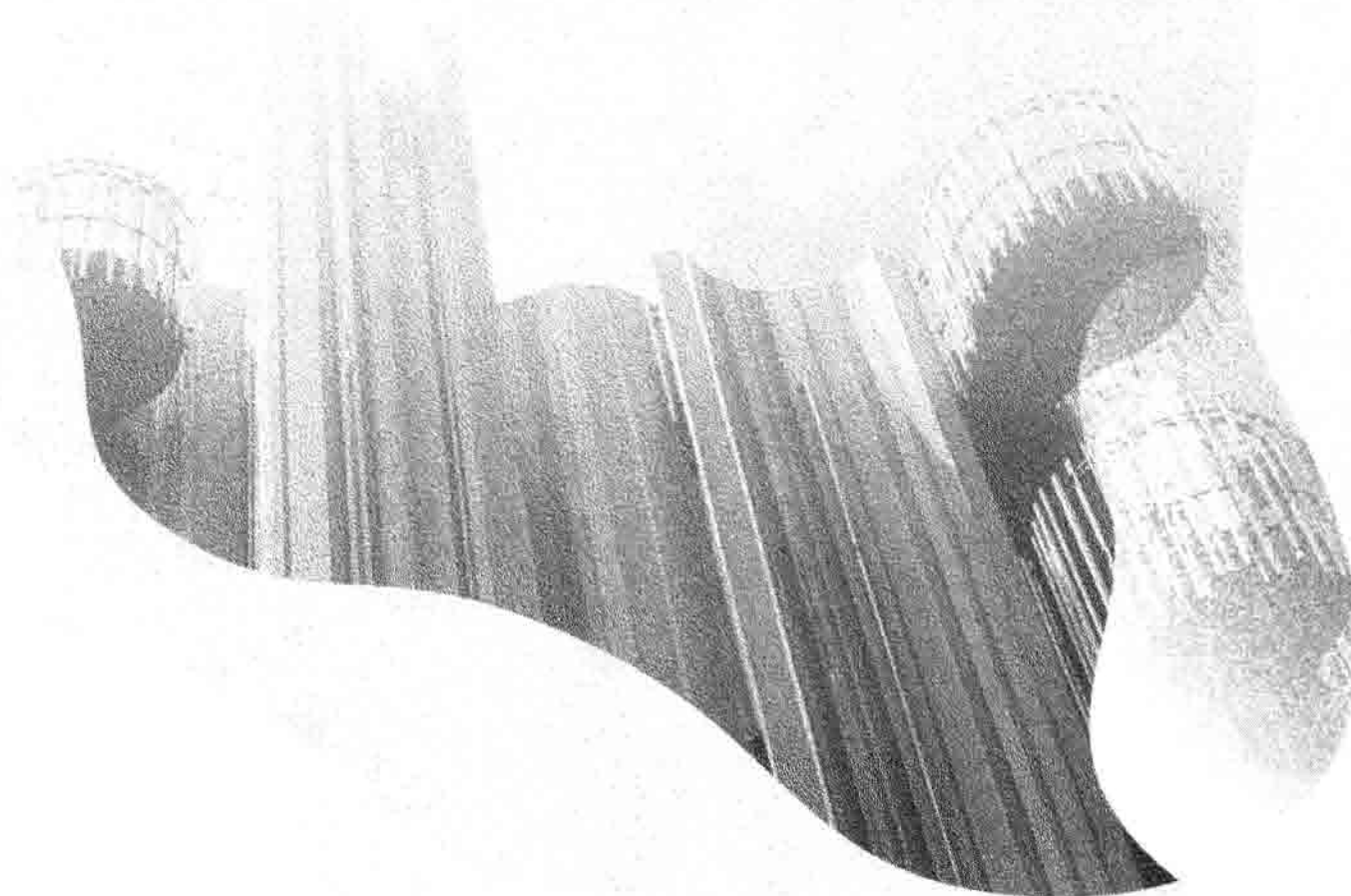


*Посвящается Александру Добрицыну*



# От постмодернизма –

Архитектура в контексте  
современной философии и науки



Прогресс-Традиция

И.А. ДОБРИЦЫНА

# к нелинейной архитектуре



УДК 72  
ББК 85.11  
Д 55

*Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 03-04-16128*

*Научный редактор – доктор искусствоведения, профессор И.А. АЗИЗЯН*

**Добрицына И.А.**

Д 55 От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с., 32 л. ил.: ил.

*ISBN 5-89826-178-8*

Книга подтверждает тезис о том, что архитектурная дисциплина обладает способностью выбора и внедрения новых стратегий, в построении которых она опирается на собственную память или на заимствования из широкого культурного контекста – философии, науки, техники. Архитектура ассимилирует внешние влияния ради воспроизводства собственной сущности.

Автор исследует сложный поворот архитектурного мышления, произошедший в последней трети XX века, начавшийся с постмодернистского и деконструктивистского противостояния идеологии модернизма и подготовивший появление новой, нелинейной парадигмы.

Нелинейное (иначе – топологическое, техногенное, дигитальное) направление рассматривается как одно из перспективных: оно приводит архитектуру в согласие с современной моделью мира как «живого организма», утверждает эстетику свободной формы, развивается в тесном союзе с новейшими техниками компьютерного моделирования, оказывает сильное воздействие на парадигматический сдвиг в архитектуре начала XXI века.

Книга адресована архитекторам, искусствоведам и всем, кто интересуется современными направлениями развития культуры.

ББК 85.11

ISBN 5-89826-178-8

© И.А. Добрицына, 2004  
© А.Б. Орешина, оформление, 2004  
© Прогресс-Традиция, 2004



## **Введение**

К моменту перелома XX–XXI веков, за период, длящийся более трех десятилетий, произошли существенные перемены в профессиональном мировоззрении архитектора. Нам представляется важным рассказать об особенностях связи архитектурного сознания с философией, наукой, новой технологией этого времени, а также об основаниях жизнестойкости архитектуры, утверждающей собственную философию архитектурной формы.

Архитектура как искусство порождения архитектурной формы – это сложная эволюционирующая система, способная в своем развитии опираться на внутренние силы. В этом она подобна органической системе, переживающей периоды стабильных состояний и периоды кризисов, нестабильности, брожения. Нестабильность мобилизует скрытые энергии архитектуры, актуализирует ее способность к специфическим соединениям с культурным контекстом – исключительно ради прорыва к новым принципам формообразования. Таким контекстом для архитектуры выступает культура в целом – все виды искусства, философия, наука, религия, техника и технология, социальные процессы, политика. Так эволюционирует язык архитектуры.

Архитектура практически всегда шла в ногу с познанием мира, являясь одной из его форм, как всякое искусство, опиралась на весь культурный контекст. Философия и наука были неотъемлемой частью мировоззренческой позиции архитектуры примерно до середины XVIII века, до той поры, пока и философия, и наука не начали интересоваться самой природой познания, что впоследствии привело к появлению неклассической философии. Современный философ Ричард Рорти пишет: «Около двухсот лет тому назад представление о том, что истина создается, а не открывается, стало завоевывать воображение Европы»<sup>1</sup>. Черты неклассической философии проявлялись и в XIX веке. Творчество Ницше принято считать водоразделом между классической и неклассической философией.

В XX веке в философии рождается множество неклассических направлений, в искусстве происходят революционные прорывы, наука ставит под сомнение устоявшиеся формулировки законов природы. Появление теории относительности, квантовой механики, волновой механики обозначило кризис аналитического подхода в науке, кризис «картезианской эпистемологии», зарождение неклассической науки. Философия науки, развитая физиком Гастоном Башляром в 30-е годы, закрепила диалектику пересмотра прошлого, своего рода «переворачивания перспективы».

Однако неклассическая наука начала и середины века не была воспринята архитектурой в момент ее созревания, она будет востребована позже, почти в самом конце века, одновременно с новой наукой. Что касается так называемой неклассической философии, то и она была усвоена архитектурой на протяжении века лишь частично. Причина – в специфической инертности архитектуры, всегда обремененной своей материальностью и необходимостью обеспечивать жизненно важные функции. В XX веке архитектура была вынуждена взаимодействовать со стремительно меняющимся культурным контекстом весьма избирательно. Так, в начале века архитекторов завораживает авангардный прорыв в живописи кубизма и футуризма, стремительный прогресс техники, в том числе строительной, увлекает ряд идей утопической политики. Совокупность этих импульсов привела к фундаментальному разрыву с эстетикой классики и надолго определила мировоззренческую сущность и эстетику архитектуры. Архитектурный модернизм – это сорокалетний период стабильности. Его эстетика отчасти впитала ницшеанские идеи – воли к власти, утверждения сверхчеловека, – отразившиеся в раскованности сверхмасштабных композиций классического модернизма, в глобализирующей идее интернациональной архитектуры. Однако и в целом, и на уровне формального языка эстетика модернизма в архитектуре весьма жестко срослась с философскими идеями, высказанными давно, в Новое время, а именно с картезианской идеей геометрической упорядоченности Вселенной. И тогда как в других видах модернистского искусства возникают внутренние течения (дадаизм, сюрреализм), архитектура долго не меняет вектора своего движения. Постепенно модернизм становится герметичной структурой, заложником бурно развивающейся строительной индустрии. Противопоставивший себя всей архитектурной классике, модернизм просто по определению не является классическим направлением. Однако, дистанцируясь от всей истории, модернизм все же удержал в себе черты классического канона – сохранил претензию на универсальность «на века», принцип следования образцу. Совершенствуя эстетику чистой геометрии, модернизм в архитектуре постепенно стал классикой XX века.

Архитектура последнего тридцатилетия XX века демонстрирует диалектику расшатывания модернистского стереотипа, усиленный поиск все новых принципов формообразования. В 1960–1970-е годы оказались востребованными идеи целой плеяды философов неклассической традиции, стали осваиваться некоторые представления неклассической науки. Так, профессиональные архитектурные инвайронменталистские концепции на Западе в 1970-е годы складывались не без влияния аналитической психологии Карла Густава Юнга, феноменологии Мирче Элиаде, экзистенциализма Отто Фридриха Больнова. Архитектора интересовали концепции глубинного подсознательного. В России практически синхронно с западными исследованиями среды развивалась парадигма «средового подхода».

Гораздо более сложным для теоретического осмысления оказался период длиною в 30 лет, прошедший на Западе под знаком постмодернистской культуры, которому и посвящена данная работа. Несмотря на то что современный российский архитектор хорошо знаком с архитектурой постмодернизма и деконструктивизма, имеет представление о новейших экспериментах нелинейной архитектуры, весь этот опыт радикальных перемен еще не пережит на глубинном уровне сознания.

Постмодернизм и деконструктивизм, на первый взгляд столь разнонаправленные течения в архитектуре, по существу выступают как различные стратегии разрушения отживающего стереотипа и одновременно как созидательные стратегии формообразования. Весьма характерно, что в конце 70-х годов для создания новой формообразующей стратегии архитектура обратилась прежде всего к собственным «энергетическим» ресурсам – к своей истории, с помощью техники коллажа сообщая образам прошлого новые импульсы жизни. Ранний архитектурный постмодернизм созрел на фоне слияния профессионального мировоззрения с идеями постнеклассической французской школы гуманитарного познания – постструктурализмом 70-х, ориентированным на семиотическое истолкование реальности, на представление о мире как о «тексте» (Жак Деррида, Мишель Фуко, Ролан Барт и др.). Постмодернистская архитектура – первая альтернатива модернизму, первая попытка уйти, совершив искусственный и тотальный поворот, от философии и эстетики чистой геометрии к историческим образцам, столь радикально отвергнутым в 20–30-е годы XX века. Одновременно в архитектуре декларируется разрыв формы и функции. Эта операция проводится на фоне придания самому архитектурному объекту статуса «текста». Тем самым архитектура освобождается от предписаний композиции. Семиотическая прививка, совершенно неорганичная для архитектуры (семиотика ведь не порождающая дисциплина, а описывающая), сопровождающаяся введени-

ем аналитической процедуры в процесс создания формы, сделана ради отторжения формального стереотипа модернизма, ради методологического и лексического обновления процесса формообразования, в конечном счете ради новой образности. Задав свой вектор движения, построенный на связи с историей, архитектурный постмодернизм постепенно трансформировался, что позволило ему втянуть в свою орбиту постмодернистскую неоклассику, тесно связанную с философскими концепциями «архетипики» культуры.

Деконструктивистская архитектура, несущая в себе одновременно и разрушительный пафос, и модернистскую идею принципиальной внеисторичности, придерживалась иной формопорождающей стратегии. Ее эстетика «порухенного совершенства», «разрушительного созидания» также избавлена от власти логических композиционных построений и так же, как эстетика постмодернистской архитектуры, опирается на постструктуралистскую философскую основу (Деррида, Барт). Метод деконструкции заимствован из особого рода философских текстов – из деконструктивной литературной критики, продвинутой постнеклассической доктрины, имевшей в 70–80-е годы прошлого века огромный резонанс в культуре. Деконструкция, как известно, бросала вызов всем видам искусства, самой философии и науке. Деконструкция вынуждает архитектора прибегать к высокоинтеллектуальной аналитической процедуре «расчленения», или «декомпозиции», деконструируемого образца, понимаемого как «текст». В качестве такого образца выступает модернистский тип архитектуры.

Собственно постмодернистская философия 80–90-х возникла как феномен осмысления революционных изменений в культуре и искусстве. Был сформулирован ряд фундаментальных установок: философия Другого (диалог), языковые игры, постмодернистская чувствительность (понимание мира как Хаоса), нерепрезентативность (разрыв семантики и синтаксиса, смысла и формы, функции и формы). Эти установки стали обладать силой обратного воздействия на состояние мысли в архитектуре. В целом же постмодернистская философия – это прямое отражение «состояния постмодерна», понимаемого как феномен культуры позднего капитализма.

Идеи теории сложности были в значительной степени усвоены архитектурой постмодернизма и деконструктивизма. Однако поворот в профессиональном мировоззрении произошел на фоне рождения новой науки.

В нелинейной постнеклассической науке главным стал концепт становления. Исследовательский интерес сместился с описания картин мира на описание механизма их изменения. Современная история мысли, познания, философии занята не восста-

новлением непосредственной преемственности знания – это не считается главным, – она «взыскует прерывности» (Фуко), реконструирует принципы, позволяющие различать типы, этапы или ступени становящегося знания.

Нелинейная логика компьютера дала возможность строить модели сложных объектов. Новая наука выяснила, что большинство объектов много сложнее, чем представлялось. Постнеклассическая наука, опираясь на новую технологию, занимается сверхсложными системами, находящимися в постоянном дрейфе, в состоянии саморазвития. Каждая система – нелинейный мир. Нелинейная логика допускает и множественность картин мира. Произошел сдвиг в онтологии, так как теперь исследуется «становящееся бытие».

Ближе всех других философов к нелинейной науке оказался Жиль Делёз со своими работами «Складка. Лейбниц и барокко», «Тысячи плато». Известно, что в последних работах он уже выражал тревогу по поводу нелинейных опытов мышления, пытаясь наметить пути выхода из завораживающего, но непривычного и демонически неуютного мира нелинейности.

Радикальный жест архитектуры, реально означавший разрыв с модернистской эстетикой, – нелинейный эксперимент 90-х годов. Архитектура в конце 80-х жадно впитывала идеи теории сложности, теории хаоса, теории катастроф. Все эти новые, а с ними и все прошлые открытия неклассической науки XX века стали актуальными для архитектуры. Новая наука о форме, основанная на нелинейной фрактальной геометрии, родилась в середине 70-х годов, когда появились труды Бенуа Мандельброта.

Прорыв к новым, динамическим способам формообразования в архитектуре обеспечила компьютерная технология. Нелинейная архитектура – это попытка выйти за пределы евклидовой геометрии, построенной на рациональных формах, ограниченных гладкими поверхностями, к криволинейным поверхностям, принципиально несводимым к плоскости как таковой. В новой позиции архитектора нет идеи возврата к истории, нет идеи «переописания» модернизма. Эстетика нелинейной архитектуры 90-х в чем-то близка деконструктивистской, хотя образно тяготеет, скорее, к органической архитектуре, к гаудианскому и штейнеровскому модерну. Но если органическая архитектура перелома XIX–XX веков была рукотворна, то нелинейная архитектура 90-х возникает как бы в соавторстве с компьютером и рассчитана на высокотехнологичное воплощение.

Теоретические концепции архитектуры рубежа столетий сосредоточены на согласовании ее собственной профессиональной парадигматики с новой и активно

развивающейся сейчас междисциплинарной синергетической научной парадигмой. Меняется подход к архитектурному объекту. Он все чаще рассматривается не как статичное образование, а как система, способная к росту и изменениям во времени. Принято считать, что архитектура «текста» уходит в историю. Архитектурное сознание движется от дискурса Жака Деррида к дискурсу Жюльена Делёза. Однако семиотическая парадигма оставила след в профессиональном сознании, прочно вросла в парадигмальную конструкцию архитектуры. Постмодернистская парадигма в своей современной коммуникационной версии также укрепилась в архитектурном сознании. Без понятия Другого, без представлений о «становящейся» целостности, без понимания идеи языковых игр, например, невозможно работать с новейшими метафорами архитектуры, в частности нелинейной. Очевидно лишь то, что логика интерпретаций, вставшая в архитектуру одновременно с семиотическими методами, на переломе столетий уходит в прошлое.

Российская архитектура прирастает к культурному контексту западной архитектуры чуть более десяти лет. Высокая активность российской архитектуры, состоящей практически из небытия, четко отражает прорыв профессионального сознания в область ничем не сдерживаемой свободы формообразования. Главные интересы архитектурного истеблишмента – сохранение утонченности вкуса и стиля, работа в русле новейших тенденций западной архитектуры, создание авторских языков, удержание равновесия и престижа в сложном диалоге с заказчиком. Выработка новых принципов формообразования, требующая погружения в глубины новейших философских и научных представлений, для российского архитектора пока остается проблемой завтрашнего дня.

XXI век – это начало эры техногенной архитектуры. Нелинейные опыты середины 90-х были пробой сил в этом новом направлении. Диалог профессии с технонаукой пробуждает стихийные внутренние силы архитектуры, усиливая интенцию к отбору вариантов развития, способствующих сохранению ее стабильности.

