, предлагается нечто бесформенное и как бы привитое на уже существующую ткань, нечто, не нуждающееся в том, чтобы оправдывать самое себя. Можно сказать, что взамен определенности традиционной формы предлагается что-то формально

неустойчивое, призрачное. Можно представить себе, что при погружении в формально неустойчивое образование возникает эффект постоянной вибрации. Возникают разнообразные сплетения событий и форм, однако все они как-то согласуются благодаря очевидной простоте механизмов их создания[28]. Таким образом, понятно, что в проектах Роша городская форма не зависит от частных решений. Она не зависит и от контроля над целостностью ансамбля. Ей не страшны никакие непредвиденные обстоятельства. Городская форма становится чем-то, что одновременно включается и в исходные условия, и в последующие изменения, и в череду вызванных изменениями возмущений. И все это непрерывно взаимодействует друг с другом[29]. Как мы понимаем, Рош, конечно же, строит физический город, но характер его сложения адекватен принципу возникновения виртуальных сообществ, социальных сетей (блогосфер) или даже веб-сайтов (wiki).

Студенческая группа (n)certainties в Колумбийском университете GSAAP. Один из проектов поселения будущего. Саморастущий город.2008

На этом фоне продвинутые архитектурные фирмы, подобные BIG, R&Sie (n) или Diller Scofidio + Renfro, вооружившись новыми информационными технологиями, ищут собственные подходы к решению вызовов времени, одновременно делая проекты вполне футурологические, но уже сейчас начиная внедрять их в города.

Таким образом, в начале XXI века перед архитектором встает целый ряд вопросов. Может ли архитектор, зона ответственности которого всегда лежала в пределах материального городского ландшафта, оставаться на позиции материальности и по сей день? Как далеко он должен и может проникнуть в новые типы взаимодействия людей? Каким способом архитектор, актуализирующий пространственные взаимосвязи общества, может перейти к актуализации новых, нематериальных взаимоотношений, новых социальных сетей, формируя новые гетерогенные пространства и экологии? Каким образом можно синтезировать воедино пространственную и непространственную, материальную и нематериальную среду современного человека?

Итак, современным типом города до недавнего времени считался Мегаполис — зона пространственной концентрации социальных связей, расползающихся по земному ландшафту. Мерилом удаленности в нем служила пространственная близость, измеряемая как расстоянием, так и продолжительностью во времени.

Однако для нашего времени характерно появление города нового типа, эфемерного города без четкой фиксации в границах земельного участка, города, который можно назвать — плагаполис (от лат. plaga — область, зона, сеть, покрывало). Плагаполис — это совокупность зон концентрации взаимоотношений, распространяющихся не только и не столько по поверхности земли, сколько по виртуальным, невидимым социальным сферам или сетям, постоянно появляющимся, изменяющимся и реконфигурирующимся. Плагаполис — город, одновременно располагающийся на множестве ландшафтов, которые он же и формирует и он же скрепляет между собой. Плагаполис — это практически и есть многомерное пространство со всеми его взаимоотношениями и различиями внутри каждого ландшафта и связями их друг с другом.

Примечания

1. The incredible growth of the Interet since 2000. Pingdom.— 22.10.2010. http://royal.pingdom.com/2010/10/22/incredible-growth-of-the-internet-since-2000/ (дата обращения: 28.02.2011).
2. State of the Internet in Europe. Pingdom.— 17.09.2010. http://royal.pingdom.com/2010/09/17/state-of-the-internet-in-europe/ (дата обращения: 28.02.2011).
3. The World in 2010: ICT Facts and Figures. http://www.itu.int/ITU-D/ict/material/FactsFigures2010.pdf (дата обращения: 28.02.2011).
4. *Bateson, Gregory*. Steps to an ecology of mind. Chandler Pub. Co., 1972. www6.ufrgs.br/horizon/files/teorià/bateson.pdf (дата обращения: 12.07.2011).
5. Утверждение высказано в 1931 г. Альфредом Коржибски, основателем общей семантики. Соотношение карты и территории — вопрос о соотношении между символом и объектом. Известное выражение Коржибски — «Карта не есть территория» — означает, что абстракция, выведенная из чего-нибудь, или реакция на нее не является самой вещью; иными словами, перст, указующий на предмет, не есть сам предмет; метафорическая репрезентация какого-то концепта не является самим концептом; научная теория, описывающая «объективную реальность», не является самой «объективной реальностью», и т. д. То, что карта не территория, значит, что описание реальности не является самой реальностью.
6. *Bateson, Gregory*. Steps to an ecology of mind. Chandler Pub. Co., 1972. www6.ufrgs.br/horizon/files/teorià/bateson.pdf (дата обращения: 12.07.2011).
7. *Bateson, Gregory*. Steps to an ecology of mind. Chandler Pub. Co., 1972. www6.ufrgs.br/horizon/files/teorià/bateson.pdf (дата обращения: 12.07.2011).
8. Согласно Википедии, инфографикой можно назвать любое сочетание текста и графики, созданное с намерением изложить ту или иную историю, донести тот или иной факт. Инфографика работает там, где нужно показать устройство и алгоритм работы чего-либо, соотношение предметов и фактов во времени и пространстве, продемонстрировать тенденцию, показать, как что выглядит, организовать большие объемы информации. Инфографика — это визуальное представление информации. Используется там, где сложную информацию нужно представить быстро и четко.
9. *Hight, Christopher; Hensel, Michael; Menges, Achim*. En Route: Towards a Discourse on Heterogeneous Space beyond Modernist Space-Time and Post-Modernist Social Geography. // Space Reader: Heterogeneous Space in Architecture. Wiley, 2009. P. 9–35.
10. Ibid. P. 13–16.
11. *Остин, Джон*. Избранное / Пер. с англ. Л.Б. Макеевой, В.П. Руднева — М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999.
12. *Nielson, Stephen*. The Transparency Project // Dimension / [ed.] Johnathan D. Solomon and Emily Abruzzo. — N-Y: 30690 Inc., 2008. V.12. C. 36.
13. Ibid. P. 36.
14. Ibid. P. 42.
15. Ibid.
16. Ibid. P. 36.
17. Ibid. P. 43.
18. *Bratton, Benjamin H*. iPhone City. Architectural Design. 2009. V. 79. № 5. P. 90–97.
19. Less is more: fahrerlos ist mehr — die fahrlose stadt. http://audi-urban-future-award.com/index.php/en/component/artikel/big-venedig

20. Less is more: fahrerlos ist mehr — die fahrlose stadt. Audi urban future award. http://audi-urban-future-award.com/index.php/en/component/artikel/big-venedig (дата обращения: 28.02.2011).
21. *Scofidio, Ricardo*. Mobile Units. 2030, Audi Building Future Award. Trademark Publishing, 2010. P. 85.
22. Ibid.
23. Ibid.
24. Afterburn report 2010. Burning Man. http://afterburn.burningman.com/10/
25. Scofidio, Ricardo. Mobile Units. 2030, Audi Building Future Award. Trademark Publishing, 2010. P. 86.
26. Ibid.
27. *Roche, François*. I've Heard About ... (A Flat, Fat, Growing Urban Experiment). http://b.durandin.free.fr/iveheardabout/ (дата обращения: 28.02.2011).
28. (n) certainties biotopes. http://ncertainties.wordpress.com/ (дата обращения: 10.15.2010).
29. Там же.

ФИЛИПП КАЦ

К ПРОБЛЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОЦЕССОВ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

...потребность в объединении знаний о нашем мире в единую систему взглядов проистекает из необходимости расчленить его, чтобы в него проникнуть...

Р. Акофф, Ф. Эмери

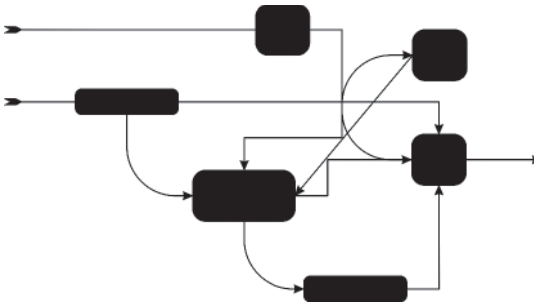
Со времен запуска в 1903 году беспроводного межконтинентального телеграфа Маркони многое изменилось. Одна линия передачи превратилась в бескрайнюю систему связи, объединившую всю планету. Процесс шел с двух сторон одновременно – в то время как аппараты связи быстро уменьшались (и продолжают уменьшаться) и удешевлялись, количество проводов и иных технологий связи постоянно увеличивалось. В какой-то момент значение единой сети как совокупной системы связей стало важнее, чем отдельные аппараты, ее составляющие. Этот переход из количества в качество не был просто технологическим явлением, он изменил жизнь человечества. Последние десятки лет глобальные сети поставили вопрос о переосмыслении взаимоотношений человека с окружающим его миром и другими людьми[1].

В происходящем на наших глазах объединении общества в планетарном масштабе можно увидеть реализацию идеи Владимира Вернадского о ноосфере[2]. Благодаря сети человечество впервые стало не только декларировать концепцию единства, но и действительно ощущать себя как единое целое. Однако сущность этой единой самоорганизующейся системы, ее свойства и методы работы с ней совершенно отличаются от всего, с чем мы имели дело раньше. Результаты такой связанности еще только выходят на поверхность, для их проявления и осознания нужно время. Однако мы уже можем пытаться понять, в чем же новый, «объединенный» мир отличен от старого. В своей книге «Теория Черного Лебедя» Нассим Талеб предлагает оценить это различие на двух моделях воображаемых стран – Среднестана и Крайнестана. В первой стране (соответствующей миру до объединения) результат прямо зависит от вложенных ресурсов, например, зарплата рабочего зависит от количества отработанных смен. Все предсказуемо, карьеры людей планомерны. В Крайнестане, напротив, все неочевидно. Конечный результат зависит от множества очевидных и неочевидных факторов и, по сути дела, непредсказуем. Это мир изобретателей, художников и биржевых игроков; результат их деятельности не связан напрямую ни с вложениями, ни с потраченным на работу временем[3].

Разумеется, обе модели являются крайними состояниями. Однако очевидно, что благодаря глобализации планеты мы приближаемся ко второй модели

существования. Количество факторов, влияющих на результат труда, драматически увеличилось, а их состав изменился. Факторы, бывшие раньше на разных уровнях рассмотрения, стали равнозначными. Географическое положение, например, перестало быть важным ограничением, особенно в вопросах интеллектуального труда. Идеи и технологии, появляющиеся в любой части планеты, мгновенно распространяются и могут найти применение повсеместно. Идеи, работы и труды всех жителей планеты, подключенных к Интернету, от президентов и видных ученых до школьни-

Линейная модель процесса проектирования



Нелинейная модель процесса проектирования

ков, стали одинаково доступны для изучения и обсуждения. Все это не могло не повлиять на сам процесс труда.

«На протяжении всей истории компании организовывались согласно жесткой иерархии полномочий... И хотя иерархии не исчезают, глубокие изменения в самой природе технологии, демографии и глобальной экономики позволяют развиться новым сильным моделям производства, основанного на сообществе, сотрудничестве и самоорганизации, а не иерархии и контроле». Такими словами начинается книга Дона Тапскотта и Энтони Уильямса «Викиномика». В этой книге авторы описывают новые механизмы организации труда, связанные со смещением ролей в цепочках потребления. Эти изменения проявляются благодаря новым технологиям, в первую очередь новой волне интернет-сервисов и соответствующих стандартов Интернета, более известных под термином «Веб 2.0». Благодаря им потребитель, конечное звено цепи потребления, начинает превращаться в «Просьюмера», производителя-потребителя (producer+consumer), т. е. начинает активно участвовать в процессе производства, маркетинга, разработки и продажи товара, который потребляет. Таким же образом размываются роли всех участников производства, продвижения и потребления всех товаров. Авторы книги подчеркивают, что происходит не конкретное и локальное техническое изменение, а глубокий сдвиг в структуре работы и образе действий компаний и экономики в целом, основанных на таких новых принципах конкуренции, как открытость, взаимодействие, открытый доступ и умение делиться, умение работать на глобальном уровне[4].

Наиболее показательны новые подходы к труду в сфере программирования. В связи с абстрактностью и сложностью формализации продукта в процессе создания, множеством факторов и большим количеством участников проекта, управление проектами в данной сфере – сложная и нетривиальная задача. Для структурирования машинного кода и упрощения работы с ним программисты разрабатывают специальные

«конвенции» и «дисциплины» – правила оформления и передачи кода, взаимодействия в команде, а также принципы, позволяющие контролировать процесс и в то же время иметь возможность постоянно изменять продукт. Именно программисты выдвинули принцип продукта с открыто публикуемой документацией, позволяющей создать свой аналогичный или модифицируемый продукт. Здесь же появилась идея ГИТ-хранилищ информации, из которой потом родился принцип «Википедии». Вопросы, которые возникли перед программистами, и найденные в связи с ними решения в большой степени соответствуют вопросам, которые поставлены перед современной архитектурой.

Архитектор, зодчий в процессе создания сооружений всегда был фигурой ключевой. Он рождал и хранил в себе замысел произведения, все управление проектом было в его руках. Но именно поэтому его роль всегда рассматривалась одновременно и как роль связующего между заказчиком, строителями и замыслом. В этом смысле он был своего рода медиатором, «шаманом», связывающим два мира – материальный мир заказчиков и строителей и потусторонний мир концепции и замысла здания.

С усложнением технологий строительства архитектор передал часть своих обязанностей и привилегий другим специалистам. Однако посредничество между идеей и воплощением всегда оставалось на нем. При такой раздробленности управления задача архитектора как посредника стала во многом управленческой. Архитектор стал «нетворкером», то есть создателем и активным участником сети отношений между участниками проекта. Такая часть профессиональных задач существовала во все времена; роль «нетворкера» изначально была заложена в профессии.

Процесс архитектурного проектирования уже давно был предметом изучения и рефлексии самими архитекторами. Так, Кристофер Александер пытался создать новый «язык» работы с архитектурой. Он уделил особое внимание проблеме вербализации, т. е. словесного описания архитектурных проектов, разделяя при этом проект на набор отдельных решений. С помощью такого языка было бы легче построить общение и коллективную работу как с заказчиком, так и со смежными специалистами, улучшить собственное понимание идеи[5].