Архитектура как система в начале третьего тысячелетия вошла в «режим с обострением». С одной стороны, идет ускоренный процесс «дигитализации» и глобализации, оцениваемый весьма противоречиво – и как фактор, заставляющий развиваться архитектурный талант, и как способ устранения из проектного процесса таких непрогнозируемых вещей, как талант и озарение. Архитектор интуитивно чувствует притягательность новой эстетики дигитальной, техногенной архитектуры с ее новой метафизичностью, иллюзорностью, иррациональностью. С другой стороны, нарастает тенденция сдерживающего начала. Осмысленное противопоставление сущност-

ных оснований архитектуры всему сверхновому усиливается. Архитектура «растянута» между двумя полюсами, и, по-видимому, это растяжение достигло предельных величин.

В книге подчеркивается важность феноменологической составляющей профессионального мышления архитектора. Фундаментальный онтологический характер феноменального слоя сознания, на который опирается архитектура в своем познании мира, позволяет ей удерживать и воспроизводить себя как систему. Создание новых языковых форм, сменяющих устаревшие, – это непредсказуемое переплетение случайностей и порядка, «одновременно случайное и логичное движение вещей» (Мерло-Понти). Новая архитектурная форма, новый язык опирается на динамическое слияние, сращивание и взаимопереплетение внутреннего и внешнего, своего и Другого, логичного и случайного. Именно в этом переплетении рождается своя философия – философия архитектурной формы. Архитектор как бы изнутри участвует в артикуляции бытия. Опираясь априорно на собственные интуиции пространства и времени, он философствует на языке формы. «Телесность» как особая черта его творчества и сегодня помогает ему пребывать в конструктивном диалоге с миром.

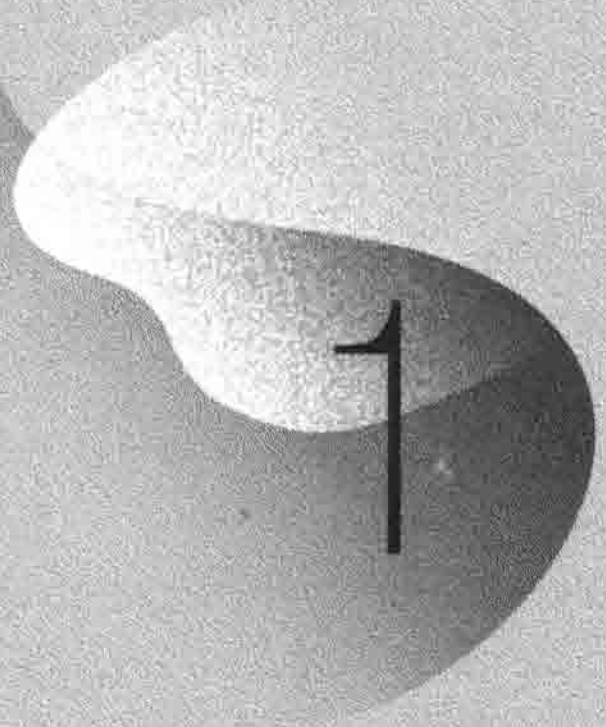
Архитектура – познавательная деятельность и род философии. Язык этой философии есть *архитектурная форма*. Структура архитектурного произведения может быть рассмотрена как интуитивный феноменальный аналог картины реальности, каковой она предстает в философии современной науки, в современной космологии. Будучи особой формой познающего разума человека, архитектура призвана обнажать фундаментальные, сущностные проблемы времени, встающие перед человечеством, и более того – претворять их в собственно бытие.

Современная архитектура в ее диалоге с внешним контекстом опирается и на новую философию, постигающую «ничто», на философию «игры ума», и одновременно на прежнюю философию, продолжающую постигать «сущностное», на философию духа, традиционно объясняющую смысл жизни, позволяющую строить иллюзии, создавать мифы, отвечая жизненной потребности человека. Однако особая философия самой архитектуры, способствующая познанию мира, обращена к феноменологической интуиции самых пронзительных, опережающих форм познания. Архитектура строит свой миф о Вселенной, и, по-видимому, сила современной нам философской позиции зодчего – в овладении техногенным мифом и укреплении мифа антропосохранного.

Если постулировать архитектуру как «живую», жизнеспособную и эволюционирующую, а значит, и самоорганизующуюся систему, то всякое усвоение внешнего по



отношению к ней контекста может происходить тем более успешно, чем устойчивей окажутся сущностные основы самой архитектуры. Устойчивость архитектуры в ускоряющемся техногенном мире, ее способность воспроизводить саму себя как систему заключена в опоре на собственную историческую память. Архитектура всегда занята не только порождением форм среды обитания человека, но и самим человеком как биофеноменом, социофеноменом, носителем разума.



АРХИТЕКТУРА И ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ КУЛЬТУРА

## Эра интерпретационного мышления

### *Композиция в системе поэтики новой архитектуры*

Постмодернизм в архитектуре практически с момента своего возникновения в 70-е годы XX века проявил качества, демонстрировавшие отказ от композиционного мышления как в его традиционном, классическом, так и в авангардно-модернистском варианте. Архитектоника классического ордера подверглась вольной трактовке. Архитектоника супрематического ордера – основа модернистской композиции – перестала приниматься во внимание как действующая норма. Возникла ситуация, когда архитектор отверг сдерживающее влияние всяческих правил, любого установленного *порядка*. Противопоставление эстетики *хаоса* эстетике *порядка* привело к игнорированию самого понятия *композиция*, к торжеству принципа нарушения устоявшихся моделей формообразования.

На смену композиционной логике в 70-е пришла принципиально иная логика – логика *текста*, допускающая игру смыслов, ведущая к так называемой *интертекстуальности*. Значит ли это, что категория *композиции* в архитектуре с этого момента просто прекратила свое существование? По-видимому, нет. Архитектурное мышление не только не утратило, но и своеобразно актуализировало найденные в историческом развитии композиционные закономерности. Новая стратегия, складывающаяся по отношению к *языкам* исторических стилей, строилась и продолжает строиться на аналитической *деконструкции* их формально-смысловых построений, что служит выработке различных способов преломления прежних правил ради бесконечной дифференциации и порождения новых формальных *языков* – видимого признака свободы рождаемого образа.

При всем том поэтика архитектуры последнего тридцатилетия XX века практически не допускала в состав своей категориальной парадигмы само понятие *композиция* и особенно *теория композиции*, так как эти понятия как бы дозволяли недозво-

ленное – отвергнутый принцип нормирования композиционного мышления, или принцип выверенных приемов работы с формальными средствами выразительности. Понятие *композиция*, однако, всегда имело место в реальной профессиональной деятельности постмодернистской направленности хотя бы по той простой причине, что любой объект, вовлекаемый в постмодернистскую игру с формой, должен быть изучен, так сказать, в его *собственном измерении*, а значит, через познание композиционных закономерностей и авторской интуиции формы, в него заложенных.

Чтобы уловить, что именно менялось в архитектурном сознании, отвергшем композиционное мышление, попытаемся рассмотреть некоторые его особенности в более широком контексте ментального поворота, оформившегося к последней трети XX столетия, поворота, способствовавшего рождению принципиально иной поэтики новейшей архитектуры.

Существенные изменения в поэтике архитектуры, произошедшие в 70–80-е годы XX столетия, представляют собой часть единого явления в культуре этого периода, в котором отражен своеобразный протест нового, нетрадиционного типа мышления против традиционного, а точнее, если воспользоваться терминологией британского философа Зигмунта Баумана, восстание *интерпретирующего разума* против власти *разума законодательного*. Возникшее противостояние, для которого характерно возрастание роли интерпретирующего подхода в эстетической практике, и сопутствующие ему перемены умонастроений и мирочувствования воплотились в феномене, весьма условно названном постмодернистской культурой.

Отраженный в поэтике архитектуры сюжет противостояния и выработки нетрадиционной интерпретирующей стратегии при создании архитектурной формы проявлялся весьма различно: это и открытый демарш постмодернизма 70-х годов, и взвешенная логика *запутанности* деконструктивизма 80-х, и скрытые, тонко камуфлированные варианты противостояния внешне не склонных к прямому эпатажу течений. Изобретательность ненавязчивых филигранных *аллюзивных* интерпретаций, встречающихся в более поздней архитектуре 90-х годов, отражает, на наш взгляд, весьма виртуозную степень владения основами нового художественного метода, построенного по принципу диалога.

Сегодня очевидно, что на протяжении всего рассматриваемого нами периода любая позиция в сфере архитектуры (позитивного, по сути, творчества), как вызывающе деструктивная, так и внешне апологетическая (позднемодернистская, например), служила основанием для выработки качественно новой эстетики (возможно, эстетик!). Как бы то ни было, сложившаяся к концу XX века непривычная, в чем-то пуга-



ющая ситуация *индустрии образов* несла в себе и положительный смысл вечного поиска.

Обратимся к философским описаниям некоторых сущностных перемен в культурном и художественном сознании этого периода.

### *О двух типах культурного сознания*

По мысли британского философа Зигмунта Баумана, всегда существовали два альтернативных типа культурной практики, две модальности мышления, которые он предлагает называть *законодательный разум* (его можно сопоставить, к примеру, с модернистскими интенциями) и *интерпретирующий разум* (его, соответственно, – с постмодернистской ментальностью). По мысли философа, их воображаемая последовательность и отмена предшествовавшей модальности хоть и заметны, но по сути не более чем иллюзии. Однако, как он сам утверждает, до XX века господствовал все же разум законодательный. Всплески альтернативного мышления не имели решающего значения. Законодательный разум живет по правилам риторики власти. Интерпретирующий разум длительное время ассоциировался с иррационально и аффектно детерминируемыми явлениями<sup>1</sup>. «Если законодательный разум стремится завоевать право на *монолог*, то интерпретирующий участвует в *диалоге*. Он заинтересован в продолжении того диалога, который законодательный разум хочет прекратить. Интерпретирующий разум не знает, где остановиться, он относится к каждому акту овладения как к приглашению продолжить обмен. И вообще, напрашивается мысль, что интерпретирующий разум есть работа *libido*, а законодательным правит *thanatos*»<sup>2</sup>. Как видно, природа двух модусов мышления диаметрально противоположна.

Известно, что кризис законодательного разума и подъем интерпретирующей альтернативы обнаруживается примерно с середины XX века. Ситуация, сложившаяся к 70-м годам, оказалась в этом отношении уникальной. Интенсивность проявления неклассических тенденций сознания в культуре привела к тому, что стратегия интерпретирующего подхода к концу 70-х годов широко охватила практику искусства и стала предметом особенно пристального внимания самой философии.

Кризис законодательного разума – результат множества причин, из которых, быть может, наиболее весомая – крах жизнестроительных утопий XX века. По мысли теоретика архитектуры А.В. Иконникова, «в периоды неустойчивости и социальных кризисов неизбежен разрыв между миром, каков он есть, и миром желаемым... Трагический парадокс – попытки навязать жизни рассудочно сконструированные идеа-

лы вели человечество к непредвиденным и ненамеренным следствиям, разраставшимся до катастроф и конфликтов планетарного масштаба»<sup>3</sup>.

Одна из версий небывалого подъема интерпретирующего сознания и появления основанного на нем особого типа диалогического мышления была высказана философом В.С. Библером. Философ считал, что этому явлению, вернее, его разрастанию способствовало рождение в XX веке нового типа социума, названного им *социум культуры*: культура из маргинального феномена общей социальной жизни сдвигается в эпицентр современного бытия. По мысли философа, «в XX веке – в процессе деколонизации, социальных революций, возникновения и распада тоталитарных диктатур, культурных сдвигов – обнаруживается, что в одном пространстве сознания толпятся различные духовно-культурные спектры. Оказывается, что восточный спектр ценностей, западный спектр ценностей, средневековый христианский, нововременной, просвещенческий, возрожденческий смыслы бытия не уходят в прошлое, не распределяются по гегелевской *лестнице снятия и восхождения*, в которой одно – ниже, другое – выше, одно – ступенька к другому. Нет, эти культурные спектры одновременны, и они имеют смысл только друг по отношению к другу, в действительном диалогическом общении друг с другом, только в насущностной культуре для моего культурного бытия»<sup>4</sup>.

Политика законодательного разума связана с классической философией, которая, вырабатывая правила риторики власти, и сама вынуждена быть *властью* (Кант, Дюркгейм). Стратегия интерпретирующего разума стала объектом внимания философии в XX веке (Фрейд, Хайдеггер, Витгенштейн, Гадамер, Рикёр, Дильтей, Деррида). Развитие интерпретирующего подхода обнаружило существенные изменения в понимании окружающего мира, а также в философском и гуманитарном знании. «Интерпретирующий разум, – считает Бауман, – рождается вместе с примирением человека с внутренне плюралистической природой мира и ее неизбежным следствием – амбивалентностью и непредвзятостью человеческого существования»<sup>5</sup>. Следует отметить, что теоретические концепции интерпретации текстов существовали еще со времен Матиаса Флациуса Иллирийского и постепенно развивались. Оформившись в XX веке в философское течение, они стали основой современной методологии познания феноменов гуманитарной культуры<sup>6</sup>.

По мнению теоретиков-постмодернистов, круг которых сложился в 1980-е годы, смысл изменений в культурном сознании, произошедших на рубеже последней трети столетия, значительно глубже, чем смысл традиционных антиномий, показывающих ритмическую реализацию двух вечных конкурирующих начал в истории культу-

ры (*аполлонического и дионисийского* у Ницше, *ренессанса и барокко* у Вёльфлина или *абстракции и вчувствования* у Воррингера). Большинство философов-постмодернистов склонны считать, что середина и особенно последняя треть XX столетия обнаружили значительно более глубокий перелом в культурном сознании. Прежде описание любого явления, отмечает теоретик О.Б. Вайнштейн, всегда несло некое значение, «за которым скрывался таинственный сакральный центр, генерирующий вокруг себя вращение интеллектуальной энергии»<sup>7</sup>. Таким центром могли быть: имя Бога, смысл жизни и т.п. Теперь доверие к таким мифологемам утрачено.

Работы Фрейда, Соссюра, Ницше, Хайдеггера постепенно привели к проблематизации привычной метафизической парадигмы. Постструктурализм лишь завершил этот процесс. В дискуссиях о постструктурализме и постмодернизме отмечается, что заслугой Деррида, Лиотара, Делёза и других во многом являются их постоянные усилия по изменению стиля и правил интеллектуальной практики, по внедрению нового категориального языка, созданию нового концептуального пространства.

#### *Спонтанность возникновения*

#### *феномена постмодернизма в искусстве и архитектуре*

Постмодернизм в широком культурном значении понятия, начиная с 70–80-х годов XX столетия, выступал как концепция *духа времени*. Современная философия понимает постмодернизм как некий эстетический феномен – явление, позволяющее наблюдать себя и проявляющееся в той или иной форме во всех видах художественного творчества. Эстетический феномен постмодернизма синтезировал, собрал воедино, с одной стороны, теоретические концепции постструктурализма, разрушающего скалу позитивистского мышления и развитую на его основе деконструктивистскую практику критического анализа (в основном в литературоведении), с другой стороны, и это, по-видимому, главное, – значительную часть или почти всю художественную практику современного искусства.

Постмодернизм в искусстве и архитектуре возник как бы *спонтанно*, непрограммно, без очевидной теоретической подготовки явления, ярко заявив о себе в 70-е годы. Формальный эксперимент, глубоко индивидуализированный, предшествовал *программности*. *Программа* поначалу никак не соответствовала духу времени. А к 80-м годам западные теоретики уже предприняли попытку объединить в единое целое разрозненные явления культуры и искусства, объявленные различными сферами духовного производства как постмодернистские. Именно в 80-е годы феномен постмодернизма в современном искусстве предстал как теоретико-философская



проблема. Постмодернистские параллели обнаружились в разных видах искусства. Архитектура уже имела солидный опыт саморефлексии по поводу эстетической практики первого этапа постмодернистского движения – постмодернистского историзма 70-х годов, представленного весьма пестро с точки зрения *стилистики*, но обнаруживающего единство, спрятанное где-то на уровне глубинной методологии. Первые работы Чарлза Дженкса о постмодернизме, как известно, появились на Западе уже в 1977 году<sup>8</sup>. В тот же период как бы *прорастает* и бумажный архитектурный деконструктивизм. В кратких эпатирующих заявлениях и в опытах нереализованных проектов деконструктивистов (в ранних работах группы «Кооп Химмельблау», например) можно обнаружить *спонтанный* выход к методу деконструкции архитектурного *текста* (аналогичному, по сути, методу, разрабатываемому одновременно в литературоведении применительно к литературным текстам).

*О специфической «фигуре осмысления»  
современной действительности*

Исследователи феномена постмодернизма с уверенностью говорят о реальности существования весьма специфического и внутренне связанного комплекса, в терминологии современного филолога Ильи Ильина – «постструктуралистского, деконструктивистского и постмодернистского», для которого характерна общность представлений и установок<sup>9</sup>. В рамках этого комплекса постструктурализм выступает как эстетическая концепция, деконструктивизм – как метод анализа художественного произведения, сложившийся на основе постструктуралистских концепций, и наконец, постмодернизм предстает как особое умонастроение в искусстве, возникшее самостоятельно, но развивающееся не без влияния первых двух составляющих названного комплекса. Философия и искусство выступают как бы одновременно, открывая и демонстрируя возможности альтернативной – интерпретирующей – культурной практики, показывая различные способы расшатывания стереотипов. Эта новая интенция современного искусства родилась, по-видимому, естественно, благодаря присущей ему сейсмографической чувствительности к любому явлению реальности.

В связи с представлением о комплексной *фигуре осмысления* отметим принципиальную *непрограммность* новейшей архитектуры. Еще в начале XX столетия была возможна и даже закономерна сложившаяся цепочка связей и ее временная последовательность: от философской идеи к эстетической программе в архитектуре и затем к архитектурной форме. Вспомним, к примеру, социальный пафос программ Бау-

хауса 1919 года – строить *собор* социализма, стать *пионерами простоты*<sup>10</sup> – и, соответственно, их влияние на возникновение самого направления функционализма в архитектуре. В последней трети XX века столь прямое воздействие философской доктрины на архитектуру представляется принципиально невозможным. Невероятно, по-видимому, и прямая экспансия искусствоведческих методов, рожденных в сфере другого вида искусства, например литературоведения. Важно другое: освоение сложных мировых процессов и явлений происходит одновременно – и в философии, и в различных видах искусства, и в других сферах гуманитарного знания и культуры вообще. Понятна поэтому и особая роль специфической, названной выше *фигуры осмысления* действительности: в одной связке одновременно эволюционируют и методы искусства, в том числе архитектуры, и искусствоведения (той же литературной критики), и философии.

Интерпретационный эксперимент в архитектуре начался еще в эпоху модернизма, задолго до открытого постмодернистского бунта 70-х годов. В 50-е годы он проявлялся, например, в опытах Паоло Портогези с композиционными структурами барокко, в исторических реминисценциях Филипа Джонсона и Луиса Кана, даже в поздних работах самого Миса ван дер Роэ. В литературе современные исследователи обнаруживают предтечи интерпретационного опыта даже в далеком прошлом. Утверждается, что интерпретационная философия существовала практически всегда как часть философского мышления. Развиваясь в процессе эволюции герменевтических идей, как уже отмечалось, она оформилась в теорию к концу 60-х годов XX века.

Существуют особые критические суждения по вопросу о роли постмодернистского искусства в современном культурном процессе, суть которых сводится к тому, что если уж искусство не задает направления общественному сознанию, если художник не открывает человечеству спасительной перспективы, а лишь участвует в работе по деконструкции целостных семиотических систем, и без того осуществляемой сегодня самой реальностью современной цивилизации, то роль искусства снижена до «роли дублера реальных процессов и как специфическая интеллектуальная стратегия становится лишней»<sup>11</sup>. Однако самооценку эстетической практики искусства, как правило, всегда выше его социально-инструментальной роли. Новый интерпретационный подход раскрыл новые возможности творческой реализации художника-интеллектуала. Так, архитектура представила множество крайне изобретательных, оригинальных, порой *невозможных* с точки зрения *разумности* решений, всегда несущих энергию высокоинтеллектуальной акции, и как результат – дала жизнь новому типу поэтики.

*Постструктурализм  
и новая ментальность в архитектуре*

Следует отметить, что постструктурализм в современной культурной жизни Запада – это не только философская теория, это широкое и мощное междисциплинарное идейное течение, во многом подчинившее себе общий интеллектуальный климат общества. Необходимость выявления подходов к поэтике новейшей архитектуры заставляет обратиться к некоторым ключевым представлениям постструктуралистской философии. Постструктурализм, эволюционировавший в течение всей второй половины XX века – от Жака Деррида до Жана Франсуа Лиотара, – и сегодня выступает как единственная философская теория, отважившаяся объяснить всплеск альтернативной интерпретирующей культурной стратегии мышления, а значит, и появление постмодернистской ориентации в искусстве и архитектуре последней трети XX века. И пока еще не появилось никакой другой теории, равной ему по силе проникновения в описываемое явление.

Постструктуралистская теория длительное время сохраняла силу мировоззренческой позиции. Практически весь теоретический пафос постструктурализма был нацелен на доказательство абсурдности попыток выстроить на исходе XX века большие детерминированные системы в культуре и искусстве. В основе теории лежало убеждение в невозможности – изначально, из-за иррациональности самой природы человеческого мышления – создания универсальной целостности, *большой системы, метаповествования*. Постструктуралисты считали, что в процессе эволюции различные концепции, особенно в сфере гуманитарных знаний, приобретают фантомный характер мифологем.

В архитектуре 70-х годов идеи постструктурализма в качестве побудительных мотивов для постмодернистских начинаний напрямую не использовались. Это вполне объяснимо. Во-первых, как мы уже говорили, сам характер проектной стратегии новейшей архитектуры не допускает подчиненности концепции, пришедшей извне. Во-вторых, рождение теоретических идей постструктурализма в 60–70-е годы не предшествует, а практически совпадает во времени с самыми первыми разрушительно-охранительными экспериментами постмодернизма в архитектуре. Архитектура перешла границу подготовительной, скрытой стадии процесса обновления уже к концу 60-х, к моменту выхода в свет знаменитой книги Роберта Вентури (1966). Если принять во внимание эти временные вехи, то можно считать, по-видимому, что ментальный поворот происходил в сфере философии и в сфере архитектуры практически одновременно.

Философская оценка постмодернизма как явления искусства произошла в конце 70-х – начале 80-х годов, и встраивалась она в конструкцию постструктуралистской теории, обогащая ее саморефлексией практики искусства и архитектуры. Позднее, как известно, деконструктивистские опыты в архитектуре (Эйзенман, Чуми) строились как совместные усилия методологов-постструктуралистов и архитекторов, как целенаправленный формальный поиск ради изменения характера эстетической практики.

Для обсуждения такого сложного, эзотерического по своему характеру феномена, как поэтика новой – неклассической и немодернистской – архитектуры, целесообразно обратиться к понятийной парадигме постструктурализма. Однако выходить из пространства языка постструктуралистской теории, в которой объектом анализа является *текст*, в пространство языка теории архитектуры непросто. Парадигма постструктурализма унаследовала значительную часть понятий философии структурализма, усвоившей в свое время методы математики, структурной лингвистики, моделирования. Позднее происходило концептуальное и понятийное взаимообогащение постструктурализма и различных сфер гуманитарного знания – психоанализа, социологии, истории, литературоведения, искусствоведения, теологии. Кроме того, задача выявления терминологии, адекватной архитектурной эстетической практике и теории, осложняется эволюционными изменениями самой постструктуралистской философии, множеством сосуществовавших в ней авторских точек зрения, множественностью понятий, узаконенной расплывчатостью терминов.

И еще одно обстоятельство. Быстрая эволюция постструктурализма привела в 80-е годы к своего рода перерождению его в синтезированное (постструктурализм и йельский деконструктивизм, спроецированные на современное искусство) теоретическое направление – философию постмодернизма. Теперь сам термин «постмодернизм» в гуманитарном знании соединяется прежде всего с этой философской теорией, а также с культурным климатом последнего тридцатилетия и с художественным мировоззрением искусства этого же периода. Он также закреплен за новым «стилевым» направлением 70-х годов, например в архитектуре.

Поскольку для архитектурного сознания 90-х годов весьма характерно критическое отношение к постмодернизму 70-х, в архитектуре складывается довольно парадоксальная терминологическая ситуация. Расплывчатость в использовании термина «постмодернизм» до сих пор не дает возможности положительно оценить опыт постмодернистской ментальности в новой архитектуре, доверительно отнестись к объединяющим последние три десятилетия XX века идеям постмодернистской философии.

Между тем именно постмодернистская философия, построенная на рефлексии по поводу новейших явлений в искусстве и архитектуре, дает определенный шанс их теоретического осмысления. Обратимся к некоторым основным концепциям классического постструктурализма, видя в них истоки постмодернистских теорий конца XX века.

*Некоторые концепты*

*постструктуралистской философии Жака Деррида.*

*Поиск параллелей в архитектурном сознании*

Постструктурализм представляет интерес прежде всего как теория, зафиксировавшая качественные перемены ментальности, произошедшие в середине XX века, и отважившаяся на пересмотр отношения к классической западноевропейской метафизике, на утверждение конца царства монологизма, конца господства больших иерархизированных рациональных структур. Постструктурализм как философское течение, зародившееся еще в середине 60-х годов XX столетия и эволюционировавшее в течение четверти века, сегодня уже демонстрирует некоторые изменения первоначального *канона*. Эта теория, а также деконструктивистская эстетическая практика оказали большое влияние на формирование постмодернистского феномена. Философский метод Деррида построен на противопоставлении новых концептов (вводимых им понятий) концептам, бытовавшим прежде, привычно описывающим мир, и в особенности целому ряду теоретических концептов структурализма. Рассмотрим некоторые из новых концептов, предлагаемых лидером постструктуралистов Жаком Деррида. Но прежде приведем парадоксальную характеристику его философии, данную исследователем его творчества А. Гараджей: «...никакой текст о Деррида не возможен, потому что текст Деррида не излагает никакой системы, не выражает никаких идей, не имеет (страшно сказать) никакого смысла, поскольку ставит под вопрос как раз смысл»<sup>12</sup>.

Данная характеристика сразу же дает повод соотнести проблему смысла с особенностями понимания новой архитектуры 70 – 80-х годов. Постмодернистскую тенденцию в архитектуре упрекают, и, видимо, не без основания, в своеобразном новом кризисе коммуникативности, который происходит на этот раз не по причине бедности кода, характерной для модернизма, а напротив – вследствие знаковой перегруженности. Сложность считывания смыслов этой новой архитектуры, помимо того, кроется в самом методе, в понимании одной из особенностей смыслотворчества нового типа как принципиальной невозможности четко обосновать любое высказывание. Действительно, основной тезис, значимый и для постмодернистской философии

фии, и для постмодернистского искусства, состоит в том, что не только предмет, выбранный для интерпретации, но и сам интерпретационный дискурс – и творческий процесс, и творческое высказывание – есть объект авторских сомнений и деструкции. Сходство дискурсивной практики постмодернистской философии и постмодернистского искусства, в том числе архитектуры, предполагает сходство методов мышления, интерпретационного по сути.

Классическая постструктуралистская философия выступает в роли теории интерпретационного мышления, и сама по себе есть опыт интерпретационного мышления. Известно, что деконструкция метафизики, предпринятая Жаком Деррида, развивалась (на уровне аргументации и формы) в русле нетрадиционной философии. Это философское направление, проявившее себя еще в работах Ф. Ницше, было охарактеризовано М. Хайдеггером как *поэтическое мышление*, не скрывающее своей метафоричности и систематически выражающее недоверие ко всей метафизике в целом.

Постструктурализм, основанный Деррида, развил *нестрогое* с точки зрения рациональной философской аргументации, то есть игровое, *художническое* отношение к любого рода *тексту* – к слову, мысли, произведению искусства. Постструктуралистская критика метафизики совершенно естественно вызвала критическое отношение к любым *большим* идеям, направленным на преобразование *жизненного мира* в *мир истинный*. Из критики метафизики родились основные теоретические концепции. И возможно, важнейшая среди них и принципиально необходимая для осмысления в архитектуре – идея отказа от понятия *центра* как объективного свойства всякой структуры. Центрирующая мифологема уступила место фрагментарности и слабоструктурированным незаконченным системам со слабо выявленными *пучками различий*.

С точки зрения проникновения в сущность феномена постмодернизма наибольший интерес представляет критика Жаком Деррида всей системы логико-философских категорий традиционной метафизики. С позиции *поэтического мышления* Деррида рассматривает сами категории философии не как рационально аргументированные, на век заданные понятия, а как поэтические иносказания – тропы. Поскольку они сконструированы людьми, постольку они и аллегоричны. В статье «Дополнение к взаимосвязи: философия прежде лингвистики» он поясняет свою точку зрения на метафорическое по сути происхождение любой философской категории: «Категории являются фигурами (*skhemata*), посредством которых бытие... выражается настолько, насколько оно вообще может быть выражено через многочисленные

искажения, во множестве тропов. Система категорий – это система способов конструирования бытия. Она соотносит проблематику аналогии бытия... с проблематикой метафоры в целом»<sup>13</sup>.

Тип мышления Деррида обнаруживает склонность к парадоксальности, и это весьма примечательно, так как его философия также, по всей видимости, является составной частью развивающихся феноменов: *постмодернистской чувствительности, поэтического мышления*, характерной для постмодернистского дискурса *метафорической эссеистики* – явлений той самой культуры мышления, к которой он сам принадлежит и *саморефлексии* которой он способствует.

В ранней работе Деррида «Структура, знак и игра в дискурсе о гуманитарных науках» (1966)<sup>14</sup> отражена практически вся установившаяся впоследствии система концепций теории постструктурализма: идея *децентрации структуры*, идея *следа*, а также критика понятия *наличие-презентность*, критика концепции *целостного человека*, утверждение ницшеанского принципа *свободной игры мысли*, отрицание возможности существования *первопричины* любого феномена. Специфическое *игровое* отношение к традиционным философским понятиям может быть продемонстрировано на примере анализа понятий *центр, структура и бесструктурность*. Деррида рассматривает историю концепции *структура* как ряд последовательных замещений главных для ее понимания определений *центра*, всегда метафоричных. Он считает, что «...история метафизики, как и история Запада, является историей этих метафор и метонимий», а также что «...все эти названия связаны с фундаментальными понятиями, с первоначалом или с центром, который всегда обозначал константу наличия – эйдос, архе, телос, энергейя, усия (сущность, субстанция, субъект), алетея, трансцендентальность, сознание, совесть, Бог, Человек и так далее»<sup>15</sup>. Общепринятому пониманию *структуры*, основанному на представлении о *центре*, гарантирующем целостность структуры и ограничивающем *свободную игру* структуры, Деррида противопоставляет идею *бесструктурности*. Деррида утверждает, что, поскольку центр уникален уже по определению и поскольку в самом центре перестановка и трансформация элементов запрещена, постольку центр сам избегает структурности как качества. Центр «парадоксальным образом находится внутри структуры и вне ее. Центр находится в центре целостности и, однако, ей не принадлежит, эта целостность имеет свой центр где-то в другом месте. Центр не является центром»<sup>16</sup>. Не лишенный своеобразного лукавства способ рассуждения приводит к острому парадоксальному смещению представлений. Приведенный пример показывает характер критического метода философа. В анализе *структуры и бесструктурности*



можно усмотреть отражение принципа диалогического мышления, столь характерного для поэтики культуры последней трети XX века. В нем присутствуют диалог с объектом интерпретации, логическая процедура смещения смысла, введения конфликта и т.п. Так, в своем анализе Деррида делает объектом интерпретации и деконструкции логоцентрическое по сути понятие *центр*. При этом цель его аргументации состоит в том, чтобы показать, что *центр* есть нечто себе противоположное. И еще одна задача – доказать, что *центр* к тому же вовсе не был объективным свойством структуры, но всегда был лишь некоей фикцией, постулированной неким наблюдателем, результатом *силы желания* этого наблюдателя, его ницшеанской *воли к власти*. Поэтому *центр* он предлагает рассматривать как *голос сознания*, или *феноменологический голос*. Будучи голосом сознания интерпретатора-наблюдателя, голосом его *я*, центр может быть понят и как *текст*, предопределенный ограниченностью этого интерпретатора. Но одновременно *центр* как *текст* всегда оправдан принадлежностью этого *я* своей эпохе – лишь время ставит границы всякому интерпретационному своеволию<sup>17</sup>. Игровой, аллегорический по сути, аналитический и критический диалог, развернутый по поводу понятий *структура, центр, бесструктурность*, демонстрирует сущность метода мышления, раскрывает характер современного постмодернистского дискурса, выросшего в специфической интерпретационной культуре.

Еще один тезис Деррида – *о принципиальной неопределенности любого смысла* – интересен сходством с установкой современного искусства на смысловую расплывчатость, недосказанность, недоговоренность как основу новой художественности. Что если «смысл смысла ... является беспрестанной отсылкой от одного означающего к другому?»<sup>18</sup> – вопрошает Деррида, используя характерную для него, как бы предположительную манеру теоретизирования. Обоснование тезиса неопределенности смысла происходит в манере игры: смысл анализируемого произведения (литературного в данном случае), всегда обусловленный контекстом самого произведения, вовлекается в игру со смыслами, извлекаемыми из безграничного контекста мировой литературы. Метод мышления, как это легко заметить, вполне сопоставим со способом рассуждения, лежащим в основе постмодернистской *игры* со смыслообразами в архитектуре, игры, оперирующей всей толщей исторического *культурного слоя* архитектуры.

Логические параллели с искусством и архитектурой можно также усмотреть при ознакомлении с теорией *различения* Деррида. *Различение* – новое понятие, вводимое Деррида вместо традиционного понятия *различие*. Понятие «различение» имеет

оттенок процессуальности, бесконечности процесса. *Различение*, по Деррида, – это «систематическое порождение различий», это «производство системы различий»<sup>19</sup>.

Формула Деррида *производство системы различий* соотносима едва ли не с самой актуальной внутренней установкой постмодернистской практики архитектуры. Заменяв собой традиционную задачу выработки единого стиля, эта установка актуализировала принципиальную незавершенность длящегося процесса дифференциации архитектурной формы, основанную на идее бесконечности процесса порождения формальных признаков, приемов, образов, способов их соединения, а значит, и бесконечности процесса порождения *языков* архитектуры.

Из концепта *различения* Деррида плавно вытекает другой концепт – *следа*. *Различение*, или процесс дифференциации, порождает множество способов ведения диалога с тем или иным объектом, системой, явлением (множество модусов конфликтности). *Различение* – это временное разрознение, это точка разрыва с наблюдаемым явлением, как правило принадлежащим прошлому. Тот или иной *знак* системы, явления в процессе различения превращается всего лишь в *след* этого явления, а значит, теряет непосредственную связь с обозначаемым, с *порождающей первопричиной* исследуемого явления. И потому, если *знак* системы что-то и обозначает, то обозначает он лишь отсутствие явления, а в терминах Деррида – *отсутствие наличия*. Понятие *след* фиксирует одновременно и соотнесенность, и разобщенность с явлением, усиливая конфликтную модальность его восприятия.

Различение, как мы уже отмечали, по ряду признаков сравнимо с имевшим место в поэтике архитектуры характерным использованием исторических образцов формы. Отношение к историческим образцам носило характер процесса, никогда не претендующего на завершенность, но всегда готового к продлению конфликтной модальности, к подвижной и безграничной дифференциации на уровне образности. Теперь обратим внимание на то, что возникавшая новая образность несла в себе своеобразное качество *следа (отсутствия наличия)* – все признаки нарочитой демонстрации невозможности преодоления состоявшегося разрыва с историей, разрыва не только временного, но и психологического, с порождающими первопричинами возникшей некогда образности. Именно из сознания невозможности вернуть первопричину – само явление и поддерживающие его институты – и возникает в 70-е годы постмодернистское *шутовство*. Оно не по поводу истории, а по поводу понимания своей сегодняшней недостижимости чувства цельности.

Цитирование в архитектуре постмодернизма может быть понято как работа со *следом*. При использовании такой исторической формы, как цитаты, то есть формы,

взятой как бы напрокат, возникает явление самостирания ее первоизданности. Перечеркивается сам принцип ее первичности как образца, но одновременно снимается и привкус подражательности в пользу бесконечности самого процесса деконструкции и дифференциации. Именно эта процессуальность без начала и конца становится методом, принципиально отличающим постмодернистский историзм от всех предшествующих ему историзмов.

На этом же основании можно считать, что «стилистика», разрабатываемая постмодернистским историзмом 70-х годов, исключает представление о ней как о продукте, полученном от механического смешения стилей.