Обмен информацией, поиск и закрепление оптимальных решений, передача и сохранение замысла на протяжении реализации проекта, наследование опыта в следующем проекте – предметы исследований другого известного архитектора, Бена Ван Беркеля. Его решение – это создание структурной модели принципиальных решений и информации по каждому проекту. С помощью такой модели можно четче сформулировать очередность и приоритетность ряда вопросов, понять границы ответственности участников, легче хранить накопленную информацию для последующего использования в других проектах[6].

Стоит отметить, что идеи Кристофера Александера стали основой для формирования особого подхода к работе в программировании, а методика Ван Беркеля в общем соответствует сформировавшейся в промышленном дизайне концепции «PLM» (Product Lifecycle Management), то есть структуре жизненного цикла продукта[7].

В чем же состоят новые проблемы, поставленные перед архитектором в новом, связанном мире? В первую очередь это проблема выбора из бесчисленного множества возможных решений – Интернет предлагает огромный выбор аналогов, технологий, материалов. Каждый день появляются абсолютно новые варианты решений

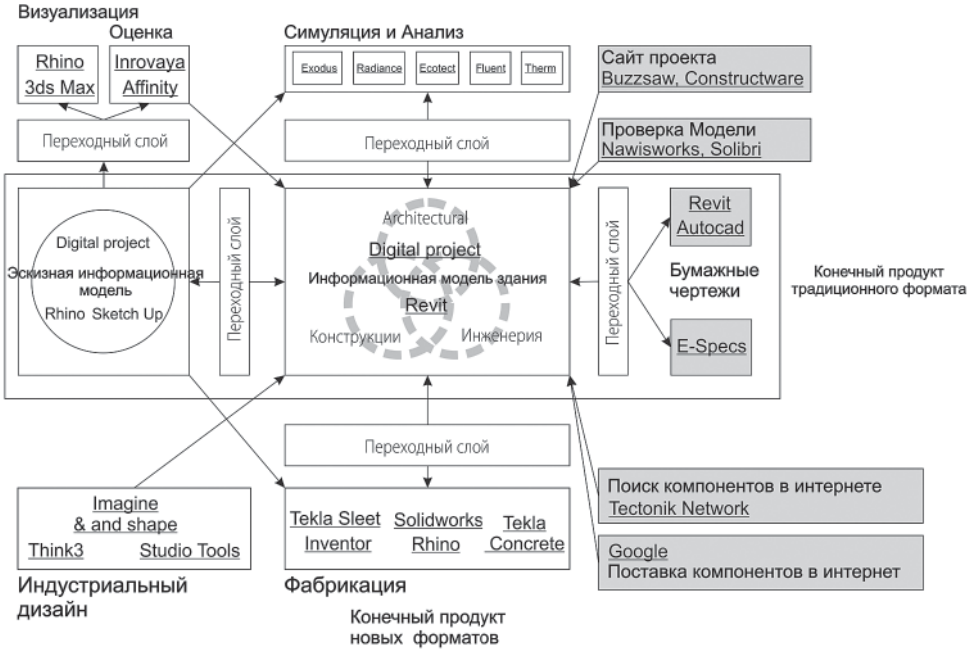


Диаграмма проектного процесса архитектурной фирмы Skidmore, Owing and Merril. Из статьи Gauchat U. The $300,000/year architect / Gauchat U.// AD "Closing the gap", - 2009 – V.79 №2. – p. 34

существующих задач. При этом решения обладают разными уровнями зависимости; например, от формы здания зависят применяемые конструкции, материалы, планировка. В свою очередь, найденные в процессе проектирования новые варианты конструкций могут поменять форму, что повлечет изменение всех зависимых элементов проекта. Встает вопрос, что делать, если появляется принципиально новое решение, меняющее практически все.

Другие, не менее важные вопросы – как в такой сложной системе оценивать варианты и принимать решения, как наладить качественный обмен данными между разными участниками проектирования, каждый из которых, между прочим, работает в своем информационном контексте – имеет свои критерии оценки. Такие комплексные задачи, как экология, энергоэффективность, социология и психология пространства также требуют от архитектора мультидисциплинарного подхода, то есть того же самого – объединения разных планов проекта в единое пространство.

Очевидное решение подобных вопросов – опыт. Сохранение решений и оценок из проекта в проект с постепенной оптимизацией, передача опыта ученикам, обмен опытом с коллегами – естественный и наилучший путь решения сложных задач.

Таким образом, становится понятна необходимость переосмысления проекта как системы. Началом решения этой задачи представляется декомпозиция проектной деятельности на составляющие. В таком виде проект состоит из элементов и подсистем – отдельных процессов проектирования, участников, ключевых дат, ресурсов, объединенных структурой, состоящей из связи между участниками, каналов передачи информации и так далее.

Благодаря такой формализации отношений между отдельными частями и участниками проекта, появляется возможность проектирования системы проекта как единого целого. Хотя такое проектирование и не относится к архитектуре напрямую, а является, скорее, менеджментом проектов и менеджментом знаний, оно в большой мере влияет на результат, т. е. на архитектуру проекта.

Наиболее простой структурой проектного процесса является линейный «конвейер». Многие несложные проекты успешно делаются именно последовательно. Однако в случае возникновения вопросов проект приходится возвращать на доработку. Это отдаляет на неопределенный срок сдачу проекта, мешает работать с заказчиком. Радикальные изменения при таком подходе практически невозможны.

Эти проблемы способен частично решить «итеративный» подход. Он заключается в прохождении всей цепочки «за несколько раз». Так, изначально создается общее решение проекта по всем стадиям последовательно, результат согласовывается с заказчиком, дальше идет последовательная разработка всех частей проекта на основе согласованной схемы. Эта разработка тоже может быть разделена на несколько «проходов». Итеративная схема снимает практически все недостатки предыдущей линейной схемы, остается лишь ограничение на радикальные изменения.

Итеративная схема нашла некое развитие в «AGILE» (гибком) подходе к проектированию, принятом многими программистами. Ряд положений «AGILE» заключается в разделении всего процесса на контрольные этапы – «итерации». В заключение каждого этапа должна быть создана очередная версия проекта. На базе этого промежуточного результата заказчик и все участники проекта создают список замечаний и пожеланий. Списки становятся исходными данными для новой версии проекта на следующей итерации, при этом изначально допускается возможность, при необходимости, пересоздать проект с нуля. Таким образом, достигается достаточная гибкость в разработке проекта при сохранении контроля и прозрачности[8].

Однако такой подход имеет специфику – ведь программисты создают реальный продукт, программу, а не проект, и оценивать ее легче. К специфике архитектуры этот второй итеративный подход годен ограниченно.

Что же требуется для более эффективного управления процессом проектирования?

Для действительно гибкого и эффективного проектирования и отношений между частями проектирования и сами части проектирования должны быть четко прописаны и структурированы. Практически все процессы архитектурного проектирования сейчас производятся на компьютере. Компьютер сегодня становится инструментом описания, отображения, проверки архитектурных идей. Благодаря компьютеру мы можем создать одну или несколько технических моделей проекта. И тем самым мы вплотную приближаемся к возможности создать «авторскую модель», то есть модель, практически полностью описывающую идею автора. При наличии такой модели сам автор уже перестает быть единственным посредником между своим замыслом здания и его воплощением. Так называемые «информационные модели здания» позволяют описать не только геометрию, технологию и логистику проекта, но и его внутреннюю логику, а значит, дают возможность делать частичные изменения, не разрушая эту внутреннюю логику авторской модели и уже проделанную часть работы[9].

Передача информации от одного участника к другому и между разными частями проекта, также осуществляется через компьютер. При этом данные обычно сопровождаются информацией, то есть описанием, в котором содержится объяснение, как их интерпретировать. Основные правила оформления данных и информации при этом обеспечиваются форматом хранения. Связь участников и частей проекта может быть

регламентирована структурой проектирования, отслеживаться, позволяет держать все заинтересованные лица в курсе. Возможности общей работы через сеть в одном файле проекта позволяет завязать свои решения в своей области на основе созданных или еще не созданных решений других участников. Например, электрик может указать, что розетки должны быть установлены на определенной высоте от пола еще до того, как уровень полов будет определен, – описав саму зависимость.

Но у участников проекта не только разные задачи, но и разный контекст проектирования. Даже одни и те же вещи они воспринимают и оценивают по-разному. Это отображается в моделях и чертежах – архитектор и электрик используют разные обозначения, так же как архитекторы из разных стран. Эту проблему информационная модель решает легко. С учетом конкретного контекста, разные элементы отображаются и редактируются по-разному, то есть модель работает как переводчик самой себя между специалистами. При этом уменьшается объем дополнительной информации, уменьшается количество ошибок, ускоряется процесс.

Описание проекта как иерархической модели, построенной на взаимоотношениях элементов, позволяет сделать ее открытой. Другими словами, если мы можем спокойно менять любые части проекта, при автоматическом обновлении других, мы можем параллельно проектированию или уже после создания проекта экспериментировать с разными составляющими – менять тип конструкция, ограждения, форму здания. Одновременно с этим мы можем получать оценку таких изменений – как разные варианты решений влияют на стоимость, освещенность, внешний вид здания.

Это означает, что роль разных участников проекта может качественно измениться. Специалисту не обязательно активно участвовать в конкретном проекте. Вместо этого он отдельно может разработать универсальные решения, которые сами адаптируются под конкретный проект при использовании. В этом случае инженер лишь следит за правильностью внедрения и может заниматься только дальнейшей разработкой своих решений.

Такие адаптивные, или «параметрические», модели элементов здания могут стать новым типом продукта. В условиях мировой сети архитектор может свободно выбирать технические решения и технологии, опираясь на опыт всего мира в поисках оптимального, даже не вступая в прямой контакт с их разработчиками. Создатели моделей могут дорабатывать и улучшать свои решения параллельно разработке общего проекта. Такое бесконтактное проектирование может получить название «облачного» по аналогии с облачными вычислениями и облачным хранением данных.

Безусловно, у «облачного» подхода и информационных моделей есть и ограничения – относительная сложность и громоздкость моделей, сложность ручных изменений, свобода изменений также не безгранична. Разумеется, информационные модели только начали свое развитие и многое еще только предстоит сделать. Однако сама возможность изменения структуры проекта и принципов построения взаимоотношений между разными проектировщиками дает возможность задуматься об изменении подходов к архитектурному проектированию и об изменении роли его участников.

Создание системы проекта позволяет архитектору не просто формализовать и увидеть ее, но и, благодаря этому, выйти из нее самому, оценить возможности и ограничения, заложенные в самой структуре работы. Превращение этой системы в компьютерную модель позволяет менять ее практически в реальном времени, отслеживая мгновенный эффект от этих изменений. Такая «живая» работа со структурой дает возможность заново переосмыслить сравнение архитектуры с другими системами природного и искусственного происхождения. Она позволяет осознать

различные интересы, возможности и знания разных участников проекта, более осознанно использовать их, направляя чужую волю в конструктивное русло.

Таким образом, труд архитектора разделяется на две составляющие – собственно архитектурное проектирование и нетворкинг, проектирование процессов проектирования и производственных отношений между участниками проекта. Тем не менее обе составляющие всегда были частью профессии, а происходящее разделение вызвано общей тенденцией к осмыслению разделения труда на составляющие части. Между тем и в той, и в другой роли архитектура остается творчеством в одинаковой степени. Однако, если в первой архитектор создает образ здания, пространства как единоличный автор, во второй он, скорее, руководит созидательными силами, направляет усилия других участников в нужное русло, не ограничивая их. Это творчество иного рода, более абстрактное, метафизическое. Урс Гаучат сравнивает архитектора в этой роли с хореографом, соединяющим творчество отдельных танцоров в законченное и продуманное произведение искусства[10].

Но осознанная работа с этими тонкими материями, само поднятие такой проблематики меняет и результат – архитектурные сооружения. Работа архитектора на уровне управления проектным процессом в первую очередь способствует изменению мышления самого архитектора. Происходящие сегодня преобразования в профессии задают новый формат деятельности, дают новые возможности, ставят новые задачи. Для осознания этих изменений нужно время. Но перемены в осознании, судя по всему, уже происходят. Появляется все большее количество исследований, существует устойчивый интерес архитекторов к озвученной теме. Этот процесс идет и в России. По всей видимости, в ближайшее время мы будем свидетелями формирования новой архитектурной парадигмы и сможем видеть примеры воплощенной, материализованной деятельности архитекторов-нетворкеров.

Примечания

1. *Mitchell W.J.* Me++: The Cyborg Self and the Networked City. – Mit Press, 2003.
2. *Вернадский В.И.* Несколько слов о ноосфере // Успехи современной биологии. 1944. № 18/2. С. 113–120.
3. *Талеб Н.* Теория Черного Лебедя: Под знаком непредсказуемости. М.: Колибри, 2009. С. 71–80.
4. *Тапскотт Д., Уильямс Э.Д.* Викиномика: Как массовое сотрудничество изменяет все. – М.: BestBusinessBooks, 2009. С. 1–23.
5. *Christopher A., Sara I., Murray S.* Pattern Language: Towns, Buildings, Constructions. – Oxford University Press, 1977; *Jutla R.S.* Christopher Alexander's design theory from notes on the synthesis of form to a pattern language / Jutla R.S. // Design Methods: Theories, Research, Education and Practice – 1993. – Vol. 27. No. 4.
6. *Berkel B., Bos C.* UN Studio: Design Models – Architecture, Urbanism, Infrastructure. - Rizzoli, 2006.
7. *Гамма Э., Хелм Р., Джонсон Р., Влиссидес Д.* Приемы объектно-ориентированного программирования. Паттерны проектирования. СПб.: Питер, 2012.
8. Agile Манифест разработки программного обеспечения, www.agilemanifesto.org/iso/ru/
9. Eastman C. Building Information Technology: Digital Building Lab. – Georgia Tech, 2009.
10. Gauchat U. The $300,000/year architect / Gauchat U.// AD "Closing the gap", 2009 – V. 79. № 2. – P. 32–37.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ДМИТРИЙ ЗАМЯТИН

ГЕОАРХИТЕКТУРА.
ЭТЮДЫ ОБ АРХИТЕКТУРНЫХ АРХЕТИПАХ

РУИНЫ

Руинированная вечность не представляет ничего интересного. Казалось бы, развалины величественного замка на вершине огромной скалы, на фоне безграничного океана или же заброшенный сад с полуразрушенной беседкой и пустыми глазницами оставленного навсегда барского дома, а возможно, просто обгорелые бревна и связи, битый красный кирпич и невнятный мусор на месте пожара обычной деревенской избы на окраине умирающей деревни — все это заставляет напрячь воображение, попробовать, увидеть и почувствовать некое начало тех поначалу вроде бы гармоничных искусственных сооружений, чье постепенное вторжение в первозданный ландшафт привело к таким неоднозначным образно-географическим итогам. Руины не требуют созерцания какой-либо приватной доместицированной вечности, они обращены к сугубо пространственным и потому вдвойне убедительным формам растекающегося самозабвенно по закоулкам безраздельной коллективной ли, личной ли памяти — времени.