### **Метод деконструкции и стратегия интерпретации**

#### *Деконструкция как эстетическая практика постструктурализма*

Корни поэтики различных видов искусства всегда погружены в стихию умонастроений эпохи. При всем том, что поэтика архитектуры и поэтика литературы – весьма различные феномены, логично предположить, что поэтики, складывающиеся как в той, так и в другой сфере, вполне сопоставимы на глубинном уровне ментальной общности. Для эпохи последнего тридцатилетия XX века характерно сложение поэтики постмодернизма в широком культурном смысле понятия, в основе метода которой лежит интерпретация, диалог, противостояние и т.п. Для того чтобы прояснить, на чем основана структура архитектурной поэтики в эпоху постмодернизма, целесообразно обратиться к опыту литературной критики 70-х годов, поскольку именно здесь, в деконструктивистской практике, основанной на теоретических положениях постструктурализма, весьма четко обозначился новый интерпретационный метод мышления. Кроме того, литературная деконструктивистская критика, располагая наиболее коммуникативной и внятной – вербальной – формой фиксации метода, представляет несомненный интерес для сопоставительного исследования.

При этом подчеркнем еще раз самостоятельность и самобытность постмодернистских начинаний в каждой из сфер, осуществляемых на фоне усвоенности культурой ряда постструктуралистских идей.

Термин *деконструкция* в нашем тексте используется в значении, принятом в постструктуралистской науке, то есть как особый тип анализа художественного текста – литературного, архитектурного и любого другого, направленного на выявление

внутренних противоречий этого текста, или, в терминологии Деррида, его *остаточных смыслов*.

Наиболее существенна для нас теоретическая программа деконструктивистского метода самого Жака Деррида, косвенно повлиявшая на всю архитектуру постмодернистской направленности, но в особенности на деконструктивистскую ее ветвь, напрямую использовавшую метод на стадии проектного анализа. С точки зрения Деррида, мир вещей и законы, им управляющие, отражают лишь желание человека во всем увидеть некую истину. Деррида расценивает это желание как порождение *логоцентрической традиции*. В традиционном мышлении всегда присутствует это *желание* или *воля к власти* (по Ницше). На этом основании Деррида пытается показать, что традиционное мышление внутренне иррационально, а значит, незаконны все его притязания на абсолютную логичность, рациональность, упорядоченность – на все то, что прежде обеспечивало научность.

Его *грамматология* – это особая форма научного исследования, ставящая под сомнение основные, действующие ныне принципы научности. Сам Деррида так характеризует свой замысел: «Это большая и практически нескончаемая работа, которая должна увести науку от опасности классического проекта с его тенденцией впасть в донаучный эмпиризм. Работа ведется в двух регистрах: необходимо выйти за пределы позитивизма и метафизического сциентизма и одновременно выявить все то, что в реальной научной деятельности способствует освобождению от метафизических вериг... Следует также консолидировать все то, что в научной практике уже начало выходить за пределы логоцентрической замкнутости»<sup>20</sup>. Критический пафос грамматологии обращен к науке. Идеи грамматологии стали программой тотальной деконструкции ее метода и легли в основу эстетической практики деконструктивизма в литературе – особой литературной критики.

Литературный деконструктивизм проявил себя как особая форма критики, нацеленной на построение тактики демонтажа в основном классических и модернистских произведений. Арсенал критических средств расширялся в полемике со структурализмом 20–60-х годов – научным направлением, построенным на широких обобщениях, на общечеловеческих универсалиях, всеобщих схемах. Одним из направлений, разрабатывающих теоретические идеи постструктурализма в рамках деконструктивистской критики, были работы Жюль Делёза, сосредоточенные, в частности, на разрушении фундаментальной доктрины структурализма – принципа бинарных оппозиций, на доказательстве присутствия в любой оппозиции многочисленных различий, которые по отношению друг к другу ведут себя настолько хаотично, что исключают

возможность оппозиционной четкости. В работах Делёза постулируется возможность существования только неупорядоченности, хаотичности. Им развита концепция *бесформенного хаоса*, основанная на утверждении о том, что отсутствует критерий, определяющий *величину* различия между одним явлением и другим<sup>21</sup>.

Уместно, по-видимому, напомнить о специфическом понятии *хаотизм*, введенном в архитектурную критику лидером постмодернистских экспериментов 70-х годов Филипом Джонсоном и соотносящемся с весьма беспорядочными комбинациями исторического материала, характерными для ряда постмодернистов.

Аллегоричность мышления Делёза предопределила рождение обобщающей метафоры хаоса, подчеркивающей хтонический характер порождающих его сил, – *ризома*<sup>22</sup>. Ризома означает запутанную корневую систему растения – образ, по мнению автора, парадигматически соответствующий современному состоянию мира. Метафора *ризомы* закрепилась как своеобразная эмблема постмодерна, в том числе архитектурного. Так, она может быть прослежена в метафорике деконструктивистских работ, в частности в творчестве Питера Эйзенмана.

Деконструктивистской практике, и работам Делёза в том числе, принадлежит выработка идеи *коллективного бессознательного* с характерными *неритмичными пульсациями*, рассматриваемого как некая мифическая причина всех изменений в обществе и объясняемого через мистифицированное и фантомное понятие *желание*, в котором воплощено иррациональное представление о движущих силах общества. Бессознательное пронизывает социальное поле, оно обладает стихийной способностью производить два типа полюсно противоположных явлений: оно может порождать цельности, тотальности, и оно же может создавать царство хаоса, состоящее из множества независимых друг от друга явлений и импульсов<sup>23</sup>. Заметим, что, по мнению современных исследователей, именно в этой концепции отражен так называемый семиотический экстремизм – редуцирование жизни общества до некоего семиозиса. Не рассматривая этой философской теории в целом, зафиксируем лишь наиболее значимые ее концепции. Отметим также, что отражение работы *бессознательного, коллективного бессознательного*, бесспорно, имело место как одна из мотиваций постмодернистских архитектурных экспериментов.

Сам термин *деконструкция* был предложен Мартином Хайдеггером, введен в философскую понятийную систему в 1964 году Жаком Лаканом, но операционально теоретически обоснован Жаком Деррида в 70-е годы. Деконструкция – это особый метод анализа. Деконструктивный анализ не разрушает изучаемую структуру, он занимается лишь раскрытием того факта, что эта структура и сама уже как бы демонти-

рована неабсолютностью понимания сути вещей и самого мира создателями этой структуры, неабсолютностью любого человеческого понимания. Так, анализируя роман Мелвилла «Моби Дик», Р. Сальдивар пишет: «Деконструкция означает демонтаж старой структуры, предпринятый с целью показать, что ее претензии на безусловный приоритет являются лишь результатом человеческих усилий и, следовательно, могут быть подвергнуты пересмотру»<sup>24</sup>. Деконструкция требует знания основ существования анализируемой структуры, выявления поддерживающих и питающих ее духовных и материальных ресурсов ради заимствования этих ресурсов для собственных целей. Сальдивар отмечает: «Деконструкция не способна эффективно добраться до этих важных структур, предварительно не обнажив их и не позаимствовав у них для анализа все их стратегические и экономические ресурсы»<sup>25</sup>.

Для мыслительной операции деконструкции необходим, следовательно, как минимум объект деконструкции, понимаемый как некая целостность, а также способность критика к его специфическому демонтажу. Эта операция предполагает постструктуралистскую философскую позицию критика, его широкую эрудицию и высокий интеллект. Деконструктивистская практика способствует выработке особого интерпретационного типа мышления. Можно сказать, что стратегия деконструктивистской критики и отражает, и строит основу современного интерпретационного культурного дискурса в сфере гуманитарного знания и искусства.

Поэтика неоавангардной архитектуры также активно отражает новые принципы интерпретационной стратегии, в основе которой лежит установка на тот или иной тип диалога, на тот или иной тип деконструкции. Из пяти различных типов деконструктивных отношений к объекту, обоснованных английским литературоведом Э. Истхоупом<sup>26</sup>, архитектуре, на наш взгляд, особенно созвучен тот тип, в котором дерридеанская деконструкция ставит целью дискредитировать полноту противопоставленности традиционных бинарных оппозиций (пятый тип по Истхоупу). Так, в опыте архитектуры последнего тридцатилетия XX века просматривается попытка разрушить бинаризм, столь свойственный традиционной эстетике (вспомним пары понятий, предлагаемые теорией композиции, – например, известные средства гармонизации: симметрия – асимметрия, контраст – нюанс и т.д.). Цель – отказ от свойственной традиционной архитектуре и модернизму четкости правил образных построений, от власти установленных законов работы с формой. В новейшей архитектуре постмодернистской ориентации можно также обнаружить характерный подход к анализу объекта (какого-либо исторического прототипа), основанный на выявлении порождающих его эстетику (а значит, и регламентирующих поэтику) со-

циальных институтов и других фундаментальных основ (сходен с пятым типом деконструкции по Истхоупу). Целью такого анализа становится весьма тонкое вмешательство в глубинную структуру поэтики образа ради ее *присвоения*, то есть вольных ее деформаций.

### *О методе деконструкции Ролана Барта*

Для того чтобы лучше понять, как используется метод деконструкции в архитектуре (во всей архитектуре постмодернистской направленности, а не только в той, которая обозначена термином *деконструктивизм*), обратимся к опыту одного из создателей метода в литературной критике – творчеству Ролана Барта. Воспользуемся истолкованием становления и эволюции методики Ролана Барта, отраженным в ряде исследований его творчества<sup>27</sup>, выделив при этом лишь некоторые элементы методики – те, которые кажутся нам важными для понимания поэтики современной архитектуры.

Метод деконструкции эволюционировал у Барта от относительно жесткой конкретики *текстового анализа* до новой *теории текста*, раскрывающей способность самого языка к порождению смыслов<sup>28</sup>. Заметим, что по тому же принципу – от жестких разрушительных установок к мягкому диалогу – эволюционирует постмодернизм как художественное мировоззрение в целом. К той же принципиальной схеме эволюционирования в концептуальной сфере тяготеет архитектура, усваивающая интерпретационный способ мышления: в поэтике прочитывается движение от более жестких способов *разрушения целостности* к установке на производство некоего *мерцания смыслов*.

Развитие метода деконструкции рассматривается исследователями творчества Барта на примере его отношения к феномену, называемому *литературным письмом*. Барт считает, что подобно тому как в обыденной коммуникации индивид лишь *изображает* на языковой сцене свою субъективность, так и писатель обречен на то, чтобы *разыгрывать* на литературной сцене свое мировидение, но в декорациях, костюмах, сюжетах и амплуа, предложенных ему социальным установлением. Эту предопределенность, этот предначертанный способ самовыражения в литературе Барт называет *литературным письмом*.

Отметим, что описываемая Бартом *обреченность* литератора, безусловно, сопоставима с такого же рода *обреченностью* художника в любой области искусства, художника, сохраняющего верность господствующей норме, определенной технике создания произведения, художника, находящегося в плену той или иной определившейся



поэтики, концептуальной парадигматики, просто стилевых границ, либо творца, участвующего в возведении нового *храма нормативов*.

В феномене *письма* – принятого способа выражения смыслов, даже самых новых, – Барт разглядел общественный механизм, институт, обладающий такой же принудительной силой, как и любое другое общественное установление. Чтобы преодолеть эту силу, необходимо понять внутреннее устройство подавляющего механизма. Барт увидел решение проблемы в том, чтобы ускользнуть из-под ига «массифицирующего слова», из-под ига «литературного письма». Это *письмо* Барт назвал «языком-противником», насквозь предсказуемым, омертвевшим: в нем есть внутреннее принуждение, заранее заданный ритм, он состоит из общих мест – *топосов* – и некоторого числа индивидуальных находок – *узусов*, – быстро становящихся общими местами. Ради «развинчивания» механизма письма Барт обратился сперва (в 50–60-е годы) к аналитическим средствам современной семиотики. Но если в начале 50-х Барт видел выход в изобретении какого-то иного языка, свободного от отчужденного и в значительной мере клишированного способа выражения, языка, в котором слова «обретут первозданную свежесть» и «станут, наконец, счастливы» (*Барт*), то уже в 60-е годы он видит задачу не в конструировании этой языковой утопии, а в реальном овладении господствующим языком «здесь и теперь» любым действенным способом. Барт утверждает, что единственный способ освобождения – это «обмануть», «обойти с тыла» язык-противник. А это значит стать по отношению к языку кем-то вроде иностранного разведчика, диверсанта. То есть добровольно подчиниться его нормам и правилам, чтобы тем вернее затем поставить их себе на службу. Согласно Барту, как пишет его исследователь Г. Косиков, сначала необходимо проявить сознательную, намеренную *литературность*, то есть до конца вжиться во все без исключения роли, предлагаемые литературой, в полной мере освоить всю ее технику, все возможности (стилевые, жанровые, композиционные и т.п.), чтобы потом совершенно свободно играть литературой, как угодно варьировать, комбинировать любые литературные *топосы* и *узусы*<sup>29</sup>.

Задачу текстового анализа сам Барт определяет следующим образом: «Текстовой анализ не стремится выяснить, чем детерминирован данный текст, взятый в целом как следствие определенной причины; цель состоит скорее в том, чтобы увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве... Наша цель – помыслить, вообразить, пережить множественность текста, открытость процесса означивания»<sup>30</sup>. В своей самой значительной работе 1972 года, во многом связанной еще с текстовым анализом, – в эссе под названием «S/Z»<sup>31</sup> – Барт предложил виртуозную

интерпретацию бальзаковской новеллы «Сарразин», раскрывающую его критический метод как творческий, интуитивно-ассоциативный и построенную на приемах интеллектуального эпатажа читателя. Для Барта, следовательно, важно не только выявление оснований текста, но сам процесс деконструкции, точнее, его творческий результат.

Поиск оснований новой поэтики архитектуры требует внимательного отношения к специфике жанра деконструктивного анализа, характеру его развития. Небезынтересна поэтому оценка жанра бартовского эссе как систематизированного комментария, функционирующего на четырех уровнях. Первый уровень – разбивка анализируемого текста на минимальные единицы, *лексии*, второй уровень – введение кодов или ассоциативных полей, с помощью которых при постепенном просмотривании лексий извлекаются различные смыслы произведения: культурный, символический, энигматический, деятельностный и другие. Третий уровень комментария – добавление к анализу множества микроэссе, связанных и как бы не связанных с темой, четвертый – обобщающие выводы.

Сам Барт так объясняет, что именно является для него объектом текстового анализа. Он называет этот объект *структурацией*. Структурация при чтении – это возникновение особого поля ассоциаций. Структурацию Барт видит как намеренное «раздергивание» текста, подчиненное наплыву ассоциаций. Барт пишет: «Коды (ассоциативные поля. – И.Д.) важны для нас лишь как *отправные точки* «уже читанного», как трамплины интертекстуальности: «раздерганность» кода не только не противоречит структуре... но, напротив, является *неотъемлемой частью процесса структурации*. Именно это «раздергивание текста на ниточки» и составляет разницу между структурой (объектом структурного анализа) и структурацией (объектом текстового анализа)»<sup>32</sup>. Итак, структура нужна, иначе не было бы и процесса структурации.

Текстовый анализ, как мы можем понять, прежде всего продукт интерпретирующей стратегии мышления. Фактически это акция творчески-критического прочтения, и представляет она собой нечто вроде *модели* творческого процесса, в котором одновременно происходит и считывание, и сотворение нового. О *модели* приходится говорить чисто условно, так как интерпретирующая стратегия не допускает рецептов. Описание текстового анализа, однако, фиксирует контуры и траекторию того мыслительного процесса, той интеллектуальной операции, которой подвергается объект критики (он же – благодаря усиленной работе интеллекта и чувственного воображения – исходный объект эстетического преобразования), и не только в литературе,

как это можно представить, но и в других видах творчества. На наш взгляд, он играет весомую роль в архитектурной эстетической практике.

Два высказывания Барта о текстовом анализе, приведенные ниже, вполне могли бы относиться не к литературному, а непосредственно к архитектурному материалу: в качестве объекта, подвергающегося операции *расплетения* или *развинчивания*, можно представить произведение архитектуры. Барт пишет: «Текстовый анализ требует, чтобы мы представляли себе текст как *ткань* (таково, кстати, этимологическое значение слова *текст*), как переплетение разных голосов, многочисленных кодов, одновременно перепутанных и незавершенных. Повествование – это не плоскость, не таблица; повествование – это объем, это стереофония (Эйзенштейн настойчиво подчеркивал принцип контрапункта в своих постановках, открывая тем самым путь к признанию тождественности фильма и текста): у письменного повествования тоже есть свое *поле прослушивания*». И еще одна мысль: «Форма существования смысла (за исключением, может быть, акциональных цепочек [цепочек развития действия. – И.Д.] – не развертывание, а *взрыв*: позывные, вызов принимающего, проверка контакта, условия соглашения и обмена, взрывы референций, вспышки знания, более глухие толчки, идущие «с другой площадки» (из сферы символического), прерывность действий, относящихся к одной цепочке, но не связанных натуго, все время перебиваемых другими смыслами. Весь этот объем движется вперед... вызывая тем самым читательское нетерпение»<sup>33</sup>. Может быть, не так воспринимает архитектуру обыватель, но профессионал, освоивший интерпретационную стратегию мышления, относится к объекту своего выбора – прототипу, подвергаемому переосмыслению, – сходным образом.

На стремлении к еще большей свободе, к эмоционально окрашенной игре со смыслом основан, по-видимому, переход исследовательского интереса Барта от *произведения* к *тексту*, иначе говоря, от герменевтической интерпретации произведения к несколько иной по отношению к произведению позиции, а именно – к интертекстуальному по сути *чтению-письму*. По мнению Барта, критик, в традиционном смысле этого слова, всегда высказывает определенное суждение о произведении, тем самым устанавливая между субъектом и объектом критического дискурса ощутимую, а порой и непреодолимую смысловую дистанцию. Совсем иное дело *чтение*, считает Барт, ибо в акте чтения субъект может достичь состояния полного отрешения от самого себя.

Исследователи Барта считают, что самым существенным вкладом в развитие деконструктивизма стала не столько предложенная им концепция текстового анализа,

сколько его последние работы, посвященные *тексту* и *чтению-письму*. В этих последних работах была создана та эмоциональная тональность, та интеллектуальная атмосфера, которые не только во многом способствовали трансформации критического менталитета у самих литературоведов, но и воздействовали на изменение ментальности в различных видах художественного творчества. Так, новейшая архитектура, прислушивающаяся к значительным явлениям культуры, в 70–80-е годы восприняла новую непривычную форму творчества – творчество на стыке с критикой.

Последние работы Барта доказывают, что эссе о методе может стать самоценным художественным явлением. Особая бартовская критическая манера родилась одновременно с изменением концептуальной установки, именно при переходе от понимания объекта литературной критики как *произведения*, рассматриваемого в качестве *структуры*, функционирование которой требовалось критически объяснить, к пониманию его как некоего *текста*, в котором критик всегда может обнаружить особое свойство языка – его способность к порождению потока новых смыслов. Так, в работе Барта «От произведения к тексту» (1972)<sup>34</sup> исследователь его творчества Харари видит своего рода теорию изменчивого восприятия *литературного объекта*. Барт переводит литературный объект в состояние *методологического поля*, усиливая тем самым активность «порождения ассоциативных смыслов и их трансформаций»<sup>35</sup>. Харари подчеркивает, что только коренное изменение метода получения знания, в особенности гуманитарного, произошедшее в XX веке, позволило произвести на свет это новое понятие *текста* как «неопределенного поля в перманентной метаморфозе»<sup>36</sup>.

Переход к особому пониманию объекта критики – не как *произведения*, а как *текста*, – произошедший у Барта в 70-е годы, и есть признак нового этапа разработки метода деконструкции. Особенно ярко этот новый подход отразился в работе «Удовольствие от текста». Удовольствие от восприятия какого-либо литературного объекта как *текста* (по Барту) возникает прежде всего в результате преодоления отчуждающей власти этого объекта как традиционного объекта критики – как *произведения*. В этой связи Барт обращает внимание на другой тип отношений с произведением – на акт чтения, акт, позволяющий читателю отвлекаться на собственные пассажи воображения, пропускать куски, мчаться или замедлять ритм восприятия текста. Чтение всегда акт свободного отношения, не смешиваемый с оценочным актом произведения.

Барт настаивает на огромном различии между пониманием объекта критики как *произведения* и как *текста*. Последнему он дает совершенно особое толкование. На основании работ Барта, отмечает Г. Косиков, вырисовывается следующий образ

текста: «Основанный на принципе *различения*... весь состоя из разнородных *перебивов, разрывов и сдвигов*, сталкивая между собой гетерогенные социолекты, коды, жанры, стили и т.п., текст дезорганизует произведение, разрушает его внутренние границы и рубрикации, опровергает его логику, произвольно перераспределяет его язык... *Текст* для Барта – вожденная зона свободы»<sup>37</sup>.

Итак, критика переведена в статус творчества. Рациональное критическое исследование превращено в творческий по существу акт порождения нового. Недостаёт лишь ещё одного звена – той повышенной *художнической* чувствительности, которая есть основа созидания, того, по выражению Вильгельма фон Гумбольдта, «умения наделять продуктивностью силу воображения»<sup>38</sup>, из которого и рождается художественная деятельность. Тут и появляются бартовские идеи *эротики текста, эротического тела текста*. Барт из эссеиста превращается в пророка наслаждения от чтения. Этот последний штрих как раз и создает эффект полноценного творческого акта, совершаемого в рамках критического анализа, построенного по принципу интерпретационной стратегии.

Акт интертекстуального *чтения-письма* действительно соотносим с новым характером творчества. В акте чтения-письма выступает творец нетрадиционного типа, творец-интерпретатор, постоянно перевоплощающийся из строптивного читателя в читателя-конформиста и наоборот. Творящий субъект воспринимает объект своей интерпретации как *текст* (в бартовском смысле). Он балансирует на грани согласия–отторжения, принятия–непринятия этого текста. Он видит свой объект как некую систему, провоцирующую на вольность обращения, позволяющую игровой произвол – ради достижения эффекта сотворения нового.

### *О методе деконструкции в архитектуре*

В архитектурной практике сложились определенные представления об употреблении терминов *постмодернизм* и *деконструктивизм*. Они используются для обозначения двух следующих одно за другим течений в архитектуре. Такое разделение правомерно, традиционно и сложилось исторически. Однако в нем есть дань привычному *стилевому* мышлению, ставящему во главу угла комплекс формальных признаков и программных установок. Если посмотреть на эти явления иначе – с точки зрения становления новой поэтики, – то можно усмотреть и в постмодернизме 70-х, и в деконструктивизме 80-х однопорядковое явление, а именно первые опыты эстетической практики интерпретационного мышления в архитектуре.

Поиск языка, отражающего диалогические отношения с неким объектом интерпретации, составляет основную направленность обоих названных течений. Незначительность временного интервала между проявлениями обеих эстетических концепций – декларированной во второй половине 70-х годов в опытах *бумажной* архитектуры у деконструктивистов и начавшей реализовываться в тот же период у постмодернистов – позволяет предполагать определенное сходство поэтических оснований при различии внешних форм проявления, иначе говоря, манер высказывания. Несходство языка опосредовано, кроме многих других важных исторических причин, различием в выборе объекта диалога и интерпретации – объекта, подвергаемого деконструкции.

Сегодня может показаться парадоксальным тот факт, что постмодернизм 70-х в своем полустихийном бунте против предшественника – модернизма – обращается в значительной степени к интерпретации домодернистской практики архитектуры, демонстрируя тем самым некоторую односторонность в трактовке разрыва с логоцентризмом вообще либо недостаточное осознание этого разрыва, столь характерного для поэтики новой архитектуры. В то же время деконструктивистский эксперимент направлен к образцам раннего модернизма – главным образом конструктивизма – как к объекту интерпретации и тем самым полнее раскрывает сущность метода, доказывая, что деконструируемым объектом – *текстом* – может служить любая законченная модель.

Если обратиться к деконструктивистской практике в архитектуре, то становится очевидным, что здесь мы сталкиваемся с явлением заметного прямого влияния постструктуралистского метода деконструкции, развитого в литературной критике. Оно проявляется в характере формирования архитектурных концепций, в кардинальном пересмотре поэтики, во введении в поэтику архитектуры весьма сложных интеллектуальных операциональных процессов и новых принципов, которые, в свою очередь, своеобразно воздействуют на формальный строй архитектуры.

Творчество Питера Эйзенмана – наиболее яркое воплощение этой интеллектуально-культурной связи с постструктуралистскими теоретическими позициями. Путь овладения методом деконструктивистского мышления у Эйзенмана примечателен сходством с исследовательской тактикой Ролана Барта: сначала овладеть всеми тайнами языка, чтобы потом тем вернее осуществить его деконструкцию. Исторически сложилось так, что Эйзенман и группа архитекторов были заняты изучением языка архитектуры раннего модернизма<sup>39</sup>. Доскональное изучение привело к созданию на его основе языка архетипов. Эта операция позволила подняться до уровня виртуоз-



ного владения техникой сочетания различных архетипов формы, легко выходить за канонические границы системы, туда, где может возникнуть эффект *трансмутации*.

Значительную роль в овладении новыми приемами сыграло также увлечение Эйзенмана концепцией *минимализма*. Эйзенман приблизился к деконструктивистским опытам, пройдя поначалу самостоятельный путь от идей минималистов, предлагающих некую альтернативу классической идее здания как метафоры Дома и видящих свою цель в том, чтобы скрыть господство художника-творца, но при этом выявить в форме главным образом сам процесс ее создания.

Возможно, Эйзенман обратился к методу деконструкции еще и потому, что в нем, помимо всего прочего, отражена актуальная сегодня идея отсутствия вселенской истины. Исследователи творчества Эйзенмана отмечают, что на этом фоне в его лексику входит понятие *вывиха*, раскрывающее, что именно происходит в архитектурном сознании. Так, архитектурный критик Роан Баррис пишет о нем: «Намереваясь менять современную архитектуру, Эйзенман хочет *вывихнуть* ее метафизику. В архитектуре существует реальное здание, конкретный приют, место, которое можно видеть, осязать... Метафизика архитектуры – это идея приюта. Однако Эйзенман противопоставляет идее приюта-гавани идею беспокойного, неустойчивого пристанища. Это положение не только противоречит классицизму, но в нем отражается идеологическое отрицание мифов модернизма»<sup>40</sup>.

Блестящий анализ пространственной композиции, а точнее, декомпозиции эйзенмановского «Дома Икс» проделан Чарлзом Дженксом в его известной книге «Язык архитектуры постмодернизма». В приемах декомпозиции, введенных Эйзенманом, угадывается параллель с открытой Роланом Бартом новой тактикой работы с *текстом*, при которой разрушается «принцип необратимости» (нарушение его создает ситуацию, когда вопрос не ведет к ответу). Так, разрушая саму идею Дома как олицетворения человеческого пристанища в своем проекте «Дом Икс», Эйзенман строит пространство по логике *запутанности* – таким образом, что оно не подсказывает пути к цели.

Замечание одного из западных критиков о другом эйзенмановском проекте – Векснер-центре, – что это «самое разрушительное здание в Соединенных Штатах»<sup>41</sup>, говорит о главном: акт деконструкции, произведенный Эйзенманом в проекте Векснер-центра, направлен на демонстрацию гипотетической возможности демонтажа самого понятия *архитектура* в его прежнем значении – Дом, Космос, Центр Вселенной. Идея нашла выражение и на уровне формальных приемов – в раскованной игре со строгими модернистскими сетками.

*Постмодернизм – система художественного мировоззрения*

Напомним, что термином *постмодернизм* в настоящей главе обозначена прежде всего эпоха в культуре и искусстве, отмеченная определенным типом сознания, начавшаяся где-то в 70-х годах XX века и продолжающаяся уже в следующем столетии. Новый характерный тип художественного сознания может быть осмыслен в рамках постмодернистской философии, развившейся из идей позднего постструктурализма и теоретической саморефлексии различных видов искусства.

Постмодернизм как тип сознания складывался в переломные 70-е годы на фоне интенсивного отрицания модернизма. Однако антимодернистская позиция не объясняет сущности этого гораздо более широкого явления. Модернизм был лишь ближайшим по времени и очевидным в своем формальном воплощении проявлением рациональности и логоцентризма. Кардинальный слом сознания, однако, наметился еще раньше – на рубеже XIX–XX веков. Он проявился тогда в искусстве и архитектуре иррациональным взрывом сразу нескольких одновременно существующих стилистик, а после модернизма сходный по своей иррациональной сути строй мышления нашел отражение поначалу в форме противостояния единому стилю – модернизму. На этом этапе противостояния и начал складываться постмодернизм как тип сознания, характерный для последней трети XX века.

Исследуя постмодернизм как особую систему художественного мировоззрения, литературовед Илья Ильин отмечает, что «современный антитрадиционализм постмодернистского сознания своими корнями уходит в эпоху ломки естественно-научных представлений рубежа XIX–XX веков, когда был существенно подорван авторитет как позитивистского научного знания, так и рационалистически обоснованных ценностей культуры»<sup>42</sup>. Постмодернистская философия, пытающаяся осмыслить специфические явления в культуре 70–80-х годов, сразу же стала претендовать на выражение своей главной тенденции как новой теории современного искусства вообще, а также попыталась раскрыть специфику постмодернистского менталитета с его особой *постмодернистской чувствительностью*. Ихаб Хассан, Дуове Фоккема, Жан Франсуа Лиотар, Вольфганг Вельш, Дуглас Дэвис, Чарлз Дженкс, Акиле Бенито Олива, Тео Д'ан, Кристин Брук-Роуз – вот далеко не полный перечень имен наиболее известных философов, искусствоведов, литераторов, исследующих постмодернизм уже в 80-е годы.

Оценивая широту охвата этим явлением культурного сознания, Вольфганг Вельш в одной из работ (1987) отметил: «...конгруэнция постмодернистских феноменов

в литературе, архитектуре, в различных видах искусства вообще, а также в общественных явлениях, от экономики до политики, и более того, в научных теориях и философских рефлексиях – очевидна»<sup>43</sup>.

Философы были заняты выявлением характерных признаков постмодернизма как феномена культуры. Ихаб Хассан выстроил целую систему ключевых смыслов постмодернизма по принципу бинарной оппозиции с модернизмом. Среди них главные для постмодернистской культуры смыслы: *игра, случай, анархия, процесс, молчание, деконструкция, синтагма, ризома, желание, мутант, различие/след, ирония, неопределенность, рассеивание* и ряд других<sup>44</sup>.

Постмодернизм, как и любая другая эпоха в искусстве, немыслим как феномен, изолированный от идейных, философских, эстетических и, возможно, даже политических влияний. Его особая – условно говоря, *стилистическая* – окраска диктуется определенным мировидением. Так, постмодернисты убеждены, что любая попытка сконструировать *модель мира* в настоящее время бессмысленна. Они считают невозможным и бесполезным пытаться установить какой-либо порядок иерархического толка где бы то ни было. Дуове Фоккема поясняет, что если постмодернисты и допускают существование некоей модели мира, то лишь основанной на «максимальной энтропии», на «равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов»<sup>45</sup>.

Ряд философов конца XX века – среди них Ихаб Хассан, Юрген Хабермас, Жан Франсуа Лиотар, Дэвид Лодж, Дуове Фоккема – пытались выявить основу так называемой постмодернистской чувствительности, в которой видится общий знаменатель духа эпохи. Феномен постмодернистской чувствительности отражает состояние особой, обостренной *поэтической* чуткости в восприятии мира. Эмоциональная приподнятость и настороженность возрастает по мере упрочения в сознании представления о мире как о царстве Хаоса. Видение непривычного мира, лишённого ценностных ориентиров, причинно-следственных связей, децентрированного, бесструктурного, фрагментарного, неравновесного, неустойчивого, рождает особый внутренний настрой. Позиция человека в хаотическом мире – постоянное напряжённое приспособление, прилаживание к новым возможностям или necessities существования, чуткое замороженное прислушивание даже к самым слабым *голосам* окружающего мира. Бельгийский физик и философ Илья Пригожин, обсуждая в одной из своих работ метаморфозы современного научного знания, обращает внимание на тот факт, что сегодня не только искусство, но и наука занимает уникальное положение поэтического «прислушивания к миру», а служитель науки, ощущающий себя твор-

цом и более того – поэтом, занимает позицию вдумчивого исследователя природы, способного «услышать и воспроизвести ее голос»<sup>46</sup>.

При всей проблематичности осмысления постмодернизма как целостного явления большинство исследователей склонны считать, что возникновение феномена постмодернистской чувствительности в значительной степени объясняется тем особым поворотом в художественном сознании, который стал оформляться в 70-е годы на фоне эпистемологического разрыва с прежними мировоззренческими концепциями, оцениваемыми на этом повороте как модернистские. В архитектурном сознании этого поворотного этапа очевидна переориентация на новые ценности: для значительной части профессионалов совокупность черт поэтики архитектурного модернизма перестала отвечать направленности художественного поиска.

Более поздняя постмодернистская стратегия не обличает, не отрекается от прошлого безоглядно, но лишь равнодушно относится как к отрицанию, так и к принятию тех или иных клишированных истин. Видение мира как Хаоса, естественно, рождает тоску по целостному мироощущению, по творцам, способным при любой наблюдаемой степени неупорядоченности удержать в сознании единый образ мира. Так, например, в профессиональном сознании не ослабляется лейтмотив возрождения эстетики «современного движения» в архитектуре.

Может быть, из-за этой неизживаемой тоски по целостности художественным сознанием с тихой надеждой воспринята высказанная в науке философская позиция, обосновывающая идею вероятности возникновения Порядка из хаотических явлений<sup>47</sup>, отражающая труды целого ряда ученых XX столетия. Новая философская концепция в науке примечательна еще и тем, что отражает физическую картину Вселенной и в определенном смысле примиряет одновременное существование и жестко детерминированных цельных структур, проявляющихся, как правило, лишь в локальных ситуациях, и громадного количества неравновесных, постоянно меняющихся структур, доминирующих в мире. Такая картина мира в целом вполне сопоставима с некоторыми биологическими и вообще со многими структурами, существующими в мире.

Считавшиеся универсальными законы физики оказываются применимыми лишь к локальным областям реальности<sup>48</sup>. Однако современная критика концепции Ньютона как недостаточного способа представлений о мире не ставит целью отмену детерминированных структур. Напротив, признается, что концепция Ньютона, объясняющая реальность, не утратила силу, а главное, вполне совместима с гораздо более широкой картиной мира.

Суть новой *теории изменений* состоит в утверждении существования во Вселенной двух основных типов систем: сравнительно небольшого числа закрытых (изолированных) систем и громадного числа активно обменивающихся энергией открытых систем. Главенствующую роль играет неустойчивость и неравновесность. В точке *бифуркации* система может стать более хаотической, но может изменить характер упорядоченности.

Современный мир и отдельные его системы во все большей степени мыслятся сегодня в терминах, пришедших из физики: *флуктуации, положительные обратные связи, диссипативные структуры, бифуркации*. Идея вероятности возникновения Порядка из Хаоса содержит позитивный потенциал и создает культурный климат, помимо всего прочего, примиряющий наше сознание с *метафизичностью* человеческой природы. Новая философия науки плавно смыкается с культурным климатом позднего постмодернизма.

К концу столетия острота восприятия распадающихся целостностей, отмеченная радикальным выступлением раннего постмодернизма, постепенно смягчается. *Смягчение* сюжетов противостояния метафизике, логоцентризму, модернистскому универсализму переводит внимание на другие проблемы. Так, в частности, в архитектуре актуализируется проблема дифференциации жанров и увеличения числа языков.

*От «поэтического мышления»  
к «метафорической эссеистике»*

Особое состояние художественного сознания – постмодернистская чувствительность – способствует развитию характерной формы выражения идей как в философии, так и в искусстве. По мнению ряда исследователей постмодернизма, наиболее значительную роль в выработке у постструктуралистов их особого способа философствования сыграл Мартин Хайдеггер, не будучи при этом постструктуралистом. А позднее, в 80-е годы, теоретикам постмодернизма особенно пригодилась – и была интерпретирована ими – его концепция *поэтического мышления*.

В исследованиях о Хайдеггере отмечается, что философ в своих работах постепенно отходил от классического западного строя мысли, приближаясь к классике Востока, и модель поэтического мышления создана им под влиянием восточной традиции<sup>49</sup>. Поэтическое мышление действительно уходит от классики Запада, но к классике Востока не приходит, оно находится как бы в пути между двумя формами целостностей. Эта мысль отражена в работе Хайдеггера «На пути к слову»<sup>50</sup>. Модель поэтического

мышления стала доминирующим признаком постмодернистского философствования. Главенствующую роль в постмодернистском мышлении стала играть его метафорическая направленность.

Обладая качествами поэтического мышления, эстетическая практика не только в философии, но и в различных областях искусства породила особый тип художественного высказывания. Дискурс, выработанный на основе поэтического типа сознания, изначально метафоричен. Другим важным качеством выступает его авторизованность, неповторимость манеры, характера. В области литературной критики новый тип высказывания обозначен понятием *метафорическая эссеистика*.