Существенно ли отметить, что руины как таковые можно воспринимать как любопытный интерьер пространства, однажды уже приручeнного, а потому не забывшего тактильную ласку ламинированного ландшафта, испытывающего жажду ровных, прямых, закругленных линий — словом, очевидных геометрических линий, являющихся свидетельством какой-либо, может быть, давно устаревшей и представляющей лишь исторический и культурный интерес архитектуры? Но если бы руины были лишь точкой, отметиной, конкретным местом, символизирующим определенные чувства, иронически говоря, сантименты — утраты, тоску, былую любовь, светлые воспоминания, чудесные видения прошлого или же — будем проще — обобщенные в духе века Просвещения символы и аллегории, — то они не вызывали бы столь мощные и порой безрассудные географические образы, стремящиеся опрокинуть, завернуть, покорить и отбросить всякие имеющие быть локусы беспамятства, забывания, зачеркивания и закрашивания того самого прошлого, которое не выглядит сплошным и целостным массивом радости, эмоционального подъема и метафизического парения. К геоархитектуре, может быть (будем уже пользоваться этим словом), руины тяготеют лишь по одной простой причине: они не претендуют на беззастенчивое использование пейзажа в целях возвеличивания самое себя как архитектурного совершенства (хотя и такое могло бы быть), но пытаются лишь стать естественным, органичным куском ментальных пространств, где так называемые природные фрагменты — деревья, кусты, лужайки, холмы, лощины, балки и прочее — являют нам справедливые руины наших

собственных мыслей, прошлых речей и соображений, а также географических образов, постепенно забывающих о своем природно-аристократическом происхождении.

В конце концов, геоархитектура манит своей пространственной доступностью, широкими возможностями поговорить подробно о неких воздушных проектах и путях, отличающихся, конечно, от «бумажной архитектуры» и делающих ставку на просветы, прогалы, прозоры между уже готовыми и хорошо оформленными сооружениями и объектами, чье историко-культурное значение доказывается идеально просчитанными арками социального времени, в котором дом, усадьба, площадь, ангар, завод, мостовая играют роли незаемных образов настоящего, уверенного в своих описаниях и документах недвижимости прошлых событий и реалий. А тогда-то и руины не заскучают в сиротливых потоках дождливых и унылых исторических эпох, они сразу получают право — как только здание или архитектурный комплекс оказываются разрушенными или же не достроенными (с точки зрения географических образов это одно и то же) — восприниматься и воображаться закономерными и логичными местами многочисленных субкультур и маргинальных сообществ, не мечтающих изначально о сих условных ландшафтах бренности, разрушения, вселенской скорби, философской печали и упадка, однако обретающих порой неожиданно для себя пространства свободных измерений и изгибов, трактующих любого вступившего на территорию руин как равноправный элемент геоархитектурных конструкций и фантазий. Не следует ли забыться в руинах, отдаться волне диких, брутальных, первородных пространственных импульсов и наслоений, ощутить влажный сочащийся мягкий мох расслабленного и, возможно, почти не идущего (куда?) времени — короче, забыть пространства социального напряжения и непреднамеренного интенсива, не окунуться в пространства-между, а на сей раз создавать и разрабатывать самого себя как достойный и никак не заменимый фрагмент руин, фрагмент совершенной геоархитектуры, ничего не желающей слышать о завершенности некоторых пространственных промежутков, называемых почему-то домом, комнатой, улицей, террасой?

Поэтика индустриальных разрушений и руин, геопоэтика полупотерянных сталкеров на заброшенных заводских территориях времен ранней индустриализации, попытки нарастить свои собственные первозданные руины — пусть даже и искусственные — не приносят душевного облегчения и духовного подъема, если судьба человеческая не окажется вдруг (именно вдруг) окруженной со всех сторон образно-географическими обстоятельствами места и хорошо осмысленного времени — времени, не чурающегося бытия жалких пожелтевших травинок, проросших среди ржавых погнутых балок и огромных луж с нефтяными разводами рядом с пустыми глазницами покинутых и брошенных наугад, в пространство и время какого-то другого наследия и желания, полуразвалившихся, слегка осевших старинных фабричных корпусов. В конце концов, война, упадок когда-то богатого и процветавшего знатного рода, разорение и внезапное банкротство самоуверенного нувориша-промышленника, да попросту безжалостное ко всем и всему время с его до предела символической косой, взятой напрокат у пресловутой смерти, предоставляют руинам великолепные шансы адаптироваться, приспособиться к высоким темпам, жизненным скоростям всякой современности — и чем выше ее темпы и устремленность к не известным никому онтологическим ориентирам, тем больше шансы руин распространяться уже как особое метагеографическое пространство, как пучок прекрасно узнаваемых географических образов, становящихся непременной принадлежностью любого имеющего честь быть динамическим мира. И тут-то страсть к возведению искусственных романтических руин предстает нелепой, совершенно ненужной и даже излишней, ибо руины сами по себе есть максимально изворотливый, очень пространственно гибкий тип географических образов, возникающих

и расцветающих в присутствии, может быть, вполне равнодушного и безмолвного неба, раскрывающего и освобождающего всевозможные сочетания деревьев и развалин, сгнивших садовых скамеек и затопленных дождевой водой строительных траншей, отдаленных очертаний одинокого путника и темных по смыслу угольных граффити на безликом бетонном заборе, брошенного проржавевшего авто и маленького любознательного мальчика в темной курточке и с красным песочным совочком.

ДОМ И ВОДОПАД

Глубокая благодарность Фрэнку Ллойду Райту не означает немедленной образно-географической капитуляции перед кажущейся невозможностью как-то иначе, не в действительной и весомой архитектуре, но в словесной, письменной геоархитектуре отразить, поразить, описать то видимое средоточие ландшафтных благолепий и, может быть, локальных нирван, следующих за утечкой былых стандартных приемов и ухищрений так называемого (и справедливо) ландшафтного дизайна. Стараясь угодить солнцу и ветру, скале и потоку, горам и водам, нужно преследовать и свои собственные, быстро удаляющиеся в пространства неявного метагеографического бытия, геообразующие цели. И вот здесь геоархитектура вступает в свои права: она конструирует, проектирует, обихаживает естественный, природный водопад, не позволяя вторгаться некоему дому в пространство, в котором ландшафт уже обусловлен выходом из любого имеющего место быть (это место точно не здесь) холодного и неоднократно проверенного геометрического расчета, подкрепленного безусловными объемными моделями компьютерного и прочего происхождения. Сопротивление ландшафтных материалов берет свое начало лишь там, где опушка, луг, склон холма, рощица, неприкаянное дерево, как бы грустящее на юру, становятся, осмысляются, воображаются, фантазируются самостоятельными геоархитектурными произведениями, внесение внешних изменений в которые может рассматриваться и позволяться лишь в рамках метагеографических преобразований и трансформаций, когда дом ли, сад ли, дорожка ли лишены ореола несомненной постландшафтной правоты и безапелляционности.

Дом к водопаду, дом над водопадом, дом у водопада; он нависает над ним, он проникает в водопад, уходя в нити благословенных искрящихся струй; он не дом уже, но домопад водяной, да все не падает, а висит горизонтальными струями квазиестественного рельефа и полусочиненного «сном природы» пейзажа. Так ли было на самом деле, кто скажет: возможно, водопад изменяет наконец силе земного притяжения и рисует собой, своими падающими и никак не упадающими прядями-образами тот самый дом, который построили лес и степь, прерии и Скалистые горы, а может быть, и небо рискнуло хотя бы частью своих облаков, частью своей незаемной и первозданной голубизны ради каких-то зависших в невозможности вечности, неподвижных, просвечивающих чужим светом жалюзи, разбивающих невидимую дотоле реальность на фрагменты природно-домашнего бытия. Пространство водопада предполагает время струящегося в своей уютной исторической неподвижности и основательности дома, однако сам дом начиняет, насыщает, расцвечивает водяные стены, водяные линии, фигуры и брызги сумасшедшей страстью внутренних пространственных трансакций, чувственным темным желанием тяжести сокровенных мест, нор, пещер и подземных ходов.

Как безнадежный дождь, как гроза кромешная, приходит геоархитектура домом-водопадом, водопадом угнездившегося, прислонившегося к еще не занятым, пустым, свободным пространствам дома — дома, не знающего тесноты секунд и минут трамвайных остановок и давки в метро; дома, не распахнутого

в сутолокемонотонных светофорных миганий; дома, не воображаемого уличными вереницами отчужденных самими собой прохожих и просто жителей неизвестно чего. Собственно, дом-и-водопад склеивает, сращивает тот самый географический образ, которым геоархитектура предъявляет свои права на видение и отдаление, дистанцирование земных миров, укорененных в пространствах до-геометрии, в местах до-города, в ландшафтах до-политики. И не там, и не тут, и не здесь, а прямо-таки везде дом передвигается, бежит, мчится вихрем застывшего в судорогах ледяного восторга водопада, возвещая о пришествии трав, разговоров дотемна, полутемных таинственных комнат и веранд, растекающихся вековыми реками разума и стоящих одновременно лесом свернутых клубочком и спящих-сопящих доверчиво смыслов, каких-то не известных никому подсобных помещений, кухонь и спален посреди онтологической правоты и безусловной феноменологической справедливости так называемой природы.

Заслужить доверие дороги или же горы; оправдать надежды облака и хорошо продуваемой легким ветерком лесной опушки; выслужиться перед пространством, ожидающим несомненного одомашнивания — все это меркнет перед серьезной задачей обнаружения контуров, сути, содержания образов, не расчленяющих, не раскалывающих, не разрезающих жуть и живую притягательность крохотной таежной землянки возле застывшего в невесомом воздухе, журчащего вопросительно-мягко, ниспадающего с обрыва по толстым древесным корням ручья. Но водопад проходит неприглашенным и непрошенным в дом, он не вытирает ноги, он наследил на роскошном домашнем ковре, он не уважает привычные домашние обычаи и традиции, он оставил открытыми, расхлебянил двери, болтающиеся и скрипящие напропалую; он возмутительнейшим образом намочил вощеный и натертый до тошнотворного блеска паркет; он, не спросившись, изменил домашнюю реальность; он сам стал тем самым домом, о котором как-то невзначай мечталось или же грезилось. Дом — прозрачная, с видимыми барельефами отдельных струй стена; дом — прозрачная дверь во внутренние ландшафты не то снов, не то географических образов; дом — прозрачный, кристально ясный образ водяного пространства, в котором неразрывность, непрерывность, нераздельность сплошных домашних локусов перерастает в галереи, арки, перголы не стеклянных или хрустальных, но, очевидно, транспарентных полукомнатных знаков, символов, туманностей — донельзя четких на фоне все более расплывающихся и теряющих тяжеловесно-псевдопространственные формы академических архитектурных манифестаций и артикуляций.

Если бы дело было только в том, чтобы раскрыть любой дом навстречу дружелюбному и призывно клокочущему, клохтающему водопаду или же просто добровольно пригласить водопад в дом, не боясь улично-пейзажной грязи и суеты. Пусть даже водопад станет домашним интерьером, а всяческие веранды и тем более пентхаусы станут законными водопадными экстерьерами. Несложно завести и массу прирученных, болонистых, искусственных водопадиков-фонтанчиков внутри пышно-безвкусной безымянной резиденции, глядящей в какие-то (прошлые, будущие, настоящие) времена. Однако проще всего заключить в новоявленном, вновь построенном доме образ водопада, поймав его, вообразив прозрачными и монотонно-музыкально шумящими, волнующими линиями и обводами балок, лестниц, подиумов, домашних закоулков, балкончиков, обычных видов из окна. И тогда ландшафт окружит дом, войдет в него как самый настоящий водопад, а дом станет, преобразится водопадным ландшафтом, бесконечно падающим в геоархитектурное пространство-время и одновременно долбящим, подтачивающим, обволакивающим его.

ЗЕМЛЕСКРЕБ

В противовес небоскребу — сливаясь с землей, но не становясь окончательно ею; стремясь постоянно куда-то вглубь земли, но никак не проникая туда основательно; ища идеально ровной и гладкой земной поверхности, но никогда не достигая ее — растет и живет, живет и растет милый моему сердцу землескреб. Не то чтобы я чрезмерно боялся высоты, становящейся просто бессмысленной и без-образной на верхних этажах любого осознающего свою значительность и воздушное чемпионство небоскреба (а я действительно боюсь высоты); не то чтобы я излишне опасался глубины, становящейся просто неощутимой для глаза чернильной пустотой, в извилинах прихотливых кротовых нор, причудливых в своей природной нездешности карстовых подземных дворцов или же обычных, по виду тесных, неизобретательных и непродолжительных в своих обманчивых ходах пещер; не то чтобы я допускал ненужность и необязательность любой достаточно протяженной земной горизонтали, не ориентированной явно ввысь или вниз. Нет, не в этом дело; просто тот поток воздуха, то пульсирование пространства, которые живут и действуют прямо над землей, застигая ее в самых неприглядных и притягательных состояниях и формах, пытаясь затронуть ее в самых неожиданных местах, местностях и пейзажах — просто именно они утверждают мне и для меня несомненную важность, необходимость, насущность вроде бы утопичного внешне землескреба.