Тенденция поэтического мышления проявилась и в архитектуре, отразившись на модели современного архитектурного дискурса, жанр которого во многом соответствует определению *метафорическая эссеистика*. В новой модели архитектурного высказывания весьма определенно просматривается усиление роли метафоры, изменение характера ее использования, создание *пучка метафор* (одновременное использование нескольких кодов), все большая индивидуализация архитектурного языка, происходящая, однако, при общей, условно говоря, *стилистической* тенденции интертекстуальности.

### *Теория «метарассказа»*

#### *и становление поэтики постмодернизма*

Теоретик постмодернизма Жан Франсуа Лиотар для объяснения позиции постмодерниста ввел понятие *метарассказ*. В своей работе «Постмодернистский удел» этим термином он обозначил все те объяснительные системы, которые, по его мнению, организовывали и в значительной мере продолжают организовывать общество и служили для него средством самооправдания. По Лиотару, любое знание – религия, история, наука, психология, искусство – может быть обозначено термином *метарассказ* или же *метадискурс*, *метаповествование*, *метаистория*. Любая форма организации знания (у Лиотара в основном вербальная) рассматривается как особый тип дискурса. Главные идеи человечества, особенно те, что рождены Новым временем, – гегелевскую диалектику духа, эмансипацию личности, идею прогресса, представления эпохи Просвещения о знании как средстве установления всеобщего счастья и т.п. – он называет «великими историями»<sup>51</sup>.

Что же касается наступившего *века постмодернизма*, то, согласно Лиотару, для этого периода характерна эрозия веры в *великие метарассказы*. Как утверждает Лиотар, сегодня мы являемся свидетелями раздробления, расщепления *великих*



*историй* и появления множества более простых, мелких, локальных *историй-рассказов*. Значение этих крайне парадоксальных по своей природе повествований не в том, чтобы узаконить, легитимизировать знание, а в том, чтобы снова и снова «драматизировать наше понимание кризиса детерминизма»<sup>52</sup>. Детерминизм, по мнению Лиотара, сохранился только в виде «маленьких островков» в море общей нестабильности, и если он проявляет себя, то лишь в тех случаях, когда все внимание концентрируется на «единичных фактах», «локальных процессах»<sup>53</sup>. (Эта мысль Лиотара сопоставима с философскими идеями новой науки.)

Кроме того, Лиотар доводит до логического завершения доктрину «разногласия ради разногласия». Эта доктрина рассматривает любую концепцию, проявляющую какие-либо признаки устойчивости, – а значит, ведущую к интеграции, к детерминистской определенности – как опасность, как очередную мифологию, *метаисторию*. Доктрина «разногласие ради разногласия» объявляет главными признаками культуры *эклетицизм, дискретность, нестабильность*. О философии постмодернизма Лиотар прямо говорит, что она занята «поисками нестабильностей»<sup>54</sup>.

Теоретические выкладки Лиотара доводят до логической завершенности понимание тех ментальных оснований, которые способствуют сложению поэтики постмодернистского творчества. Поэтика постмодернизма строится на постоянном поиске новых способов изображения. Постмодернистский писатель, художник, архитектор находится в положении философа: произведения, которые он создает, в принципе не подчиняются никаким заранее установленным правилам. Поэтому их нельзя оценивать по каким-либо общепринятым критериям. Сами правила и критерии оценочной процедуры становятся предметом поиска практически каждого отдельного творческого акта. Сформулировать правила в процессе творчества, в процессе создания произведения – цель творца. Лиотар считает, что приступить к работе, не располагая сводом правил, – значит создать ситуацию, когда само произведение возникает как некое *событие*. При этом появление *события* для автора парадоксальным образом может оказаться как бы запоздалым (если вырабатываемые к событию «разовые» правила успели устареть до появления результата) либо преждевременным (если правила не вызрели)<sup>55</sup>.

Теория *метапověствования* развивалась и в трудах других постмодернистов – Тео Д'ана, Юлии Кристевой. Теория представляет интерес для сопоставительного анализа концепций архитектурной и литературной критики. Так, например, голландский теоретик постмодернизма Тео Д'ан усматривает в работах известных литераторов-модернистов первой половины XX века – Томаса Элиота, Эрнста Хемингуэя, Эзры

Паунда, Уильяма Фолкнера – некие «мифологемы повествования». Мифологемы выстраивали в надежде (с точки зрения постмодерниста – утопической) найти утраченное единство восприятия мира и времени. Для этой цели мифологемы строили на классических домодернистских ценностях и традициях<sup>56</sup>. Аналогично и архитектурный модернизм первой половины XX века в свете постмодернистской критики был представлен как своего рода фантомная концепция – *мифологема повествования*. Ее возникновение связывалось прежде всего с внутренней установкой модернизма на традиционные ценности: целостность, центрированность, интегрированность, нормированность – свойства *большой системы*. Модернизм отрицался в 70-е годы потому, что оценивался уже как утопическая программа, родившаяся на необоснованном, с точки зрения постмодерниста, желании вернуть миропорядок, принципиально невозможный в XX веке, вернуть идею всемогущества техники – идею, воспринимаемую в середине XX века как уже мифологему ушедшей эпохи.

По мнению Д'ана, постмодернистским сознанием отвергаются все виды *метаповествования*, «все системы объяснения мира», которые человек традиционно применял для осмысления своего положения в мире<sup>57</sup>. По всей видимости, постмодернисту остается только фрагментарный опыт, не претендующий на выход за пределы небольшого фрагмента действительности, опыт, признающий реальным только прерывистость и эклектизм.

### *Проблема множественности «течений» («языков») архитектуры*

Появление все новых *языков* в архитектуре свидетельствует не столько о замене старого новым, сколько о дополнении и расширении всей функционирующей в современную эпоху языковой системы, включающей всю современную архитектуру – и постмодернистски ориентированную, и те направления, которые отрицают свою причастность к постмодернистской культуре.

Количество *языков* растет, помимо прочего, вследствие закрепления за определенной персоной или фирмой особой, неповторимой стилистики, почерка, образности, манеры. Безусловно, персонально выработанная стилистика в статусе *языка* – пока прерогатива немногих. Представление об авторском почерке носит зачастую символический характер, так как не столько устойчивость, сколько способность к изменению собственной манеры воспринимается теперь как норма, как современная установка сознания, как один из признаков новой поэтики (вспомним переменчивую *стилевую* тактику Филипа Джонсона). Однако, без всякого сомне-

ния, в ряд *языкотворцев* можно было бы записать Альдо Росси, Питера Эйзенмана, Френка Гери.

Следует сказать, что и в эпоху модернизма персональный стиль создавался немногими харизматическими лидерами. Однако внутренние творческие установки двух эпох в вопросах *языка* принципиально различны. В эпоху модернизма существовало табу на исторические и региональные влияния. При всем различии творческого почерка мастеров образный строй их произведений, как и характер направления в целом, не выходил за пределы, определяемые нормативной теорией, – за пределы эстетики чистых геометрических форм или, по выражению А.В. Иконникова, за пределы «претендующих на универсальность начал эстетики посткубистского искусства»<sup>58</sup>.

Постмодернизм порушил границы эстетик, нормы и запреты. Персональный почерк стал вырабатываться при отсутствии ограничивающей эстетической доктрины, а это значит, что свойства вырабатываемых *языков* сделались непредсказуемыми. Кроме того, авторизация языка перестала быть прерогативой ведущих мастеров. Претендовать на статус «персонально закрепленных стилевых норм и правил», на утверждение локальной поэтики мог бы еще целый ряд архитекторов и архитектурных групп: Рикардо Бофилл, Джеймс Стирлинг, Освальд Матиас Унгерс, Рейма Пиетиля, Тадао Андо, Сезар Пелли, Рем Кулхаас, Заха Хадид, Ренцо Пиано, Жан Нувель, группы «Аркитектоника», «Скогин Элам и Брэй», «Кооп Химмельблау», «Сайт» и другие. В общей сложности можно было бы назвать несколько десятков имен архитекторов, которые могут быть квалифицированы как участники специфического архитектурного сообщества – «лаборатории новых дискурсов».

Но парадоксальность современной ситуации заключается в том, что закрепление языковых норм на сколько-нибудь длительный срок не является самоцелью, современный автор волен, приступая к новому объекту, творить новые правила (вспомним разовые правила для произведения как *события* Лиотара). Поэтому остановимся на том, что языковая система интенсивно пополняется и саморазвивается.

И в этом отношении небезынтересны идеи философа-постструктуралиста Юлии Кристевой. В своей работе «Полилог» она анализирует развитие различных *языков* непосредственно в процессе высказывания (дискурса, *говорения*), или, в терминологии самой Кристевой, различные «практики символизации». Она исследует архаические языки (дискурс ребенка, дискурс взрослого), обращается к образцам живописи Возрождения, к образцам современной прозы (Арто, Джойс, Батай, Соллерс), а также к самым современным практикам символизации: к дискурсу в психоанализе, эписте-

мологии, семиотике, лингвистике. В аннотации к своей книге Кристева пишет: «Рассматривая переломные эпохи человечества... и изучая процессы устаревания традиционных кодов, оценивая это устаревание как свидетельство становления новой личности, нового знания, настоящая книга все время ставит вопрос о *говорящем субъекте*. В анализе текстов каждой эпохи она выявляет то, каким образом из негативности, доходящей до полного исчезновения смысла, может возникнуть новая позитивность. Тем самым она доказывает... что единственная позитивность, приемлемая и в современную эпоху, – это поли-лог, то есть *увеличение числа языков, логик, возможно, и других сил, способных противостоять кризисным явлениям*. Поли-лог – это плюрализация рациональности как ответ на кризис западного Разума. Поли-лог – это вызов множеству кардинальных негативных изменений, это вызов гибели, которая угрожает нашей культуре и нашему обществу, вызов путем умножения языков – единственной приметы существования жизни»<sup>59</sup>. Концепция Кристевой, утверждающая вероятность возникновения новой *позитивности* из плюралистически представленной *негативности*, пересекается с упоминаемыми выше идеями современной физики.

Для архитектуры, в которой следует усматривать одну из наиболее активных практик символизации смыслов, рождающихся в недрах профессионального сознания и находящих выражение в архитектурном дискурсе, также закономерно устаревание традиционных кодов, а шанс выживания архитектуры в современную эпоху, скорее всего, предопределен расширением системы языка. Сегодня очевидно, что обособляющиеся языковые структуры, при общей тенденции ко все большей индивидуализации, показывают высокий уровень эстетических качеств. Негативной стороной языковой дифференциации, по всей видимости, следует считать лишь соседствующую с ней ностальгию по утраченному порядку и по не обнаруживающему себя пока всеобщему идеалу. И все же, чем больше языковых структур и чем дифференцированнее представлена языковая система, тем более вероятен шанс выйти через *случайность* к так называемой *точке бифуркации*, преобразующей систему в целом.

Концепция множественности языков, выступающая в качестве одной из признанных в 80-е годы основ поэтики новейшей архитектуры, позволяет уточнить наше отношение к начальному периоду ее становления. Так, постмодернизм 70-х годов может быть оценен как спонтанный прорыв к преумножению разнообразия стилистики, к дифференциации и плюрализации смыслообразов, как опыт, в котором проявились особенности поэтики, ставшие характерными для последующих десятилетий. Явления такого рода в архитектуре и других видах искусства как раз и были

осмыслены и позже закреплены в теории *постмодернистской чувствительности*, утверждающей эклектизм, множественность и дискретность.

Теоретик постмодернизма Жан Франсуа Лиотар, выступая против целостности как опоры детерминизма, настоятельно призывал в конце 80-х годов к увеличению числа языков в культуре и искусстве, к умножению различий. Приведем одно из высказываний Лиотара из его работы «Постмодернизм для детей», выбранное архитектурным критиком Франком Вернером в качестве эпиграфа к статье об архитектуре группы «Кооп Химмельблау».

«Мы заявляем, – пишет Лиотар, – что наша обязанность состоит вовсе не в том, чтобы обслуживать уже существующую реальность, а в том, чтобы распознать в ней черты еще только зародившегося, но еще никак не представленного. Поэтому никто не вправе надеяться на малейшее затишье в *языковых играх*. ...Под прикрытием заботы об уменьшении напряженности пребывания человека в этом мире и о возвращении ему прежней уверенности все ясней различается шепот желания, смешанного с ужасом вторичного начинания – снова породить иллюзию того, что концепция всеобъемлющей, целостной реальности возможна. Ответом на подобные притязания должна стать война с этой иллюзией, принятие идеи абсолютной нерепрезентативности, умножение различий и сохранение чести имени»<sup>60</sup>.

Однако каждый вновь появившийся *язык* постепенно обретает качества *целостности*, хоть и на локальном уровне. (Вспомним по этому поводу Барта: каждый *узус* – творческая находка – со временем становится *топосом* – общим местом). И потому целью творца-постмодерниста является удержание внимания как бы на промежутках между целостностями, где как раз и может возникнуть эффект *трансмутации* и родиться прежде не существовавшая образность.

По мнению ряда теоретиков постмодернизма, большое число языков необходимо, чтобы произошла глобальная их *трансмутация*. Ролан Барт писал еще в 1972 году о задачах языка в литературе: «Задача в том, чтобы путем трансмутации (а не одной только трансформации) добиться нового философского состояния языковой материи – состояния доньше невиданного, подобного тому, в каком пребывает расплавленный металл, состояния, ничего не ведающего о собственном происхождении, изъятого из какой бы то ни было коммуникации: такое состояние есть сама стихия языка, а не тот или иной конкретный язык, пусть даже сдвинутый с привычного места, передразненный, осмеянный»<sup>61</sup>.

Итак, *трансмутация* и новое состояние языковой системы декларируются как цель, достойная всей совокупности усилий эпохи интерпретационного мышления

в искусстве и архитектуре. Результат трансмутации – рождение *неведомого*, а не просто пирамида из цитат, не «слоеный пирог», каковым этот результат может показаться при упрощенном понимании постмодернистских методов обращения с языками архитектуры прошлого и настоящего.

Умножение числа языков – одна из наиболее радикальных концептуальных позиций философии постмодернизма. И одно из важнейших оснований поэтики новой архитектуры, избравшей путь диалога и гетерогенности.

Мы предприняли попытку показать встроенность архитектурного мышления в общий процесс изменения ментальности, раскрыть полноправное участие архитектуры в совместном культурном движении постструктуралистской философии, деконструктивистской критики и постмодернистского искусства, направленном на осмысление современной действительности.

Большинство выделенных и рассмотренных позиций постмодернизма как особого типа художественного мировоззрения служат, на наш взгляд, основанием для поэтики архитектуры, родившейся после модернизма, то есть во многом определяют ее художественный предмет, метод и привлекаемые средства выразительности. Проведенный сопоставительный анализ позволяет предположить, что обширнейший понятийный аппарат, разрабатываемый в постмодернистской философии, дает возможность найти ключ к описанию поэтики новой, противостоящей модернизму архитектуры, поскольку отвечает природе ее сущности. Используя эту терминологию, назовем предварительно некоторые основные черты этой поэтики.

Итак, характерным для новой поэтики архитектуры стало проявление особо чуткого отношения к неустойчивому положению Человека в Море, отношения, называемого *постмодернистской чувствительностью*, на котором строится отказ от классического аппарата логики (например, от прямого использования классических и модернистских закономерностей композиции) и переход преимущественно к интуитивному мышлению с его повышенной ассоциативностью и метафоричностью, на котором выстроился особый персонифицированный тип архитектурного дискурса, обнаруживающий сходство с *метафорической эссеистикой*, родившейся в литературной критике.

В качестве основы новой поэтики архитектуры, появившейся в последнее тридцатилетие XX века, выступает преобладающий в современном постмодернистском творчестве *интерпретационный* характер мышления. Новый тип мышления создает условия для освоения нового метода. Для последнего характерно включение в твор-



ческий процесс особой процедуры *деконструкции*, аналитической по сути, но построенной на ассоциациях и интуиции. С новой поэтикой связывается отказ от нормативов и прочих ограничений и создание персональных или даже *разовых правил* ради сотворения произведения как *события*. Для новой поэтики важна концептуальная позиция противостояния *целостности*. Из нее вытекает тактика *умножения количества языков* в архитектуре. К разряду техники мышления относятся принципы удержания проектного сознания в некоем *промежутке* между множеством созданных уже *целостностей* – новых и исторических *языков* архитектуры – для создания эффекта *трансмутации*, в конечном счете для рождения нового *языка*, новой образности.

Из названных главных позиций, соотносимых с предметом и методом поэтики, вытекает и отношение архитектора к привлекаемым средствам художественной выразительности, служащим технике передачи смысла, обладающим определенной самостоятельностью. Особо выделим *интертекстуальность* – специфическое свойство любого постмодернистского произведения, намеренно подчеркивающее его связи с безграничным архитектурным и культурным контекстом. В категорию средств выразительности входит *постмодернистская метафора* (система кодов), *парадокс*, *ирония*. Сюда же входят известные постмодернистские приемы: *двойное кодирование*, *особый дискретный коллаж*, *цитирование*, *пастиш*, *палимпсест*, смешение различных архитектурных систем, на чем мы остановимся ниже в разговоре о постмодернистской архитектуре. Особое место занимают специфические формальные приемы *декомпозиции*, а также различного рода *инверсии*, которые также будут проанализированы ниже, при обсуждении деконструктивистской архитектуры.



# 2

ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ «БЕЗ ПРАВИЛ»

## **Подходы к описанию неклассической поэтики**

Чтобы найти подходы к описанию новой неклассической поэтики архитектуры, развившейся в системе постмодернистской и деконструктивистской практики, необходимо уточнить наше отношение к самому понятию *поэтика*. Термин *поэтика* происходит от греческого слова *пойейн* (делать), и самый точный его перевод – *способ делания*. Современный смысл понятия шире: помимо представлений о технических приемах создания художественного произведения он включает в себя представления о философской основе той или иной эстетики.

Поэтика в архитектуре сегодня понимается как теория, отражающая способ делания художественно значимого объекта. Поэтика больше, чем теория композиции, созвучна новому ненормативному дискурсу архитектуры. Поэтика – это те принципы и правила, которые вырабатывает для себя, осознанно или стихийно, в своей работе архитектор, равно как и всякий художник; это те способы и средства, которые он использует, чтобы вынести на суд людей свой внутренний монолог. Поэтика – это также те принципы и правила, способы и средства, которых придерживается то или иное стилевое направление. С точки зрения архитектурного критика, поэтика – это подмеченная им, критиком, художественная специфика творчества, проявляющаяся у отдельного автора, направления, целой эпохи. Особенности поэтики, определяющие черты целой эпохи, проясняются в анализе множества частных ее проявлений и в теоретическом соотнесении их с духом времени, но, как правило, по прошествии определенного исторического срока, требуемого для закрепления неповторимых черт. Эти черты становятся более очевидными на заметных поворотах к новым художественным устремлениям и четче распознаются в сравнении с поэтикой иных исторических эпох.