Но как же выглядит он, как смотрится он в незамыленном, как бы впервые взирающем на мир глазу, как формирует он округлый незамутненный, по-детски чистый взгляд? Как он вообще может быть, стоять, возвышаться или плыть над землей или же действительно скрести ее назойливо, отскребая легкий налет небесной синевы и безмятежного бездумия? Как мыслится и воображается дом, здание, сооружение, чьей единственной ролью, может быть, является отыскание и нахождение истинного образа земного дерна и перепутавшихся между собой корней полевой травы?

На деле, на практике каждый дом должен врасти в свою землю, прирасти к ней прочно и не отрываться от нее до конца, до полного собственного разрушения и изъятия из священного пространства домашности и плотной, теплой, уютной пуховости. Не то землескреб: он проверяет землю не на возможность сиюминутного здешнего уюта и тепла, но на ее ответственность в построениях пространства детального, переходного и отчетливого — отчетливого в сечениях мягких балок и кудряво-ветреных косогоров. Лишь скромное различение земного рельефа, земных неровностей в органике их литосферного бытия является геоархитектурной задачей и целью землескреба, дает ему целостный вид и визуальную завершенность.

Пусть бы это была воткнутая острием в землю пирамида, но это невозможно: землескреб изящнее и осторожнее, он не любит наглядной и поучительной геометрии. Тут не придется говорить ни о шаре, ни о сфере, замкнутых и защелкнутых на фундамент земного благополучия и самодовольства. Ни готические башенки, ни луковки, ни бутоны, ни пышный декор не решат, не определят очевидной простоты пространственной задумки: заполнить и очертить движущийся и вращающийся внутри ландшафт — с прекрасным и гармоничным видом на самое себя.

В сущности, облако, самый настоящий и непридуманный небоскреб, может быть отдаленной и не совсем отделенной от земного пространства моделью землескреба, но как это доказать, как это увидеть и вообразить? Не проще ли ограничиться образом вездесущей сорной травы или же ветра, поскребывающего, прочесывающего, прохватывающего тоскливый и захватывающий степной окоем? Или же раскрыться упомянутой уже органикой

земной горизонтали, расцвеченной вспышками закатно-блистающих речных долин и слабым мерцанием затерянных в пространстве без городов — деревушек и стойбищ?

Если же отказаться от навязанного, казалось бы, внешне, родства землескреба и небоскреба, то прояснится главное и чудесное: землю скрести, волновать ее незачем — она врастает и сама в любой дом, в котором небо, облака, любовь, ветер, судьба, деревья, крыльцо, жизнь, трава, покосившийся и потемневший от дождей, стоящий отдельно старый дощатый сортир смешиваются, переплетаются, опрокидываются друг в друга, образуя и воссоздавая место земной принадлежности, присвоенности рукам, глазам, коже, пыльным и грязным босым ступням. Но это не дача — не дача пространства кому-либо, это не дача горизонта стремящемуся к нему книжному искателю приключений, это — удача протянувшегося поперек и вдоль продуманного и воображенного расстояния, не обязательно пройденного или проплытого, но построенного и архитектурно воздвигнутого поистине земным, по-настоящему местным умом-разумом, ощущением. (Хотя ведь и обычно-прозаичная дача в землескребной проекции есть не что иное, как удача отстояния, отражения, отодвигания нежелательных повсеместно пространств пейзажем домашнего слабоумия и старческо-природного — в кавычках — расслабления).

Землескреб заправляет, управляет геоархитектурой воздуха, повернутого и распластанного над перпендикулярно ощерившейся, расставившейся, ощетинившейся землей, не видимой, не слышимой, не чувствуемой где-то рядом — на запруженном автомобилями фешенебельном проспекте, на верхнем этаже помпезно-роскошного небоскреба (все-таки это слово опять вылезло), на аккуратно подстриженном нежном газончике-лужайке загородно-охранительного коттеджа. Землескреб находится-размещается внутри автономного, независимого, свободного воздуха — не летающего, не плавающего, не дующего ветром земной анархии, но формирующего позиции, точки, площадки, вершинки, небесные холмики, с которых видимы-слышимы земные токи, биения, всевозможная толчея, чьи-то горячие и волнующие пульсы, «скребущие» сознание земли, берущие ее «за душу», чертящие и строящие ее умиротворяющий рельеф, ее геолого-гео-образные структуры. Так-то вот просыпается настоящее небо — вблизи земли, в непосредственной близости к ней, нависая над травой, лощинами, свалками, оврагами, черемухой и крапивой, щупая и касаясь лица земли, проникая слегка — лишь на ее несовершенной и неровной поверхности в ее плоть, в ее внешне видимое тело, которое есть лишь внутреннее место раскрывающегося вовне и наружу, во все стороны горизонта пространство сокровенно-душевного бытия.

ГОРОД-САД

Город-сад поражает и огорошивает развесистой клюквой невозможного сочетания противоречивых аллюзий, чувств и образов по поводу неустоявшейся и как бы покосившейся декорации-природы и претенциозно-геометричного, утопично-расчленяющего заснувшее было сознание пространственного конструкта оторопевшей и зазнавшейся в себе самой культуры — культуры, чья архитектура слишком быстро и навязчиво решила пришить себе приставку «гео-». Но так или не так, однако город-сад стал животрепещуще-впечатляющей иллюстрацией и явью продвижения тотально активного ландшафта умозрения и умопостигания в дотоле неведомые и запретные области ненапряженного и не ожидающего цивилизационного подвоха растительно-обворожительного земле- и воздухоустроения. Платоновская академия упорно разводила город и сад, пытаясь пространством, расстоянием, не-местностью своего здешнего пребывания сохранить уместную

протяженность внутренних и спорных разрывов и разрываний душевных нитей природно-культурного сочленения и содвигания, но в перспективе всеохватности и всевластности ландшафтных желаний и настроений чисто европейской современности-торопливости подобное разведение, расчисление и расчленение оказалось лишь сугубо топографической усмешкой судьбоносно-античного бытия.

Не к Хайдеггеру ли обратиться за онтологической, по существу безнадежной, поддержкой — ввиду обезумевшего Ницше, сумрачно приветствующего распоясавшийся во времени и пространстве разлагающейся своевременно и своепространственно природы — модерн? Но социалисты-утописты всех мастей, во Франции, Англии, Америке или даже в России могут помыслить и вообразить нечто большее, нежели онтология огражденной и ограниченной промысленным пространством природы; они смогли окружить и обезоружить забывшиеся в гари и копоти внутренних переживаний натужно-городские планировки-ведуты; они смогли растревожить и почти успокоить беспечно зеленые, желтые, красные, синие цвета садовых мечтаний и воздыханий. Город-сад приобрел убежденных сторонников — мыслителей, промышленников, идеологов, поэтов, художников, архитекторов, строителей, политиков, — чьи образы запутались и остались в паутине путешествия на край ночи растерянного и почти распавшегося своеобычным пространством пейзажа.

Ветер-бродяга промыслил город-сад, в него все входят, входят, входят, а вернутся, вернутся, вернутся ли назад? Пространство текучее, динамичное, ветреное — вот что такое город-сад — несмотря на все жесткие и функционально конструктивистские планы очередных проектов, — будь то в пригороде вальяжного Лондона или в сказочно дремучей Сибири. Я перестал сомневаться в образе города-сада, в его несомненной геоархитектурности в тот самый миг и в том самом месте, когда и где ветви деревьев и улиц, плоды теплиц и площадей, листья кафе и яблонь совместились вдруг в разметке, бешеном калейдоскопе, прерывистой мозаике полыхающих солнечных точек-теней промеж воздуха, заключенного среди элементов предсказуемого и предписываемого ландшафта, но не связанного, не обреченного на неподвижность крошечно-бумажной архитектуры.

Город-сад — это просто такой жаргон обомлевшего от собственной гибкости, наглости, кажущегося всесилия — пространства, не ожидавшего пейзажно-ландшафтного успеха там, где место и не-место формируют, создают, строят промеж себя буферы и прокладки пронзительно-саркастических ворон, тоскливо-опустелых автобусных остановок и неожиданных поворотов на оседающие под грязью и осенью прошедших времен — проселков. Но тут бы осадить зарвавшегося пространственного недоноска, успокоить бы его минимализмом иль хайтеком бетонно-пространных и долговечно-стальных жилых/нежилых объемов и кубометров, развернутых в уже готовые подобия поселений, взыскующих целлулоидно-полиэтиленовой природы-развлекухи, природы-шлюхи, на худой конец — пикничково-изумрудной лужайки. Однако проще поступить иначе: вообразить самый обычный безыскусный сад-самоделку, сад-любительство, без всяких намеков на японское, французское, английское ландшафтное искусство — городом, городом без промедления, жестоким и безжалостным городом солнечных опозданий и задержек, транспортно-древесно-травяных пробок-толкучек и бесконечных людских потоков-дождей.

Работа над формулой города-сада могла бы занять все мыслимые феноменом цивилизации ландшафты — их обитаемость или безлюдность казалась бы решающим фактором в геоархитектурном признании, а молва, толки, шумиха или замалчивание выигрышных точек обзора и маршрутов осмотра могли бы лишь увеличить степень постороннего внимания к причудам и прибамбасам пространства не только без симметрии и асимметрии, но и без какого-либо желания, стремления к выражению образа дали, двигающегося

проворной лентой Мебиуса в самую откровенно-беззастенчивую близь — близь, ухватывающую и капитализирующую забубенность, безрассудность и невообразимость отдаленных от застывающего городом-садом пространств. Тогда уже можно сказать: геоархитектура города-сада есть смелость лихой картезианско-кавалерийской протяженности, не смутившейся изгибами и мельтешением кусков, ошметков, разметанных фрагментов былой, но чаемой по-прежнему жарко и неосторожно — природы, завлекающей в дебри сухого отношения древесного кольца и черного квадрата уличного квартала. И в этой пресловутой смелости я нахожу удовольствие и наслаждение пребывать, находиться, умещаться и размещаться — остатком старинных и ржавых трамвайных рельс, заканчивающихся разросшимся и заполонившим все, когда-то домашне-садовой, а теперь просто дико-медвежьей малины, время от времени и место от места остро покалывающей пальцы, ладони, локти любителей городо-садовых синтезов и сладостей.

СТЕКЛЯННЫЙ ДОМ

Холодный дом — стеклянный дом, прозрачный дом — стеклянный дом, беззвучный дом — стеклянный дом, да и не дом вовсе. Тут бы и поставить точку, но прозрачность и беззвучность самого письма, обязанного своей геоархитектурой и образу стеклянного дома, требует языкового отдохновения внутри непонятно чего, среди непонятно зачем раскинувшегося, около непонятно как построенного. Стекло ведь, тем более сталь, струятся-эманируют пространством, не ждущим немедленных теплых приветствий или же ожидаемых натужно пейзажных реплик-ответов.

Холодный дом Диккенса не предполагал чрезмерного обилия и расползания-растекания стекла и его зрительно-лучевых эффектов — стекло само по себе — лишь послушно-мягкий материал, допускающий легкую резку-трансформацию уже подготовленного к традиционно-домашнему оборудованию и сооружению привычного пространства. Ни Велимир Хлебников, ни Вальтер Шеербарт, ни Сергей Эйзенштейн и прочие открыватели нетрадиционных других пространств не имели в виду разбиение-раскройку старых архитектурных образов, ждущих соответствующего их умудренности ландшафтного обрамления. Стеклянный дом — не попытка нового пространственного измерения жизни в замкнутых формах и объемах, а лишь напряженно-резкое усилие пространства понять внутренний смысл собственной гибкости и абсолютной ландшафтности.

Не стесняясь преднамеренной приязни ко всяким имеющим быть пространственным опытам — опытам, не избегающим ищущих их и иногда находящих мгновения вечности, если не судьбы, — я скажу только, что стеклянность любого дома видится мне не в количестве затмевающих аристократически-холодно-равнодушное воображение сложнорамных окон и даже витражей, не в наличии теплично-прозрачной, внимающей погодным повелениям крыши и не в длине сквозных домашних коридоров-пролетов и прозоров, ибо: стекло может облагородить дом и превратить его сакрально-географический образ в одном-единственном случае — когда и где освещение и свет совпадут с не навязываемыми им естественными цветами (цветом) дороги, кромки недалекого здесь леса и (вроде бы) прозрачно-уместного ветра. А так: не стоит стесняться стеклянного крыльца, стеклянной стены, стеклянной ванны, стеклянного шкафа, стеклянной травы и полностью стеклянно-прекрасного вида на проникающие в стеклянный дом дали (они, в крайнем случае, могут быть не стеклянными). Но следует запомнить при этом, что транспарентность стеклянного ландшафта есть прямое следствие, строгая математическая функция моего или нашего желания

обнажить-вообразить, прорисовать-раскрыть, увидеть-начертить пространство вкупе с его будущей обращенностью в прошлый и потому навсегда милый, застывающий буквально на глазах пейзаж ностальгии и благостно-сурового воспоминания.

Стекло — изящная поделка судьбы, забирающейся в, казалось бы, непроницаемую теплую коробку домашне-древесной фактуры, с ее желтовато-пахнущими кольцами и коричневыми сучками долговечного и внезапно все же обрывающегося наблюдения холода, бесстрастия белесо-снежного неба и полумертвенного скрипа санных полозьев, чудовищно-джипово-шиповых шин и умудренно-старых придорожных деревьев. Однако образы зловеще-античного снега — не препятствие желаниям стеклянного доброго уюта, поскольку дом (не скажу: чересчур) — пространственно укорененный, ландшафтно глубокий и просто идеально размещенный в самом себе образ. Именно так: дом — то место, которое оказывается стеклянным всякий раз, когда геоархитектура поля, леса, ветра, дороги складывается невообразимо прозрачно и завлекающе подробно — когда каждое дробное, отдельное, точечное или линейное место присваивает себя себе, максимально видя и размещая себя в самом себе — для посторонне-стеклянного взгляда, обретающего тем самым ландшафтность изнутри, становящего само-окоемом.

Прозревая глубинную удаленность самого стекла от стандартных трактовок домашних пространств, я рискую не заметить толщину или необычайную тонкость, невзрачность стеклянных преград-перегородок, просто-таки пренебречь стеклянной иллюзией преграды или же бронебойного пуленепробиваемого препятствия. О, стекло есть настоящий и незаменимый материал бытия, пытающегося скрывать бытовые подробности в складках стеклянно-гладких поверхностей или же преобразовывать их прекраснодушными видами трепетно-лиственных крыш, ветрено-воздушных стульев и чаечно-морских крылечек. Домашнее, одомашненное стекло не суррогат влажно-душевной, мутно постаревшей достоевщины заброшенных поместий-угодий, а, по сути, честный пространственный вызов прямолинейным и плоским ретроспективам и анфиладам картонно-закрытых и заросших-замшевших забытыми далями зданий. Пусть тогда уж будет стеклянный дом прерогативой образа земной завершенности бесконечно-поднимающегося косогора и образа гудяще-тянущего воздуха, облекающего пространство звуками и музыкой становящегося в себя и себе места.

Пряная хрупкость стеклянного дома, берущая сознание земли на испуг ландшафтного разбиения, раскола, выпадения образа места из череды пространственно-жизненных сред, убеждает меня в несовершимости и несовершенности-завершенности земной поверхности, уповающей на всякий и повсеместный слом неуклюже-холмистой вертикали, растаскиваемой упорной горизонталью назойливых равнин. Вообще, поверхность, плоскость стекла — бесцветного, затемненного, дымчатого, цветного — играет домом судьбы, как мячиком пространства, брошенным во вселенную внутренних измерений и беззаконных географий. И так-то во стеклянном дому раздается смех, совершается ежеминутное счастье повседневного чаепития наедине с личным, маленьким и бессмертным пространством, улегшимся в шутку между пыльными стеклами облупленно-белых оконных рам.

ИЗБУШКА НА КУРЬИХ НОЖКАХ

Карикатура — карикатура на всякое имеющее быть святое, освященное, святейшее пространство-место; дом наизнанку — вот что такое избушка на курьих ножках. Но и карикатура имеет право быть хоть и искаженным, но земным пространством, облекаемым в уродливые домашнеобразные облачения. Русские народные сказки детально и со вкусом подают неаппетитное донельзя блюдо-зрелище отвратительно, но довольно удобно

освоенного ландшафта, чье обличье обнаруживает запасники и тайники зоо- и биоморфных пространств, живущих-питающихся антропологией обычной деревенской избы.

Не скрывая и не тая брезгливой неприязни к русской народной нечисти, стоит обратить внимание на пейзажную своевольность и пространственную смелость жилища Бабы-Яги, на ее нехитрый селитебный ритм, превращающий дремучий лес, страшное и ужасное пространство в правильное своей организационной геометрией хозяйства место учета и забвения любого забредшего сюда люда. Избушка на курьих ножках геоархитектурна уже постольку, поскольку она невиданно мощное место притяжения желаний, судеб, насущных стремлений, обретающих этой избушкой свое собственное судьбоносное место, растягивающееся далее пространством, исключающим и заключающим эту странную архитектуру в жирные ландшафтные скобки. Лилово-густая тьма-масса тревожащей ночи окружает и предохраняет место страшного и страха — это недоместо, взявшее в плен законы и аксиомы обыденно понятного пространства.

Кочевая суть пресловутой избушки, ее динамически-передвижные возможности, основанные на сакраментально-домашних куриных конечностях, порождают образы движущихся домов, но при этом довольно прочных и основательных — о степно-тундро-пустынных юртах, чумах и шатрах не может быть и речи. Такой дом движет самое суть пространства, он пытается украсть у него душу, обеспечивающую всякого жаждущего дома возможностью проявления и явления места во всей его домообразности. Утекает-убегает пространство, оставляя за собой и без себя нечто, не называемое уже домом, избушка на курьих ножках оставляет ужасные и несмываемые следы сказочных надругательств над святостью освоенного места, а заодно и времени.

Путь в антиместо благодаря Владимиру Проппу описан достаточно, но недостаточным оказалось воображение пространства, преодолевающего и поглощающего избушку на курьих ножках как прецедент ландшафтного сдвига, кривящего и деформирующего время тихого и спокойного домашнего пребывания. Насилие над обыденным человеческим временем путем преступления пространства — пространства без гарантированного земной геометрией возвращения, пространства, закрывающего и уничтожающего места со справедливой домашней утварью мироздания и якобы необратимыми циклическими обрядами. Избушка на курьих ножках есть серьезная несправедливость и неустойчивость традиционного сельского ландшафта, в котором каждый дом, каждый хутор, каждая усадьба могут быть неприступной крепостью личного времени, но не частного, не собственного пространства, оказывающегося вдруг и сейчас чужим, неприкаянным, разоренным, непричастным внутреннему ритму места.

Но, может быть, избушкой на курьих ножках оконтуривается, прочерчивается справедливость иная, другая, не та, что явна при виде привычной деревни или похотливого городского квартала — а та, что становится очевидной напротив таинственно светящихся ночных окон, ввиду угрожающе-темных плотностей-покатостей покосившегося забора, поодаль неверно-неестественного света одинокого, явно не местного, фонаря. Так или не так, геоархитектура ночной судьбы, вскрикивая полупьяной песней-криком Владимира Высоцкого, направляет меня в места домашней неприкаянности, сиротости, брошенности, когда даже не холод и темень, а пуще всего оставленное неизвестно кем и зачем пространство губит последние остатки былой пейзажной роскоши, прошлого домашне-задушевного обитания-согревания. Справедливость пространства оставляет судьбу наедине с собой в момент потери-утери ландшафтной обеспеченности, домашней обласканности, предъявляя ей неоплаченный счет гуляющих бревенчатых стен, дым коромыслом вместо обихоженного двора и двусмысленное поскрипывание

курьих ножек, всегда готовых обнажить голые скрепы непрочной архитектуры мироздания, шелуху и сор неустроенности неразмещенного вовремя бытия.

Бытие пространством и для пространства предполагает преданность ландшафта дому или домам, его проглядывающим и обозревающим. Как можно быть преданным или приданным избушке на курьих ножках, чей главный символический смысл состоит в обесчещивании и предательстве любого пространства, пытающегося дотянуться, достать до пределов и границ суверенного и уверенного в себе времени, где дальше уже тянутся-проваливаются мифы без четкого места для всякого поистине человеческого часа размышления и остановки? Не знаю, что здесь сказать, однако замечу: избушка на курьих ножках лелеет и обласкивает мысль геоархитектуры вневременной, невременной, невечной, но от этого не менее постоянной, чем любая архитектурная классика, — она запирает творца новых домашних пространств во дворце, пентхаусе, лофте, пагоде, хижине без выхода в место; дом становится неместным и неуместным времени, в котором он проектируется, становится, строится, обживается; он игнорирует время собственного интерьерного и экстерьерного пространства, глядящего в ландшафты и образы других — прошлых, настоящих, будущих — эпох, и тем самым он оказывается один на один с метагеографией бесконечности и безнадежности собственных конструктивных особенностей, примет и просто надписей вроде: «Посторонним В».

ДОМ-КОРАБЛЬ

Ассоциация, союз и содружество дома и корабля, их нерушимый симбиоз, проглядывающий даже в слитном, неразрывном согласии букв и слогов, не тонущих в пространстве неспокойного и быстрого письма — вот надежда и будущее геоархитектуры, не раз уже пользовавшейся столь благодатно-пространственной идеей. Но где же прозреть стабильный, «отструктурированный» ландшафт, тяготеющий к размещению и умещению самоценного в своей равновесной, сбалансированной интровертности-экстравертности образа? Не нужно ли обеспокоиться подысканием, срочным поиском, суматошным разысканием, неким уголовным и шарообразным розыском в целях нахождения цепкого центра пространства, исходящего из плавучих качеств-параметров дома-путешественника, дома-открывателя, дома-дока и входящего в этот же дом столь же уверенно и прочно, сколь и осторожно — в опасении неминуемой качки ландшафта?

Дом и корабль — два места, образы которых не только пересекаются, сливаются, взаимодействуют, но и движутся-текут-расплываются вместе, создавая и расширяя пространство-путь, где домашние дрязги и хлопоты воспринимаются необходимым аккомпанементом к милому хлопотанью-хлопанью волн о борта-стены, к шумно-говорливым брызгам суетливых улиц-течений, залетающим в гостиную-кают-компанию и к шатающемуся-качающемуся, все обещающему горизонту новобережно-побережной надежды-сомнения, едва видимому в иллюминаторах-окнах незнакомых кругозоров. Плодотворные аналогии и параллели можно продолжать и дальше, тешась удобными и лезущими под перо/клавишу компьютера угодливыми метафорами, петушиным наскоком хотящими и желающими освоить пространство между домом и дорогой, между водой и землей, между небом и небом. Да: между небом и небом зависает, плывет, поворачивается, встает на прикол дом-корабль, обещая пространство невесомое, но солидное, проницаемое, но основательное, прозрачное, но укрытое, светлое, но с солнечно-переливчатыми бликами-полутенями.

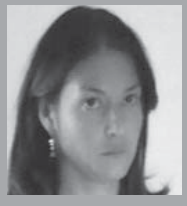
Вот и воздушный корабль, поэтически накреняясь, становится домом пространства, не читающего и не считающего свою архитектуру неподвижной основой-центром для любой периферии легковесного взгляда-обманки. Продолжить ли спешные образы или — бросить якорь/закрыть дверь и, отгородившись от порта/города/села, замыслить невозможное: сцепку-соединение водоземья с небесной арматурой судьбы, не чающей нежданной остановки-чаепития, остановки-раздумья, безызвестной стоянки? Геоархитектура корабля самого по себе открыта подобным размышлениям, гуляющим по уходящей из-под ног палубе жизненных передряг, ощущающим под чутким днищем невообразимо-чудовищные водные толщи, чья мощь щадит лишь сильное и масштабное воображение.

Итак, отойти-отлететь от корабля, обозреть его со всех сторон, молодца этакого, подивиться оснастке, шпангоутам, диковинному бушприту (большинству ведь до сих пор мил корабль парусный — судно ловкое, изящное, смелое), попробовать оценить остойчивость, возможность устоять в первом же шторме, заглянуть в трюм для проверки грузоподъемности, посмотреть и каюты для пассажиров — как там с комфортом? — а затем забыть все это, представив: дом — протекающий, скрипящий, падающий, гниющий, ломающийся, качающийся, неудобный, с низкими потолками, холодный, сырой, зарастающий грибками, ракушками и водорослями, с узкими крутыми лестницами, с которых сверзиться проще простого, с задраенными наглухо, непонятно куда ведущими люками и дверями. Так вот он какой — чудесно-наивно-романтический дом-корабль, ничуть не менее близкий после подобного неприязненно-подставляющего описания-образа; он задрал планку для всякого, кто хотел бы построить лабиринтообразное пространство, в котором вся сумма многочисленных и не всегда легко учитываемых мест, на разных уровнях бытия, стала бы больше этого первоначального пространства, дав ему, бедному, свой ландшафтный и водовидимый образ. А там и небо — из люка дома-корабля в овчинку — вдруг нарастает, но не падает, обнимает все пространство, которое есть и видится плывущим-идущим домом, и означает-назначает его единой дорогой-путем, не выходящей из дома, но постоянно в него ведущей.

Но даже корабль современный — лайнер, теплоход ли, а может, эксклюзивная яхта, — взятый как образ дома: изменит ли контуры геоархитектуры, полагающей воду в землю, а небо — в свой собственный воздух? Первобытные и современные свайные жилища, обычные дома на воде, лодки, баржи и барки с тривиально прозаичными домиками-хижинами на них — на озерах, реках, морских побережьях — диктуют мне убрать сомнения в предвидении и в предчувствии самого главного и значительного образа: дом-корабль всегда ловит уходящее пространство, прикидывающееся, скрывающееся, прикрывающееся, прячущееся временем настоящего — временем повседневной заморочки, временем неспешно сонного ланча, временем протекающего и подгнивающего бытия, кровоточащего будоражащей мыслью об отсутствии мест для отдыха самого ландшафта, самой земли и самой воды, мест для расслабления и вновь-собирания возрождаемого домом-кораблем, домокораблем, корабледомом живого пространства. Я могу всегда сняться на доме-корабле с этого недоместа, с этого послеместа, где мне не хватает воздуха полноценной и всесобытийной судьбы, отдать швартовы (кому? чему? — не прошлой же жизни?) и отправиться в своей скорлупе-раковине (о, как прав был Гастон Башляр, воздавший хвалу подобному дому), невиданной доселе улиткой, в сторону мест и ландшафтов, обещающих — пусть не сразу и не навсегда — мягкий морской благословенный воздух свободно формирующего самого себя небом, звездами, качкой, морской болезнью — пространства; пространства, чья геоархитектура нигде не размещает, не ощущает нигде.

Аршинов Владимир Иванович, доктор философских наук, профессор, заведующий сектором философских проблем Института философии РАН.
Сфера научных интересов: философия самоорганизации и постнеклассическая наука; концепция синергетики как симбиоз коммуникативного и деятельностного подходов.
Монографии: Синергетика как феномен постнеклассической науки». М., 1999. Ряд статей в серийном сборнике «Синергетическая парадигма».

Бондаренко Игорь Андреевич, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН, директор НИИТИАГ РААСН.
Сфера научных интересов: история и теория архитектуры и градостроительства, архитектура древних цивилизаций, Античности и Средневековья, символика архитектурно-градостроительных форм, профессиональная культура архитектора, творческое мышление градостроителей разных эпох, принципы «мягкой урбанизации» и «органического градостроительства».
Избранные монографии: Архитектурные ансамбли Москвы. Принципы художественного единства. М., 1997 (под ред. Т.Ф. Саваренской); Красная площадь Москвы. Архитектурный ансамбль. М., 1991, 2006; Древнерусское градостроительство: традиции и идеалы. М., 2002, 2008.



Вытулева Ксения Олеговна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры НИИТИАГ РААСН. 2007–2010 — приглашенный сотрудник Колумбийского университета в Нью-Йорке.
Сфера научных интересов: пространственные эксперименты послевоенного периода, теория современного искусства и архитектуры, территория «имматериального» в архитектуре XX–XXI веков.
Автор статей в журналах «Искусствознание», «ACADEMIA», «Проект Россия». В настоящее время работает над монографией: «Эстетика неявного; Архитектурный эксперимент XX–XXI веков».