Для уточнения новых и старых смыслов поэтики архитектуры целесообразно воспользоваться традиционной системой понятий, освоенной в исследованиях по-

этики других видов искусства (музыки, литературы) и в той или иной форме уже присутствующей в описаниях художественной специфики архитектуры определенной эпохи, направления, автора-архитектора. Эта система отрабатывалась на классических примерах, основные ее понятия представляют смысловое ядро поэтики как теории художественного творчества вообще. Мы предполагаем, что они могут прояснить сущность поэтики нового образца, возникшей в архитектуре конца XX столетия.

Поскольку поэтика – это прежде всего особый раздел теории литературы, обратимся к основным представлениям, сложившимся в этой области. С.С. Аверинцев предлагает различать два основных смысла слова *поэтика*, существующих в русском языке, – поэтика *теоретическая* и поэтика *имманентная*<sup>1</sup>. *Теоретическая* поэтика, по Аверинцеву, – это научная теория творчества или хотя бы система методически разработанных рекомендаций для него. *Имманентная* поэтика – это система рабочих принципов какого-либо автора, какой-либо школы, возможно целой эпохи. Главное ее отличие от теоретической в том, что она, сознательно или бессознательно, вырастает из самого творчества, а не декларируется извне, не фиксируется в научно обоснованной системе правил. По этому признаку изначальной независимости имманентную поэтику можно было бы назвать еще и ненормативной. Согласно Аверинцеву, имманентная поэтика рождается в живой эстетической практике литературы и может существовать, не превращаясь в научную теорию, как существовали, к примеру, грамматические структуры языка за тысячелетия до рождения науки грамматики<sup>2</sup>.

Как в литературоведении, так и в архитектуроведении имманентно существующие художественные принципы вычитываются, угадываются, реконструируются. Это происходит, с одной стороны, при анализе конкретных произведений и творческих концепций, с другой – при рассмотрении культурно-философского фона, стиля мышления, художественного климата эпохи в целом.

При абсолютной обоснованности разделения поэтики на *теоретическую* и *имманентную* в описании поэтики архитектуры какого-либо периода или течения возникает ряд вопросов. Например, могут ли названные здесь два типа поэтики как-то взаимодействовать друг с другом, всегда ли теоретическая поэтическая рефлексия идет вслед за живой имманентной поэтикой, ведь, как известно, новые художественные принципы порой просто объявлялись в манифестах и программах. Как показывает историческая практика, при определенных условиях имманентная поэтика может стать в основание творческой школы, если школа стремится к декларированию вовне найденных ею художественных принципов, к канонизации художественных



приемов, к экспансии нормативных установок. Поэтика в этом случае становится подобием методических рекомендаций, а следовательно, перерождается в поэтику *теоретическую*. Если такая теоретическая поэтика обнаруживает сознательное стремление к канонизации художественных принципов, абсолютизации эстетического кредо, регламентации тематики, *сюжетики*, а также к выверенности художественного метода и упорядочению специфического набора формальных средств выразительности – ее следует, по-видимому, считать не только *теоретической*, но и *нормативной* (нормативно-теоретической).

В современной ситуации архитектор ориентирован на индивидуализацию почерка, и независимая имманентная поэтика архитектуры становится объектом особого интереса исследователя. Однако при всем многообразии авторской, направленной художественной специфики, по-видимому, существуют некоторые общие основания поэтики, позволяющие определить принадлежность произведения к данной исторической эпохе. Как же распознать черты поэтики эпохи, направления, автора и описать их? Как изучать поэтику в ее имманентной и теоретической ипостасях? Как связывать одно с другим?

Позиция Густава Шпета помогает ответить на эти вопросы и сформулировать смысл поэтики как дисциплины, изучающей творчество. Этот смысл остается для нас главным: он вводит поэтику в состав архитектурной теории. «Поэтика должна быть учением о чувственных и внутренних формах... языка... независимо от того, эстетичны они или нет. Скорее, поэтика может войти в состав философии искусства как дисциплины онтологической»<sup>3</sup>. И далее: «Поэтика в широком смысле есть грамматика поэтического языка и поэтической мысли»<sup>4</sup>. Термин «поэтический» у Шпета означает «относящийся к поэзии», не к поэтике, так как он анализирует поэтику стихотворных произведений. Однако его трактовка поэтики как таковой глубока и сопоставима с пониманием техники и тактики творчества вообще. Поэтика, по Шпету, есть «учение о *художественной методологии*»<sup>5</sup>. Следовательно, речь идет о проникновении в тайны художественного процесса, а не о методологии как о чем-то внешнем, извне заданном.

Поэтика как дисциплина, изучающая творчество, обязана опираться на выработанную систему приемов и на систему понятий, если они есть, описывающих правила, способы, принципы и средства творчества. При описании поэтики, как *имманентной*, так и *теоретической*, соотносимой с какой-либо эпохой, исследователь использует парадигму, закрепившуюся за структурой смысла самого понятия *поэтика* – способ делания художественного произведения. Заложено в трудах Аристоте-

для понимания поэтики одинаково необходимо как при исследовательском наблюдении *имманентной* поэтики или исторических вариантов *теоретической* поэтики, так и при намерении самого художника выстроить собственную теорию, удерживающую профессиональную рефлексию в неких упорядоченных пределах. При исследовании поэтики различных эпох в архитектуре, по-видимому, важно понять характер взаимоотношений импульсивной *имманентной* поэтики и поэтики, закреплённой в трактатах, выговоренной в манифестах, если таковые имеются.

Описание поэтики той или иной исторической эпохи, созданное в рамках современного архитектуроведения, ориентированного на актуальную сегодня систему ценностей, всегда будет относиться к разряду научной интерпретации, или версии. Что же может быть положено в основу описательной версии поэтики какой-либо эпохи в архитектуре? Здесь следует, по-видимому, обратить внимание на тот факт, что традиционное отношение к структуре поэтики, восходящее к Аристотелю, сохраняется в современных искусствоведческих, а более всего в литературоведческих исследованиях. Опыт литературоведения доказывает историческую сохранность самой структуры понятия *поэтика* при значительном расширении объема понятия. Так, в работе Д.С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы»<sup>6</sup> четко прослеживается опора на три основных параметра, изучение которых как раз и позволяет определить художественную специфику искусства описываемого периода. В исследовании Лихачева выделена прежде всего некая совокупность нарративов (*тем, сюжетов, мотивов*), которая дает возможность очертить границы целого – художественного *предмета*, характерного для эпохи. Другой важнейший признак – художественный метод, опирающийся на историческую специфику художественного мышления (общие черты, характерные для эпохи в целом, направленные, авторские). И наконец, художественные средства выразительности (средства языка, характер тропов и т.п.).

Трехчастная структура поэтической парадигмы соотносима и с архитектурой. Трехчастное деление, конечно же, теоретическая условность. Все три основания поэтики существуют в живом творчестве слитно и одновременно. Разделение их представляет лишь некоторое удобство для исследователя поэтики, пытающегося проникнуть в тайну процесса порождения формы или очертить контуры исторической поэтики.

При исследовании поэтики архитектуры какой-либо эпохи одной из главных позиций осмысления ее специфики остается художественный *предмет*, понимаемый как совокупность характерных нарративов, или сюжетно-тематическая картина, ко-



ротко – *сюжетика*. Сам термин *сюжетика* часто используется в расширенном значении *поэтика*, как бы подменяет его, и не только в архитектуре.

Политический, социальный, технологический, научно-философский фон эпохи способствует возникновению в культуре подвижного проблемного слоя, оседание которого в сознании общества происходит отчасти за счет художественного освоения его внутренней проблематики. *Сюжет* архитектурного произведения провоцируется историей, однако здесь нет однозначных путей трансформации. По мысли Ролана Барта, «художественное произведение по сути своей парадоксально, оно есть одновременно и знамение истории, и сопротивление ей»<sup>7</sup>. Кроме глобальных, эпохальных сюжетов, в архитектуре возникает бесчисленное множество сюжетов более частного характера (направленческих, авторских, даже отдельного произведения), всегда так или иначе созвучных своему историческому времени. В XX веке они отличаются повышенной метафоричностью. Как известно, общность такой сюжетики, как и поэтики в целом, яснее прочитывается на значительном временном расстоянии.

Глобальные метафорические сюжеты, отождествляемые с определенной эпохой, – такие, к примеру, как «власть человека над вселенской бесконечностью» (барокко), организующая «власть техники» над неупорядоченностью природы и присущей натуре человека иррациональностью (модернизм XX века), мистические сюжеты принципиальной непознаваемости мира (ранний модерн), – всегда явно или скрыто присутствуют в частных сюжетах, в авторских метафорических находках.

Художественный метод, соотносимый с интересующей нас *имманентной* поэтикой, столь важной для исследования современной нам архитектуры, как правило, никак не связан с идеологизированным и вырастающим из *теоретической* поэтики художественным методом, внедряемым извне. Речь идет о скрытом, часто даже от самого творца, внутреннем движении в акте созидания формы – о *художественном восхождении*, ведущем к созданию нового языка. Художественное восхождение – это всегда индивидуализированное проникновение в смысл *предмета* (темы, сюжета, концепции и т.п.). Оно питается энергией, возникающей из концентрированно направленной авторской рефлексии, помноженной на силу авторской интуиции, и способствующей порождению *формы, грамматики, языка*. Художественный метод всегда отражает дух времени, тип сознания. Для сравнения: сущность художественного восхождения в модернизме – порождение небывалой прежде формы как бы из ничего, тогда как сущность художественного восхождения в архитектуре последней трети XX века – порождение новой образности на основе языковой трансмутации в опоре на деструктивную интерпретацию, на диалог.

Особое место в структуре поэтики архитектуры как одного из видов визуального искусства занимает художественная специфика средств выразительности. Речь идет о характерных либо для определенной эпохи, либо для отдельного направления, либо для отдельного автора тропах, явно или скрыто используемых в построении образа; о господствующем архитектурном порядке, ордерных схемах, если есть такие; о характерных стилевых приемах, архетипах, композиционных структурах и т.п.

## Диалогическая поэтика

### *Глубинная общность различного*

В рамках данной работы не ставится задача в полной мере описать новую поэтику архитектуры. На основании предварительных обобщений здесь высказывается наиболее вероятная, на наш взгляд, ее версия. Напомним факт причастности архитектуры к некоему, описанному выше постструктуралистскому, деконструктивистскому и постмодернистскому комплексу (то есть к особой *фигуре освоения* новой культурной парадигмы), оказавшему столь заметное влияние на художественное мышление последней трети XX века. Исходя из столь сложной сочлененности этой мыслительной фигуры, можно сделать ряд предварительных предположений о характере и структуре неклассической поэтики архитектуры, пришедшей на смену классической и модернистской. Как мы уже отмечали, наибольший интерес в прояснении этих предположений представляет для нас постмодернистская и деконструктивистская архитектура. Постмодернистская архитектура построена на отказе от универсалий, на обращении к истории и на идее радикального эклектизма. Деконструктивистская архитектура принципиально внеисторична и только этим ограничивается ее сходство с внеисторичностью ее прародителя – модернизма.

Рассмотрим некоторые специфические принципы, сложившиеся в период культурной эпохи постмодернизма, определившие специфику поэтики архитектуры 1970–1980-х годов. Как известно, принципы архитектуры постмодернизма были высказаны в персональных теоретических заявлениях, манифестах, просто в комментариях к проектам лидерами движения в 70–80-е годы. Безусловные авторитеты – это Роберт Вентури и Дениз Скотт Браун, Чарлз Дженкс, Майкл Грейвз, Освальд Матиас Унгерс, Стивен Холл, Ицуко Хасегава, Эрик Оуэн Мосс. В ряду архитекторов-теоретиков деконструктивизма – Питер Эйзенман, Бернар Чуми, Рем Кулхаас, Дэниел Либерскинд, Заха Хадид, Вольф Прикс, Хельмут Свичински<sup>8</sup>. Деконструктивисты, стоящие на

принципах отрицания радикального эклектизма и историзма, составляют с постмодернистами своеобразный дуэт, необходимый для продолжения внутренней контроверзы, которая и составляет сущность постмодернистской культуры.

Оставим на время в стороне стратегические расхождения, репертуар языковых средств и технических приемов, позволивших этим двум направлениям создать узнаваемую стилистику, принципиально различную эстетику, и обратимся к глубинным основам поэтики этой неклассической архитектуры. Другими словами, отметим лишь некоторые, но наиболее общие черты архитектуры, сложившейся в последней трети XX века, поддержанной широким постмодернистским движением и построенной на тактике отрицания и диалога. Эпохальные переломы такого рода меняют и подходы к поэтике. Эти принципиальные перемены мы и рассмотрим ниже.

### *Принципиальные отличия новой поэтики*

Самым существенным принципом, спонтанно выработанным новой архитектурой, является принцип работы *без правил*. С приходом постмодернизма и деконструктивизма этот принцип был принят всей современной архитектурой. Новая нерецептурная поэтика обрела силу императива практически сразу после постмодернистской атаки на модернизм в 70-е годы и продолжает оставаться актуальной до настоящего времени. Эрик Оуэн Мосс в 1991 году так характеризовал принцип работы без правил: «Нам представляется важным все анализировать и находить причинные объяснения всему на свете. Действительно, все мы конечно же нуждаемся в том, чтобы увидеть во всем происходящем последовательность, метод и логику. Но наряду с этим существует какая-то другая реальность, которую мы не в состоянии объяснить логическим способом. И здесь вполне возможно некое допущение: нельзя утверждать, что логика не существует вовсе, но допустимо утверждать, что и она может быть различной... И это важнейший аргумент в пользу того, что модернистская архитектура закончилась. Пришел конец *юношеской скрытности* линейного научного мышления. Теперь мы понимаем, что наука – это и хорошо, и плохо, она объясняет, она же и запутывает. Но это лишь одна из сторон проблемы... Другая состоит в том, что мы не можем избавиться от культа научного знания просто потому, что нам дан разум. Мы пытаемся все осмыслить и упорядочить, понять саму сущность вещей. И даже если некто работает по принципу *без правил*, это вовсе не означает, что правил как таковых у него нет вообще. Более того – тот, кто будет воспринимать его произведение, непременно постарается какие-то правила изобрести»<sup>9</sup>.

Второй принципиальной особенностью новой поэтики архитектуры является *диалогизм* в широком смысле слова. Диалогизм, новый тип рефлексии на основе диалога, свойствен всей культуре конца XX века. С тех пор как в мире обосновался интеллектual с ироническим складом ума, со склонностью к переосмыслению и переописанию всех прежних ценностей, стал неизбежен его постоянный диалог с интеллектualом, отстаивающим возможность существования прежних ценностей в изменившемся мире. Чтобы вступить в такой диалог, необходимо определить собственное умонастроение и эстетические пристрастия: к какому фокусу тяготения они ближе (условно говоря, к постмодернистским или традиционалистским настроениям). Активный диалог полюсных умонастроений – примета времени и отличительная черта поэтики эпохи, своеобразно проявляющаяся в творчестве, находящемся и на том и на другом полюсе тяготения. Диалогические отношения сложились и между различными течениями в архитектуре. Новые направления 70–80-х родились из продуктивного жесткого диалога с модернизмом, классикой, вообще другой архитектурой. Более наглядно может быть представлен диалог, происходящий внутри самого творческого акта. Такой диалогический проектный метод мы подробно рассмотрим позднее.

Еще одна принципиально важная черта – нарративность, повышенная *сюжетность*, основанная на особом свойстве – постмодернистской чувствительности, то есть на поэтическом прислушивании к миру, на умении проявить и воплотить *бессознательное*. Повышенная сюжетность – это усиление метафорического слоя произведения. Но при этом любой метафорически изложенный смысл предлагается не как догма, а как проблема. Торжествует пафос развенчания любого мифа, любой навязываемой истины.

### *Характерные сюжеты новой поэтики*

Главный сюжет новой неклассической поэтики архитектуры, характерный и для постмодернизма, и для деконструктивизма, – *противостояние*. В сюжете противостояния можно наблюдать три главные темы: конфликт с модернизмом, конфликт с логоцентризмом и целостностью, конфликт с историей.

Первая тема – конфликт с модернизмом. Новая постмодернистская иррациональность противостоит предшествующему рационализированному порядку и в этом противостоянии обнаруживает неразрывную связь с ним. Конфликт с модернизмом постепенно перерождается в сопротивление господству любых стилевых закономерностей, как прежних, так и нарождающихся. Сюжет острого противостояния модер-

низму, однако, к концу века меняется на более спокойный сюжетный мотив (хотя и не без апокалиптической подоплеки) – мотив работы автора-творца с неким *архивом*, бесконечной чередой образов (иначе – *текстов*, отсылающих к другим *текстам*, без чего, видимо, был невозможен радикальный шаг в развитии архитектуры). По мысли Жака Деррида, создание такого *архива* продолжается во всех видах искусства: и сейчас художники, создавая свои произведения, «работают на музей»<sup>10</sup>.

Вторая тема – конфликт с логоцентризмом, метафизикой, целостностью – лишь угадывается, но не лежит на поверхности. Однако она составляет существо диалогической поэтики. Имеется в виду не столько *диалог* в бахтинском смысле, то есть не противостояние двух логик, сколько волевое противостояние автора-творца феномену *целостности* во всей ее притягивающей и пугающей герметичности. Скорее, это диалог в бартовском смысле – противостояние индивида-творца феномену *письма* – или в лиотаровском – противостояние *метаповествованию*, то есть всем логическим системам, претендующим на абсолютность.

Но в последней трети XX века в такое противостояние втянут не только непосредственный предшественник, рационально окрашенный модернизм; весь исторический тип архитектурного мышления, исповедующий стремление к *целостности* и проникнутый антропоцентризмом, рассматривается как несвойственный современному мышлению. Неклассическое мышление уходит от мышления классического – и от того, истинно классического, жившего в образах архитектуры до рубежа XIX – XX столетий, и от новой классики, своеобразно возрожденной и удержанной волевым усилием модернизма с его опорой на всесилие художника-творца.