Добрицына Ирина Александровна, доктор архитектуры, заведующий отделом проблем теории архитектуры НИИТИАГ РААСН. Советник РААСН. Лауреат премии «Книга года» по философско-гуманитарной мысли 2004–2006.

Сфера научных интересов: теория и история новейшей западной архитектуры XX–XXI веков; проблемы архитектуры в эпоху глобализации и новых технологий.

Монографии: Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция. 2002 (соавторы: И.А. Азизян, Г.С. Лебедева); От постмодернизма — к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция. 2004; Коллективная монография «Очерки истории теории архитектуры нового и новейшего времени». СПб: Коло, 2009; Ряд научных статей в журналах «Искусствознание» (1999–2007), «ACADEMIA. Архитектура и строительство».

Доброхотов Александр Львович, историк философии, культуролог, доктор философских наук, профессор НИУ ВШЭ.

С 1975 по 2009 — преподаватель, доцент, зав. кафедрой истории и теории мировой культуры философского факультета МГУ. С 1995 — член Международного генологического общества (Осло). В 1992 — приглашенный профессор Католического ун-та Тилбурга (Нидерланды). В 1992 — приглашенный профессор ун-та Фрибурга (Швейцария). В 1996–1997 — приглашенный профессор Ун-та Женевы (Швейцария).

Разрабатываемые проблемы: история понятия «бытие»; метафизика власти в русской философии, философия русского символизма; Данте как философ; история западноевропейской культуры; теоретические основы культурологии.

Есаулов Георгий Васильевич, доктор архитектуры, профессор, академик РААСН, главный ученый секретарь РААСН, проректор по научной работе МАрхИ.

Сфера научных интересов: тенденции современной архитектуры, экология культуры, историко-теоретические исследования архитектуры Юга России.

Автор ряда монографий о российских архитекторах. Автор ряда научных статей в журнале «ACADEMIA. Архитектура и строительство», «Татлин» и др.

Замятин Дмитрий Николаевич, доктор культурологии, руководитель Центра гуманитарных исследований пространства Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева.
Сфера научных интересов: культурный ландшафт, поэтика пространства, образы ландшафта.
Монографии: «Моделирование географических образов» (1999), «Гуманитарная география» (2003),«Метагеография» (2004), «Власть пространства и пространство власти» (2004), «Культура и пространство» (2006).

Игнатов Григорий Евгеньевич, кандидат архитектуры, зав. кафедры ландшафтного дизайна Владивостокского государственного университета экономики и сервиса.
Сфера научных интересов: философия архитектуры, проектное сознание архитектора, социальные и архитектурные утопии.
Автор ряда научных статей в Интернет-журнале «Архитектон: известия ВУЗов»

Карпов Виктор Васильевич, кандидат искусствоведения, вед. научн. сотр. отдела проблем теории архитектуры НИИТИАГ РААСН.
Сфера научных интересов: история типологического мышления в архитектуре, теория интерпретации в искусстве и архитектуре, архитектурная герменевтика, изучение наследия Л.Б. Альберти.
Автор ряда научных статей в журналах «ИСКУССТВО-ЗНАНИЕ» (2007–2010), «ACADEMIA».

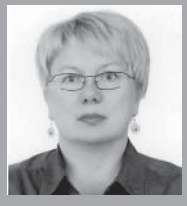
Камышанова Зоя Александровна, аспирант НИИТИАГ РААСН.
Сфера научных интересов: архитектура рубежа XIX–XX веков, утопическое градостроительство, творчество Антонио Сант-Элиа.
Статьи в журнале «ACADEMIA. Архитектура и строительство».

Кац Филипп Борисович, архитектор, аспирант НИИТИАГ РААСН.
Сфера научных интересов: Новейшая архитектура, теория программирования.
Готовится к защите диссертация: «Системный подход как теоретическая основа информационного моделирования в современной архитектуре».
Является руководителем экспериментальных Workshop по программе института «Стрелка»

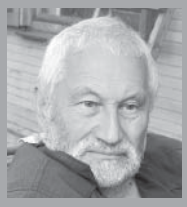
Крайняя Нина Петровна, кандидат архитектуры, зав. отделом проблем градостроительства НИИТИАГ РААСН.
Сфера научных интересов: проблемы градостроительства, организации общественных пространств, проблемы современного жилищного строительства.
Автор многочисленных статей в журнале «ACADEMIA. Архитектура и строительство».

Лебедева Галина Сергеевна, кандидат архитектуры, ведущий научный сотрудник НИИТИАГ РААСН.
Сфера научных интересов: история теории архитектуры, теоретическое наследие Витрувия и Барбаро, теоретическое наследие Корбюзье и Б. Фуллера, архитектура в пространстве культуры, архитектурная семиотика.
Монографии: Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2002. (соавторы: И.А. Азизян, И.А. Добрицына); Новейший комментарий к Витрувию, М.: УРСС, 2003; Ряд научных статей в коллективной монографии «Очерки истории теории архитектуры нового и новейшего времени» (СПб: Коло, 2009); Ряд научных статей в журнале «ИСКУССТВОЗНАНИЕ», «ACADEMIA. Архитектура и строительство».

Подорога Валерий Александрович, профессор, доктор философских наук, зав. сектором Аналитической антропологии Института философии РАН; зав. кафедрой философской и политической антропологии РГГУ. Лауреат премии Андрея Белого. Стипендиат премии «Выдающиеся ученые России». 1994–1995 — приглашенный профессор научно-гуманитарного центра в Северной Каролине, Корнельского ун-та, Дюкского ун-та (США); Страсбургского ун-та (Франция); Лейпцигского ун-та (Германия).
Монографии: Метафизика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. М.: Наука, 1993; Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995; Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995; С.М. Эйзенштейн. В 2 т. Автобиография. М., 2001; «Мимезис. Стратегии и формы чувственности в русской литературе XIX–XX веков». В 2 томах. М.: Культурная революция, 2011.

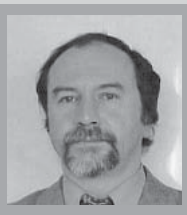


Птичникова Галина Александровна, доктор архитектуры, директор Волгоградского представительства НИИТИАГ РААСН, советник Российской академии архитектуры и строительных наук, член Союза архитекторов РФ, профессор ВолгоградГАСУ.
Сфера научных интересов: история и теория архитектуры, проблемы мировой архитектуры и градостроительства в условиях глобализации.
Монография: «Градостроительство и архитектура Швеции: 1980–2000». Проекты по градостроительству: разработка Генплана г. Волгограда (2006), «Концепции устойчивого градостроительного развития Волгограда до 2010 г.»

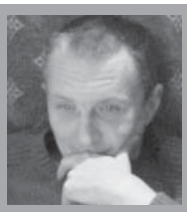


Раппапорт Александр Гербертович, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела проблем теории НИИТИАГ РААСН.
Архитектор, теоретик архитектуры, архитектурный критик, искусствовед. Автор более 200 публикаций по архитектуре, по методологии архитектурно-градостроительного и дизайнерского проектирования, по теории архитектуры и дизайна, по изобразительному искусству, по проблемам мультипликационного кино и фотографии в разных странах (Россия, Болгария, Латвия, Грузия, Украина, Эстония, Польша, Германия, Франция, Италия, Великобритания, США). Автор ряда научных статей в журнале «ИСКУССТВОЗНАНИЕ». Автор постоянной рубрики в archi.ru и личного блога: http://papardes.blogspot.com/
В настоящее время работает над монографией «Квадратура кружка», посвященной ММК Г.П. Щедровицкого и монографическим томом «70 статей».

Селиванова Александра Николаевна, кандидат архитектуры, старший научный сотрудник отдела отечественной и зарубежной архитектуры Новейшего времени НИИТИАГ РААСН. Член DOCOMOMO Russia и российской Ассоциации менеджеров культуры.
Сфера научных интересов: архитектура, культура и история повседневности СССР 1920–1930-х годов; история архитектуры и искусства XX века в социально-политическом контексте.
С 2008 — руководитель культурологических семинаров Новая Москва, посвященных советской довоенной культуре.
Автор ряда статей в журналах Проект Россия и Московское наследие.



Свирский Яков Иосифович, доктор философских наук (ИФ РАН). Доктор философских наук. Ведущий научн. сотрудник Института философии РАН, и.о. профессора философского факультета МГУ им. Ломоносова.
Сфера научных интересов: философия науки, феноменология, герменевтика, французский постструктурализм. Автор работы: «Нелинейный мир постнеклассической науки и творческое наследие Ж. Делёза». Монографии: Самоорганизация смысла: опыт синергетической онтологии. М.: ИФ РАН, 2001; *Аршинов В.И., Лайтман М.С., Свирский Я.И.* Сфирот познания. — М.: URSS, 2007.



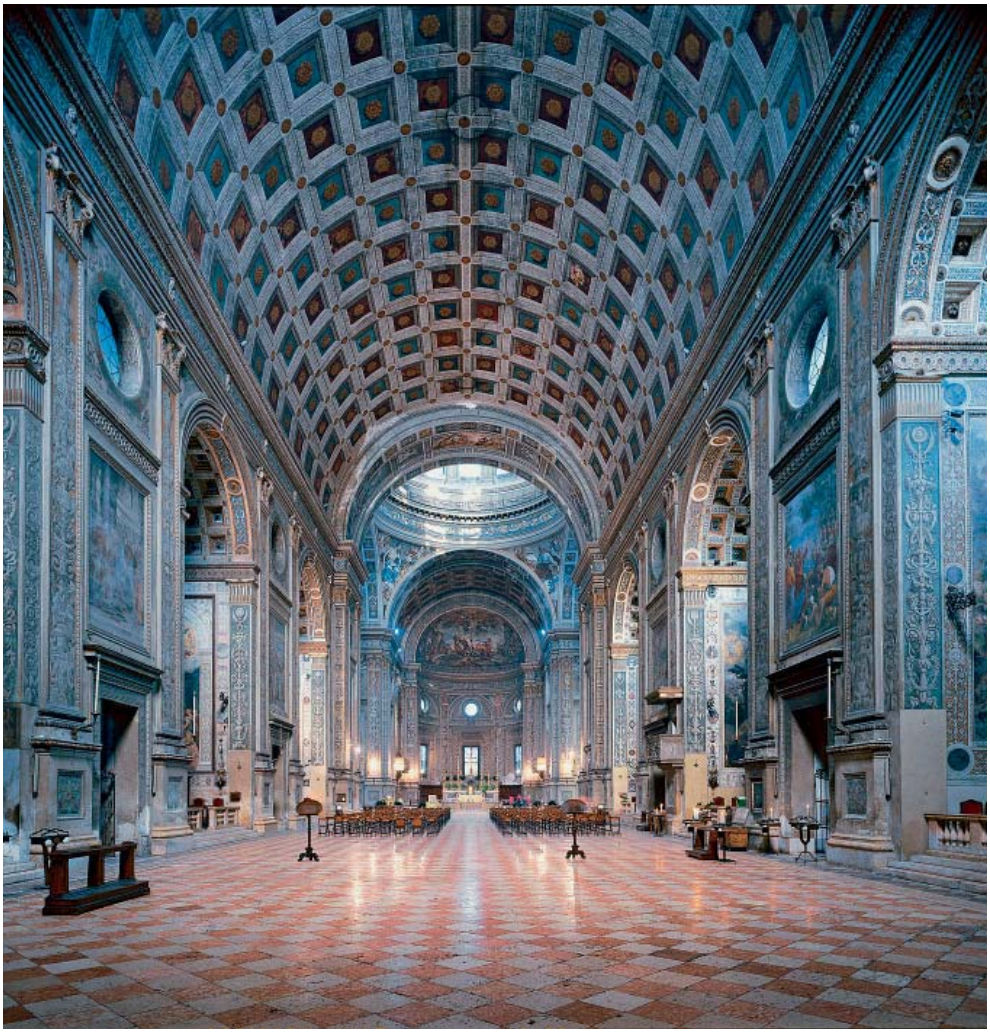
Ситар Сергей Валерьевич, архитектурный критик (редактор журнала ПРОЕКТ-INTERNATIONAL). Принимал участие в международных исследовательских проектах по проблемам образования и урбанистики, включая проект «Shrinking Cities», реализованный в 2002–2005 годах. С 2001 работал заместителем главного редактора, а затем заведующим отделом теории архитектурного журнала Project International. В последние годы участвует в разработке стратегических проектов для городов Российской Федерации, включая Норильск и Сочи (Олимпийский проект 2014 года). Автор постоянной рубрики по теории архитектуры в журнале «ПРОЕКТ-INTERNATIONAL». В настоящее время работает над монографией «Архитектура внешнего мира. Искусство проектирования и становление европейских физических представлений».

Хайман Эдуард Вадимович, аспирант НИИТИАГ РААСН.
Тема диссертационной работы: «Интерактивность как новая технология архитектурного проектирования».
Апробация темы: при чтении лекций по программе института «Стрелка»; при проведении экспериментальных Workshop по программе института «Стрелка»; на научных конференциях НИИТИАГ РААСН
Публикации: Скрипт в архитектуре. Архитектор как режиссер-программист // Вопросы теории архитектуры. Архитектура и культура России в XXI веке / Под ред. И.А. Азизян. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 418–426.

Шукуров Шариф Мухаммадович, доктор искусствоведения, зав. отделом сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН.
Сфера научных интересов: История и теория искусства и архитектуры древнего и средневекового Ирана, Ислама; искусство и архитектура Византии; теория литературы, средневековая поэтика; сравнительное религиоведение, философия культуры.
Избранные монографии: «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция (текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI–XIV веков). М., 1983; Искусство средневекового Ирана (формирование принципов изобразительности). М., 1989; Les peuples d'Asie Centrale, Paris, 1994; Центральная Азия (опыт истории духа). М., 1996; Центральная Азия: Опыт истории духа (в соавт. с Р.М. Шукуровым) 2001; Образ храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

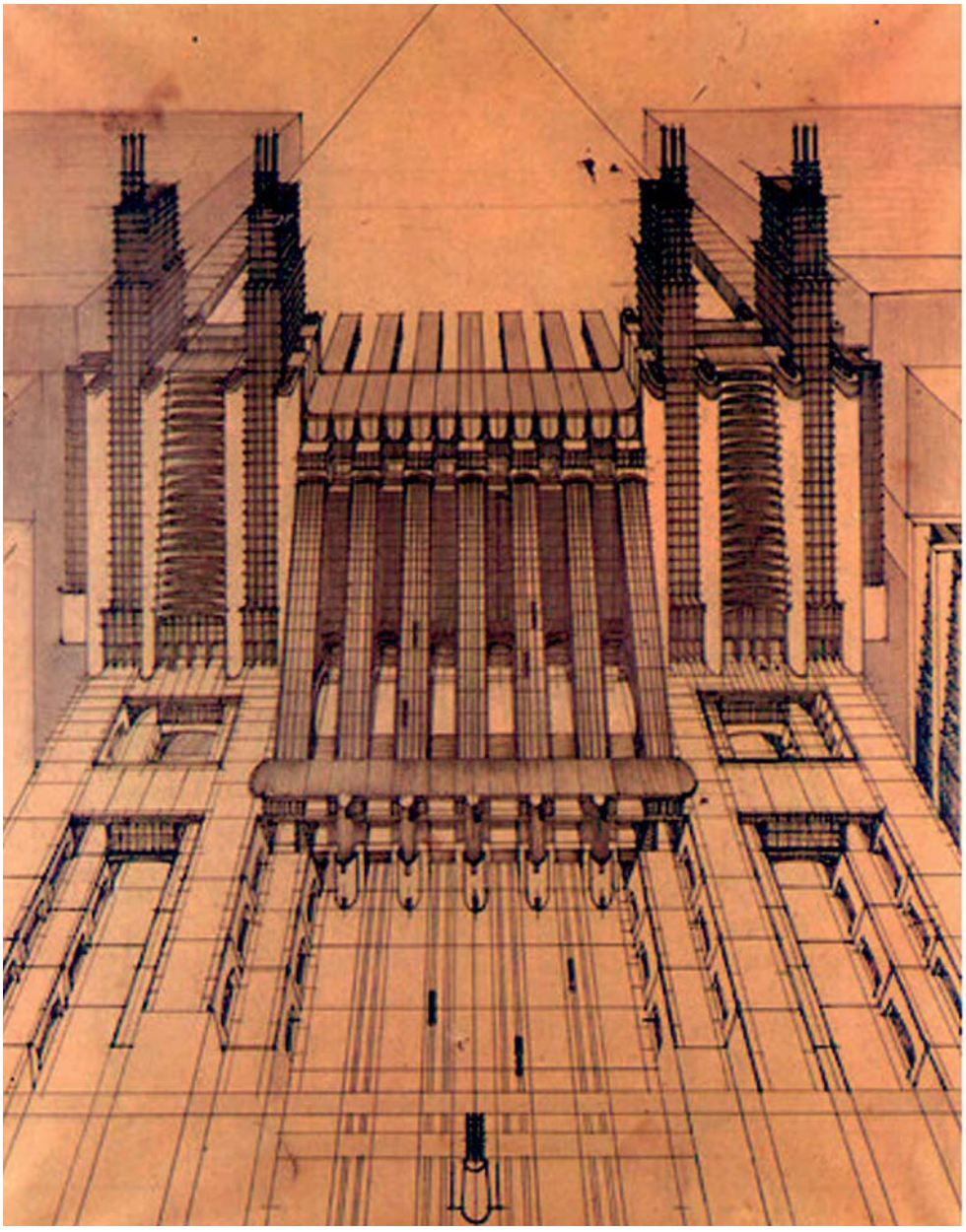
Филиппо Брунеллески. Купол собора Санта-Мария дель Фиоре. Флоренция, 1436

Неизвестный художник. Вид Сант-Андреа в Мантуе в XVIII веке



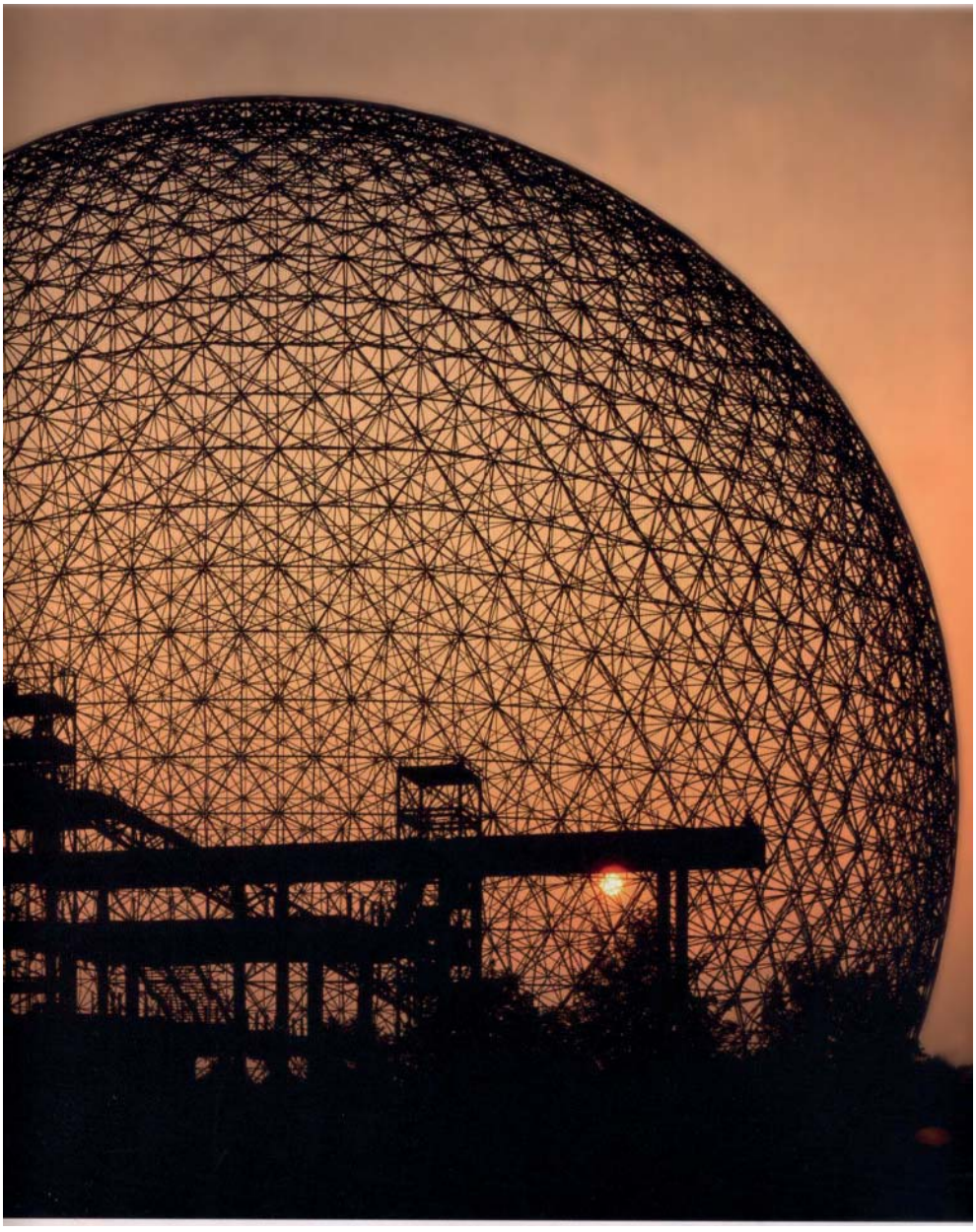
Леон Баттиста Альберти. Собор Сант-Андреа, Мантуя. 1472–94. Интерьер

Карл Фридрих Шинкель. Старый музей. Берлин, 1830



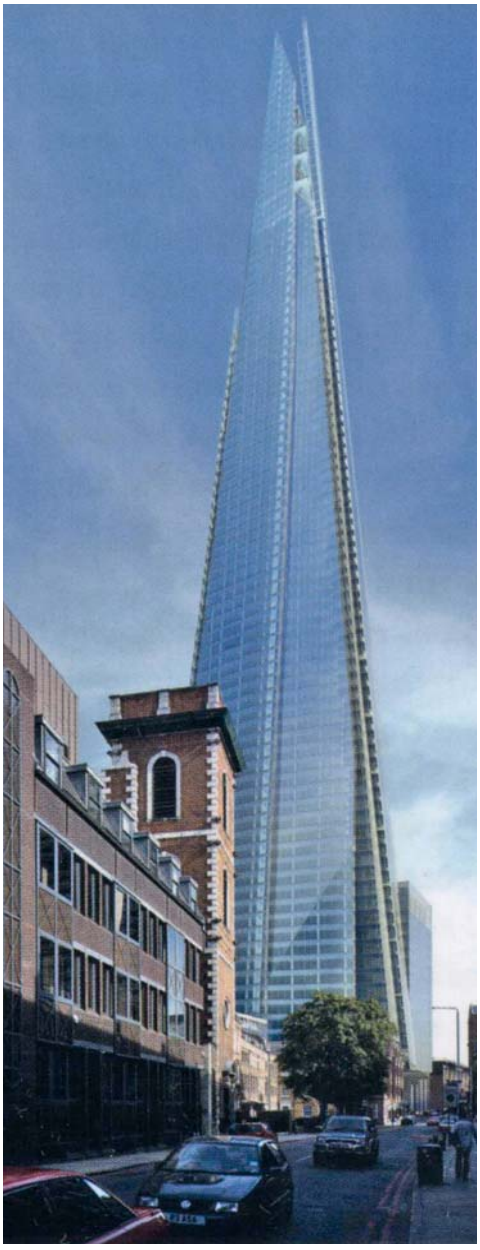
Антонио Сан-Элиа. Ангар для самолетов и поездов. 1914. Рисунок (Комо. Городской музей)

Рудольф Штайнер. Гётеанум-2. Дорнах. Швейцария,1928–1998



Бакминстер Фуллер. Геодезический купол. Монреаль, Канада, 1967

Сезар Пелли. Международный финансовый центр. Гонконг, 2005



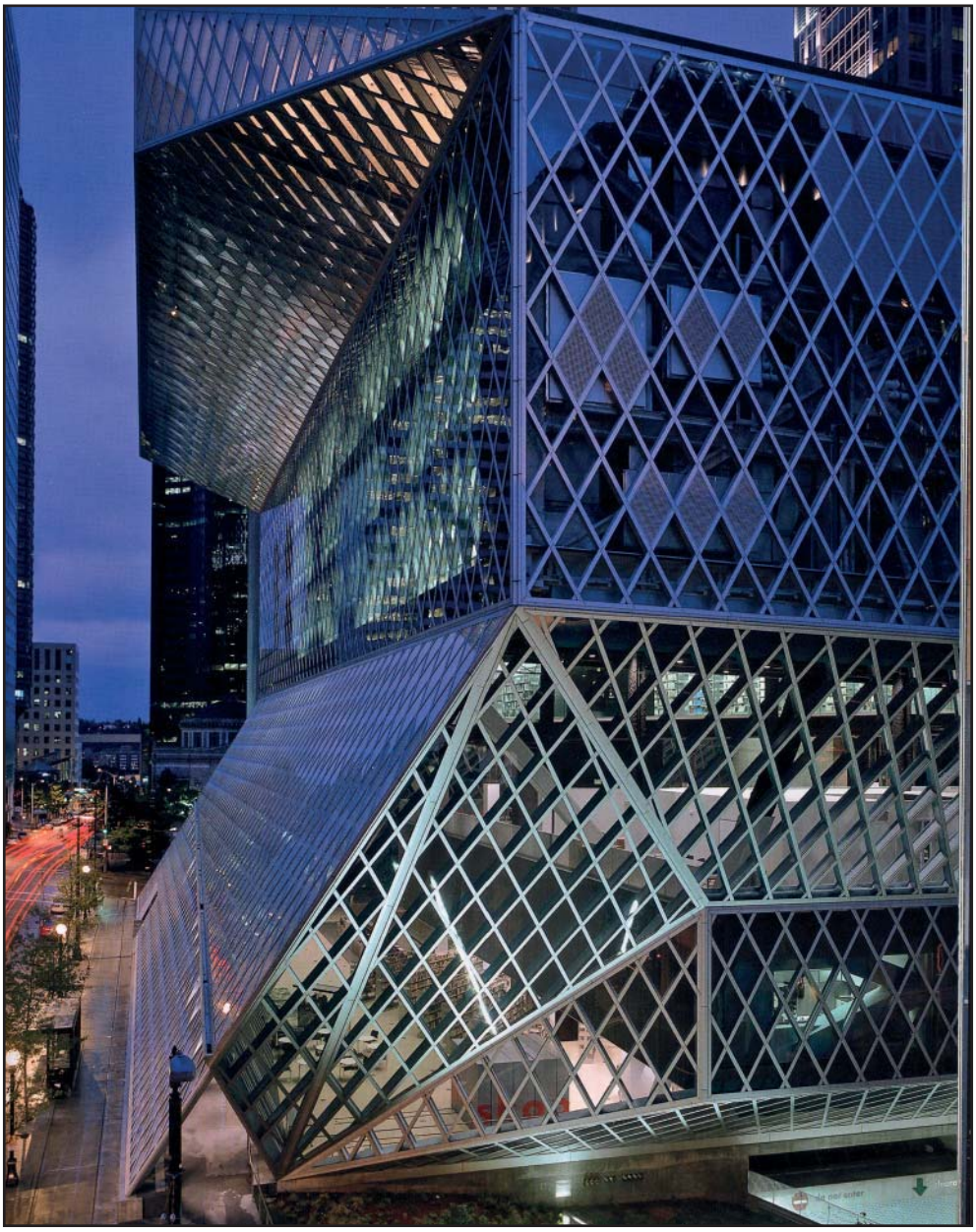
Ренцо Пиано. Небоскреб «Шард». Лондон, Англия, 2012

Норманн Фостер. Swiss-Re. Лондон, Англия, 2004

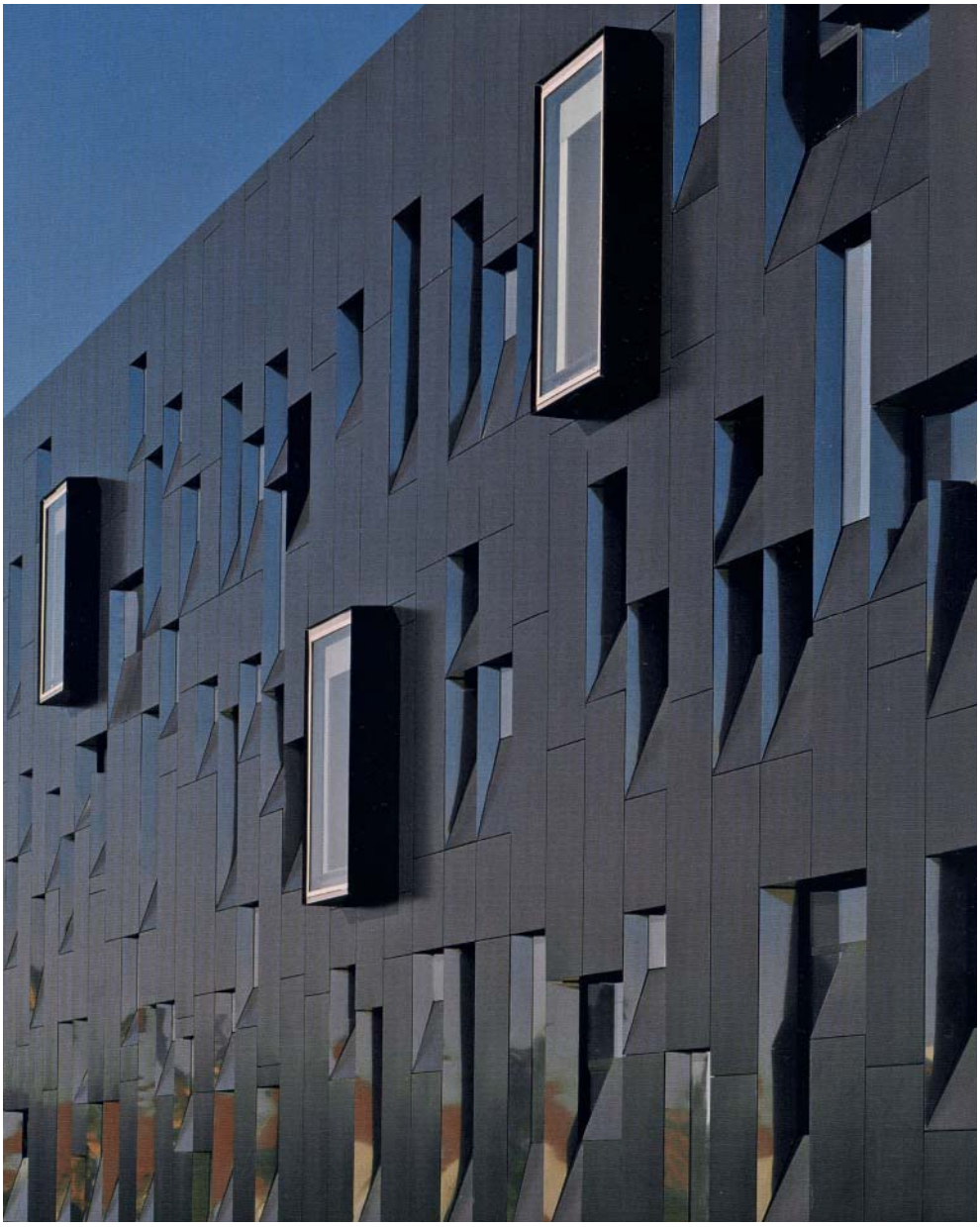
Заха Хадид. Evelin Grace Academy. Лондон, Англия, 2011

Foster + Partners. Хёрст-тауэр. Нью-Йорк. 2006

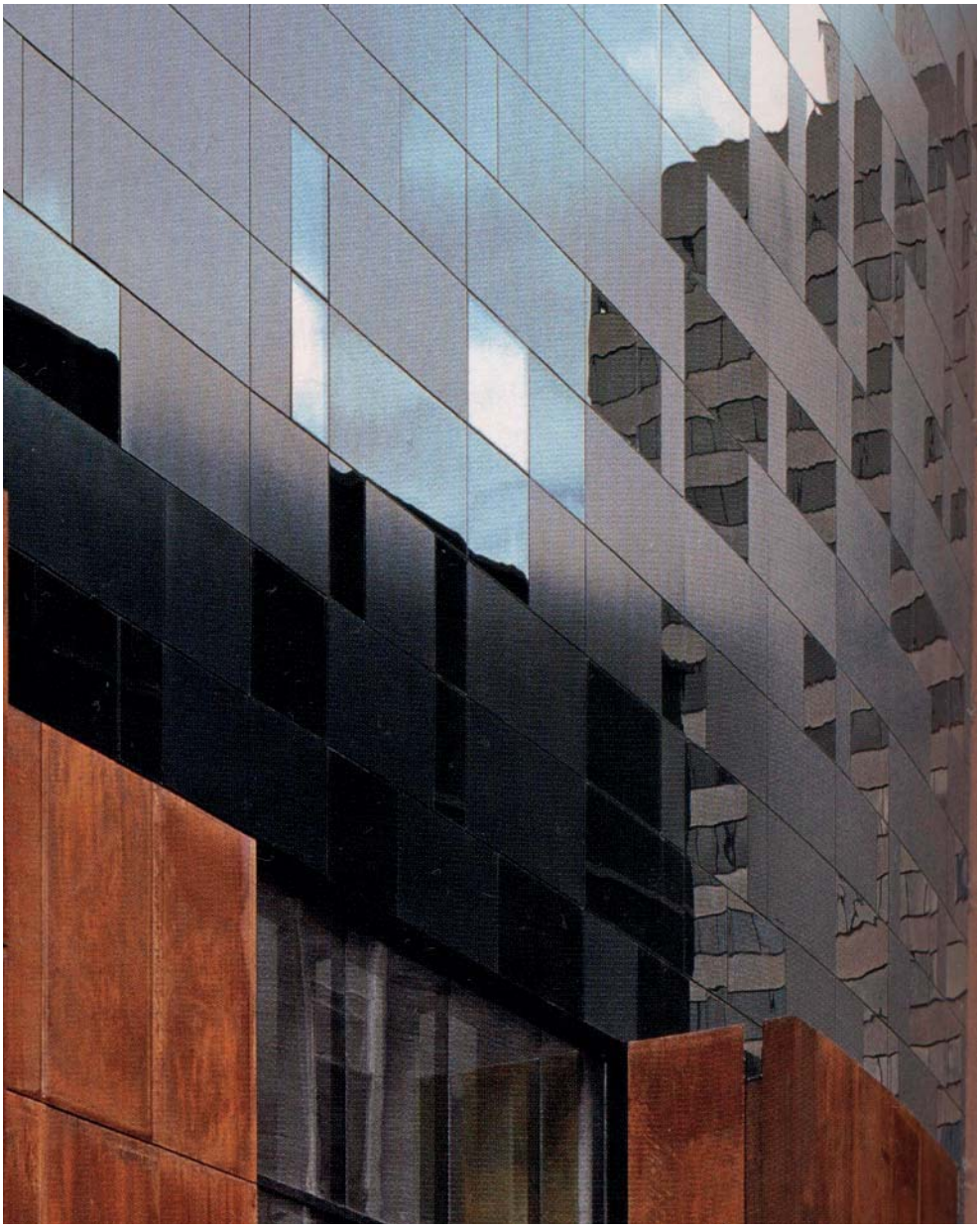
Рем Кулхаас. Каза ди Музика. Порту, Португалия, 2008



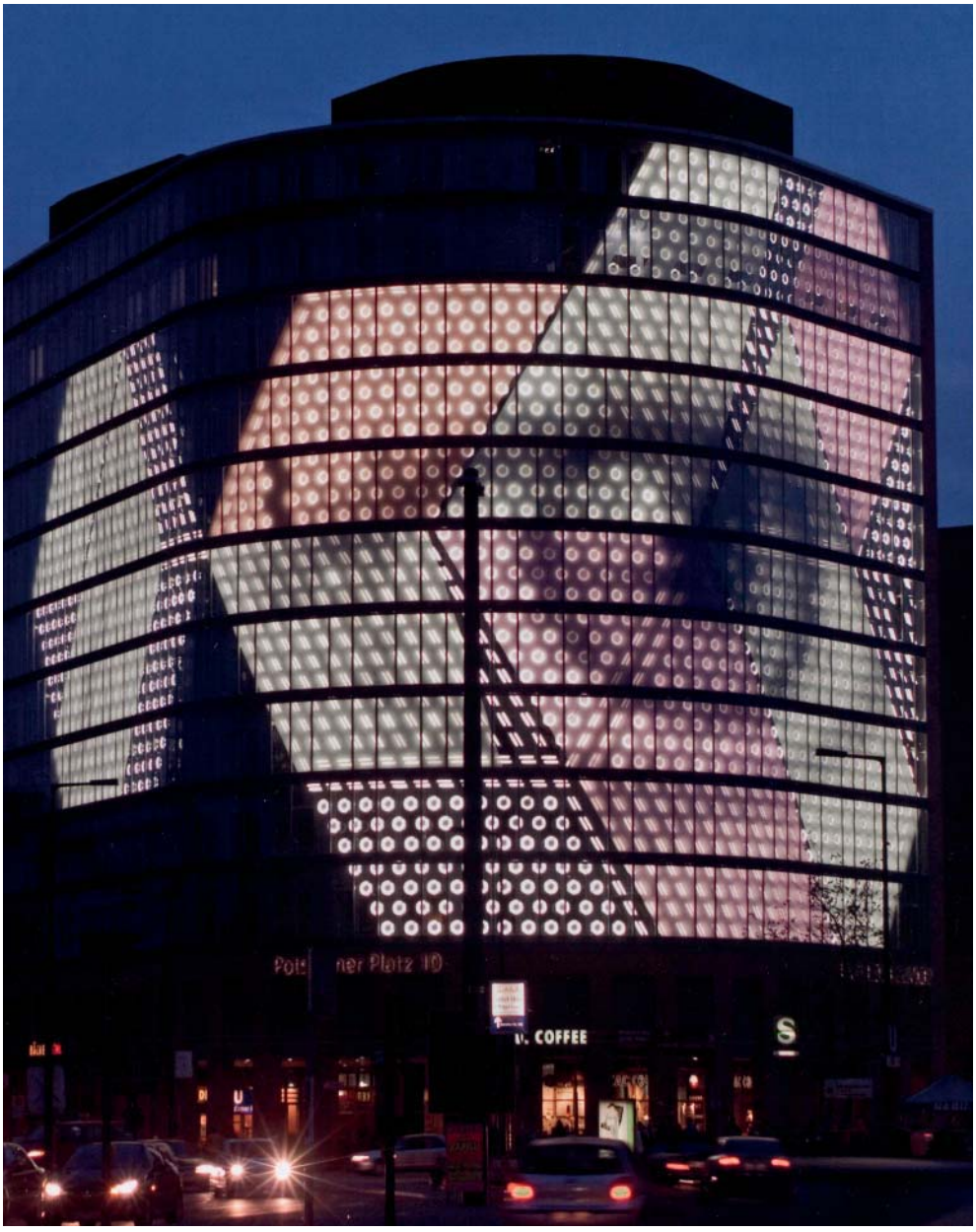
Рем Кулхаас. Библиотека. Сиэтл, США, 2004



Жиль Сосье, Андре Перро. Институт теоретической физики Периметр. Ватерлоо, Онтарио, 2004. Фрагмент фасада



Жиль Сосье, Андре Перро. Факультет музыки Университета МакГилл. Монреаль, 2005



Медиа фасады. Потсдаммерплац. Берлин, Германия, 2010

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

АРХИТЕКТУРА
И СОЦИАЛЬНЫЙ МИР

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Дизайн и верстка *В.Л. Давыдов*

Формат 70×100/16
Печать офсетная. Бумага офсетная. Подписано в печать 25.08.12
Объем 20,5 п.л. Тираж 800 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. 8-499-245-49-03

ISBN 9785898263980

АРХИТЕКТУРА И СОЦИАЛЬНЫЙ МИР

Проект направлен на раскрытие сложной взаимосвязи социального мира и художественной практики архитектуры. В контексте проекта социальный мир понимается как символическая конструкция, отражающая сложнейшую игру сил – экономических, политических, культурных, художественно-творческих. Такого рода конструкция в значительной степени поддерживается средствами архитектуры, способной внушить чувство сопричастности индивидуума обществу. Проект носит междисциплинарный характер: дискурс архитектуры – теоретический, критический, исторический – столкнут с дискурсом философии, культурологии, гуманитарной географии, социологии.

Представлена архитектуроведческая и философская реконструкция социальных смыслов архитектуры различных эпох. Затронуты социальные мотивы, связанные с архитектурой Возрождения, обсуждаются философские основания коперниканского переворота в науке и культуре, разрыва с классической парадигмой, романтики индустриальной революции. Показаны издержки советской архитектурной политики. Очерчены архитектурные проблемы современного глобализирующегося мира, в том числе российской практики, означены новейшие проявления дигитальной культуры, ведущие к смешению виртуальной и физической реальности.

Смысловой итог проекта – возвышение социально актуальной функции психологической защиты человека при построении образно-символической структуры человеческого общежития художественными средствами архитектуры.

Сборник включает статьи следующих авторов:
А.Г. Раппапорта, А.Л. Доброхотова, В.А. Подороги, В.В. Карпова, С.В. Ситара, Д.Н. Замятина, Я.И. Свирского, В.И. Аршинова, Ш.М. Шукурова, И.А. Бондаренко, Г.В. Есаулова, И.А. Добрицыной, Г.С. Лебедевой, Н.П. Крайней, Г.А. Птичниковой, К.О. Вытулевой, З.А. Камышановой, Г.Е. Игнатова, А.Н. Селивановой, Э.В. Хаймана, Ф.Б. Каца