Третья тема – конфликт с историей – глубоко связана со скрытыми импульсами творчества. Осознанное противостояние человека конца XX столетия всей истории – подоплека всей многожанровой *сюжетики* архитектурного творчества, начиная примерно с 70 – 80-х годов. Третья тема связана с глубинными смысловыми слоями архитектурного образа. Смысл образа в архитектуре, родившейся в последнее тридцатилетие XX века, несет в себе качество *следа*, то есть нарочито демонстрирует невозможность преодоления психологического разрыва с историей. Поскольку в конце XX века росло убеждение в том, что *бессознательное* есть важнейшая сила, пронизывающая все *социальное поле*, смысл любого образа заранее представлялся как принципиально неопределенный. Форма существования любого смысла – не логическое его развертывание, а нечто подобное взрыву, но не одномоментному, а длящемуся, если можно такое себе представить, – своего рода *перманентной метаморфозе* (Барт). Этот третий сюжет осознанного про-

тивостояния всей истории, безусловно, основательней первого и второго. Противостояние истории, выраженное образно, несет множество оттенков смысла – от иронического до ностальгического.

В зоне влияния главного сюжета, названного нами *противостоянием*, расположены не только три вышеописанные сюжетные темы, но и все многообразие более частной *сюжетики*, отражающей дух времени. Она возникает из социально-культурного контекста конца XX века, из множества невиданных прежде реалий, опрокидывающих традиционную логику вещей. Все это вместе предстает как внушительная альтернатива традиционному миру, традиционной среде и лишь усиливает роль архитектора как фигуры, способной придать открытому противостоянию старого и нового художественную завершенность.

В целом же выбор частных сюжетов и частных тем, окрашенных пафосом противостояния, переописания и переосмысления, необычайно многообразен. Можно сказать, что архитектура превращается в сюжетное творчество. *Нарративы* (сюжетно-тематическая картина) носят, как правило, локальный, частный характер. Архитектор не обслуживает идеологию. Архитектор заставляет работать свое воображение в интересах частного заказчика (персоны, фирмы, муниципалитета). При этом постмодернистское сознание не позволяет сюжету развиваться до *программы*, превратиться в жесткую долгосрочную установку. Каждый проект поэтому, особенно проект частного дома, интерьера, есть «своя индивидуализированная локальная *программа мироздания*»<sup>11</sup>.

Обращение к классике, региональным сюжетам, к стилю ар деко, модернизму может быть расценено в свете сказанного как поиск языка для выражения главной идеи – противостояния, переописания, интерпретации. Каждому из стилевых прототипов постмодернистское сознание задает как бы новую точку ветвления стилевой темы, ветвления, подобного запутанной *ризоме*, в котором не сыщешь главного направления.

### *Художественный метод*

Наиболее важным представляется рассмотрение особенностей *художественного метода* (способа художественного «восхождения»), складывающегося в практике архитектуры начиная с 1970-х. Для общей картины архитектуры последней трети XX века характерен разброс частных нарративов (сюжетов, тем, концепций), воображение захватывает пестрота формального воплощения новой образности, разнообразие авторских почерков. Однако неизменным и единым стержнем

поэтики остается, на наш взгляд, зародившийся в 60 – 70-е годы общий для всей эпохи последней трети столетия *художественный метод*, или тип художественного «восхождения». Как мы уже отмечали, «восхождение» – это сущность творческого процесса. Оно включает напряженное и одновременное движение интуиции и логики к прояснению архитектурного образа, происходящее в специфическом диалоге с Другим. Иначе говоря, неклассическая поэтика построена на новом типе рефлексии. В ней нашла отражение философия Другого, в соответствии с положениями которой современный «фрагментарный человек» может быть собран только посредством Другого (*Деррида*).

Этот единый способ художественного «восхождения» не без оснований можно назвать *диалогическим*. Наше предположение состоит в том, что диалогический метод, укрепившийся в практике постмодернизма и деконструктивизма, оказывает значительное влияние на поэтику других направлений современной архитектуры. Диалог с Другим становится узаконенной операцией в поэтике эпохи в целом.

Диалогический метод, возможно, острее, чем предмет (сюжетика) и средства выразительности, отражает тип мышления, свойственный эпохе, а значит, обнаруживает в себе связь с той платформой, на которую опирается современное представление о Море и месте Человека в этом Море. Он концентрирует в себе интуитивное чувство ностальгической отстраненности от прожитой истории.

Диалогический метод как раз и составляет основание творческого процесса в новой поэтике, он содержит в себе направленное усилие – рефлексию по поводу выбранного объекта интерпретации, возникающую непосредственно в акте творчества. Он в чем-то родственен философскому методу деконструкции, представляющему собой род критики с самостоятельно ценным творческим результатом. Сущность диалогического метода, предполагающего намеренное выстраивание конфликта, отстраненности, противостояния, дистанцированности, в конечном счете *спора*, улавливается в тонком подходе Мартина Хайдеггера к толкованию феномена художественного творчества. В его терминологии движение от первоначального концепта к законченному произведению описывается как движение от некоей, чутьем художника улавливаемой, но всегда спорной *истины* о Море к *производимому существу* (самому произведению). «Истина, будучи спором, устраняется в *производимом существе* (если видеть в *производимом существе* само художественное произведение. – *И.Д.*) только так, что внутри этого существа разворачивается *спор*, то есть само это существе приводится к разрыву и к расколу. Такой разрыв есть единое сцепление черт взрывающегося расчерка и рассекающегося разъема. Истина устраняется в существе так, что само это существе рас-



полагается в разверстости... Спор, введенный в разрыв и тем самым поставленный назад на землю и этим упрочненный, есть устойчивый *облик*. Созданность творения означает упрочненность истины в облике. Облик есть сопряженность, в какую складывается разрыв. Сопряженный разрыв есть крепь светящейся истины. То, что названо здесь обликом, следует мыслить в согласии с тем стоянием, строем, в качестве чего бытийствует творение, как только оно восставляется и составляется»<sup>12</sup>. Мы бы сказали – как только рождается произведение, как только оно становится реально-стью. Напрашивается вывод о том, что спор был всегда главной стороной творческого процесса, а новая, сознательно введенная логическая операция диалога лишь выделила и усилила ее.

Важнейшая черта, характеризующая новый метод, – четко фиксируемая психологическая дистанцированность автора-творца от архитектурных объектов-текстов. Диалогические отношения постмодернизма складываются не только с ушедшими в историю языковыми структурами, но и с результатами текущих опытов художественного освоения мира. Диалог в деконструктивизме может строиться как коллизия между двумя архитектурными системами – классической иерархизированной (ордерной) и модернистской (построенной на правилах, берущих начало в супрематической композиции).

Диалогический метод в его постмодернистском варианте постоянно требует приглашения все новых участников диалога. Вся историческая коллекция архитектурных образов составляет некий *архив*, постоянно востребуемый и пополняемый за счет новейших образцов, успевших обрести статус прототипа. Архитектор работает с громадным архивом образов. Умение считывать образную специфику стихийно складывающегося контекста пополняет архив текстуальными клише. Объектом эстетизации подчас становятся предметы, не обладающие статусом архитектурного произведения, например типичные для определенного региона подсобные постройки. Исторический образный прототип приобретает качество *музейности*<sup>13</sup>. Равноправность и равнодоступность источников вдохновения, включенных в систему Интернет, создает некое особое культурное пространство *нелинейного текста*. Оно подобно топологической (не линейной, а сетевой, плотно связанной из различий) взаимосвязи гипертекста в компьютере<sup>14</sup>. Архитектура постмодернизма, таким образом, проявляет способность к расширению сферы диалога. И в этом смысле она прямой предшественник нелинейной архитектуры 1990-х, формально более близкой деконструктивизму.

Диалогическая поэтика архитектуры ориентирована на особый подход к средствам выразительности. Архитектор работает со средствами языка. Интертекстуальность выступает как основа формального построения образа. Использование характерных «стилевых» черт (иконографии моностилей: неоклассики, хайтека) не противоречит интертекстуальности как главной установке, всегда предполагающей внутреннее соответствие игровому жанру, аллюзивности и другим специфическим приемам, постепенно накопившимся в архиве средств выразительности постмодернизма и в значительной степени влияющим на всю современную архитектуру.

Сорок лет модернизма оказались сверхдлительным сроком господства единого формального эталона, что не могло не привести к действиям, направленным против инертности архитектурной формы, – к внешне спонтанному, но внутренне вполне подготовленному постмодернистскому взрыву или продуманному деконструктивистскому эпатажу.

Характеризуя *средства выразительности* неклассической поэтики архитектуры, следует прежде всего отметить усиление роли тропов, изменение их характера и содержания. Парадоксальность, основная черта этой поэтики, необычным образом смешивает ироническое и серьезное отношение к окружающей действительности.

Хорошо известно множество приемов работы с формой, вытекающих из отношения к архитектуре не столько как к пространственному искусству композиции, сколько как к языковому феномену (цитация, палимпсест, пастиш, интертекст и др. – в постмодернизме; катахреза, хиазма и другие тропы – в деконструктивизме). Новый набор приемов рожден из деконструктивного по сути метода, назначение которого не столько собирать целостность, сколько рассыпать ее, «раздергивать по ниточкам» (*Барт*). Коллаж и декомпозиция здесь только формы языковой игры.

Однако художественное произведение – это особый феномен. Произведение архитектуры, если оно действительно обладает высокими художественными качествами, может только *изображать* идею дискретности; законченное произведение практически всегда подобно выговоренной фразе. Призыв к *процессуальности, говорению, незаконченности* остается лишь следом в готовом произведении. В этом смысле в новейшей архитектуре мы имеем дело с ненормативным *композиционным* мышлением. Архитектура – это освященная веками практика репрезентации произведения как целостного феномена. При всем том, что интеллектуальная рефлексия может *лепить* фрагментарную образность, все же в процессе движения к реализации и заверше-

нию произведения возникает феномен самопорождения специфической целостности законченной вещи, другими словами, возникает «эффект гештальта».

Автор видит, вернее, чувствует это самодвижение к целостности как тяготение к универсальной внеисторической логической норме. В конечном же счете некий выстроенный автором свой *порядок* (внешне он может выглядеть и *беспорядком*) будет определяться авторскими же *стилистика-композиционными* соображениями. Эти соображения автора будут применены к освоенному им в творческом процессе материалу только в том случае, если он, этот материал, организован автором как некая интуитивно им ощущаемая смысловая целостность.

Другими словами, теоретический отказ от глобализованной целостности не исключает работы с вещью как с частной смысловой целостностью. И при всей сложности структуры смысловой целостности автор в конечном счете руководствуется вполне определенными и сообразными данному произведению стилистика-композиционными соображениями. Он дает себе право мыслить в категориях ненормативной композиции, выстраивая локальную, для своего конкретного случая, внутренне логическую «композиционную» *систему*. Поэтому воспринимаемая, готовая вещь, даже если она есть продукт *языковой трансмутации*, может быть при желании описана в категориях универсальной (исторически не привязанной к какому-либо стилю) композиционной парадигмы. Авторские соображения при этом никак не подчиняются нормативному композиционному мышлению, порожденному какой-либо определенной исторической эпохой, доктриной. С любой нормативной системой сохраняются диалогические отношения.

В этой небольшой главе мы попытались обрисовать особые глубинные основания, которые легли в основу неклассической поэтики, сложившейся в последнее тридцатилетие XX века. Эти основания, на наш взгляд, являются общими даже для внешне противопоставленных друг другу течений. В следующих двух главах, сохраняя вышеописанную логику (предмет, метод, средства выразительности), мы будем рассматривать не столько общие черты, сколько конкретные особенности поэтики известных направлений – постмодернизма и деконструктивизма, уделяя внимание их формальным и идеологическим отличиям.



A black and white photograph of a classical building interior, featuring a series of arches and columns. A large, stylized number '3' is overlaid on the image, centered in the middle. The number is white with a thick black outline. The background shows a perspective view of the building's interior, with a series of arches and columns receding into the distance. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights.

3

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

## **Художественный код постмодернистской архитектуры**

### *Тринадцать позиций постмодернизма по Дженксу*

Обратимся теперь непосредственно к характерным чертам поэтики постмодернистской архитектуры, три десятилетия опекаемой ее теоретиком и практиком Чарлзом Дженксом. Суммируя некоторые итоги постмодернистского движения и основные идеи, выдвинутые в последние 30 лет, Дженкс в 1996 году сформулировал 13 позиций архитектуры постмодернизма, которые мы приводим ниже:

#### «Основные ценности:

1. Амбивалентность предпочтительней одновалентности, воображение предпочтительней вкуса.
2. «Сложность и противоречивость» предпочтительней сверхпростоты и «минимализма».
3. Теория сложности и теория хаоса являются более основательными в объяснении природных явлений, чем линейная динамика; это значит, что «истинно природное» в своем поведении скорее нелинейно, чем линейно.
4. Память и история органически связаны с нашим генетическим кодом, нашим языком, нашим стилем и нашими городами и потому являются ускорителями нашей изобретательности.

#### Лингвистика и эстетика:

5. Вся архитектура изобретается и воспринимается с помощью кодов, отсюда – «языки» архитектуры, отсюда – символическая архитектура, отсюда – двойное кодирование.
6. Все коды испытывают влияние семиотической общности и различных типов культур, отсюда – необходимость плюралистической культуры для проектирования, основанного на принципах радикального эклектизма.

7. Архитектура – «язык» для публики, отсюда – необходимость в появлении постмодернистского классицизма, который отчасти основан на архитектурных универсалиях, отчасти на образах прогрессирующей технологии.

8. Архитектуре требуется орнаментализация (придание образных черт, паттернализация), которая должна быть либо символической, либо «симфонической» (хорошо согласованной. – И.Д.); отсюда – уместность обращения к современным информационным теориям.

9. Архитектуре требуется метафоричность, которая должна приблизить нас и к природным, и к культурным проблемам; отсюда – использование зооморфной образности, домов «с человеческими лицами», отсюда же – иконография высокой технологии. Все это – вместо метафоры «машина для жилья».

Урбанистика, политика, экология:

10. Архитектура должна формировать город, отсюда – контекстуализм, коллажность, неорационализм, мелкоквартальное планирование, смешение типов пользователей и типов строений.

11. Архитектура должна кристаллизовать социальную реальность в современном городе глобального типа – гетерополисе, что очень важно для плюралистичности этнических групп, отсюда – партиципационный подход к проектированию и ад-хокизм.

12. Архитектура должна учитывать экологическую реальность нашего времени и уметь поддерживать свое развитие, зеленую архитектуру и космический символизм.

13. Мы живем в удивительной, творящей, самоорганизующейся Вселенной, которая еще готовится к различным вариантам определенности, отсюда – необходимость в космогенной архитектуре, которая прославляет критицизм, процессуальность и иронию»<sup>1</sup>.

Отстаивая чистоту постмодернистского направления, Дженкс описывает здесь типичный вариант стратегии, характерный более всего для 80-х. Набирая сумму качеств, Дженкс не указывает путей возможных эволюционных изменений, которые происходили в архитектуре в 90-е и продолжают проявляться. Здесь никак не предусматривается тенденция парадоксального смешения постмодернистских приемов с приемами иных течений, что часто имеет место в архитектурной реальности даже в одном объекте. Так, например, здание страховой компании «Ллойд» в Лондоне архитектора Ричарда Роджерса, выдержанное в духе хай-тека (фасад, интерьер), сопровождается неоклассикой (интерьер), приемами модернизма, смешиваемыми

с приемами китча. Вообще 90-е годы своеобразно соединили противоположные течения. В более поздних работах, посвященных нелинейной архитектуре, Дженкс показывает, каким образом некоторые черты постмодернистской и деконструктивистской поэтики встраиваются в поэтику архитектуры 90-х.

### *Художественный код – техника и тактика*

Попробуем рассмотреть поэтику постмодернистской архитектуры как технику и тактику делания архитектурного произведения. С этой позиции она предстает не как теория в традиционном смысле, а, скорее, как комплекс представлений, возникших в определенном климате идей.

В постмодернизме собственно художественное творчество и его критическая рефлексия переплелись настолько тесно, что не всегда удается их безболезненно расчленить. Поэтому, говоря о технике и приемах, мы прежде всего пытаемся уловить смысловую сторону художественного жеста. И в искусстве вообще, и в архитектуре постмодернизм часто рассматривают сквозь призму особого художественного кода, некоего, пусть нигде четко не зафиксированного, но вполне доступного свода правил организации произведения, понимаемого как *текст*. Такого рода художественный код в постмодернистской архитектуре складывался начиная с 70-х годов. Многие позиции оказались действенными и в 80-е годы, несмотря на лидерство деконструктивизма, и позднее, в 90-е, когда понятия, пришедшие из литературной критики и теории, значительно расширили систему поэтологических категорий архитектуры.

Отметим главные моменты, способствовавшие рождению нового художественного кода (метода, техники и тактики). Прежде всего это особое состояние умов, характерное для перелома 60–70-х, когда важным стала не фетишизация языка, а избавление от ига любого языка (влияние лингвистики, семиотики, идей структурализма, постструктурализма). В результате и традиционные классические, и модернистские композиционные схемы и структуры были отменены как догма. Архитектор был волен высказываться, игнорируя и даже нарочито искажая установленные прежними языковыми структурами (стилевыми композиционными системами) закономерности.

Одновременно стал реальностью феномен перехода из царства архитектурной формы в царство мысли, то есть произошло снижение главенства формалистической тенденции, всегда сопровождавшей движение модернистской архитектуры. И еще один важнейший момент: архитектор, начиная примерно с 70-х, постепенно становится индивидуальным философом. Его личностная философская позиция способствует рождению в архитектуре новизны, отмеченной индивидуальным почерком.



Предшествовавший период модернизма был, по сути, длительным опытом с абстрактной беспредметной концептуальной пластикой и способствовал рождению самостоятельности и индивидуализации мышления архитектора. На пороге 70-х главным представлялось преодоление рационализирующей логики, мифологизированного сознания. *Говорящая* архитектура постмодернизма впитала дух алогизма, абсурдизма и мистицизма концептуального искусства 60–70-х, прорвав критическую черту *нулевой информативности*, свойственную некоторым концептуальным опусам в сфере искусства того времени. «Концептуальные художники в большей мере мистики, чем рационалисты. Они перескакивают к тем выводам, которые логически не могут быть достигнуты... Алогичные умозаключения ведут к новому опыту»<sup>2</sup>.

Итак, назовем основные черты художественного кода архитектуры постмодернизма.

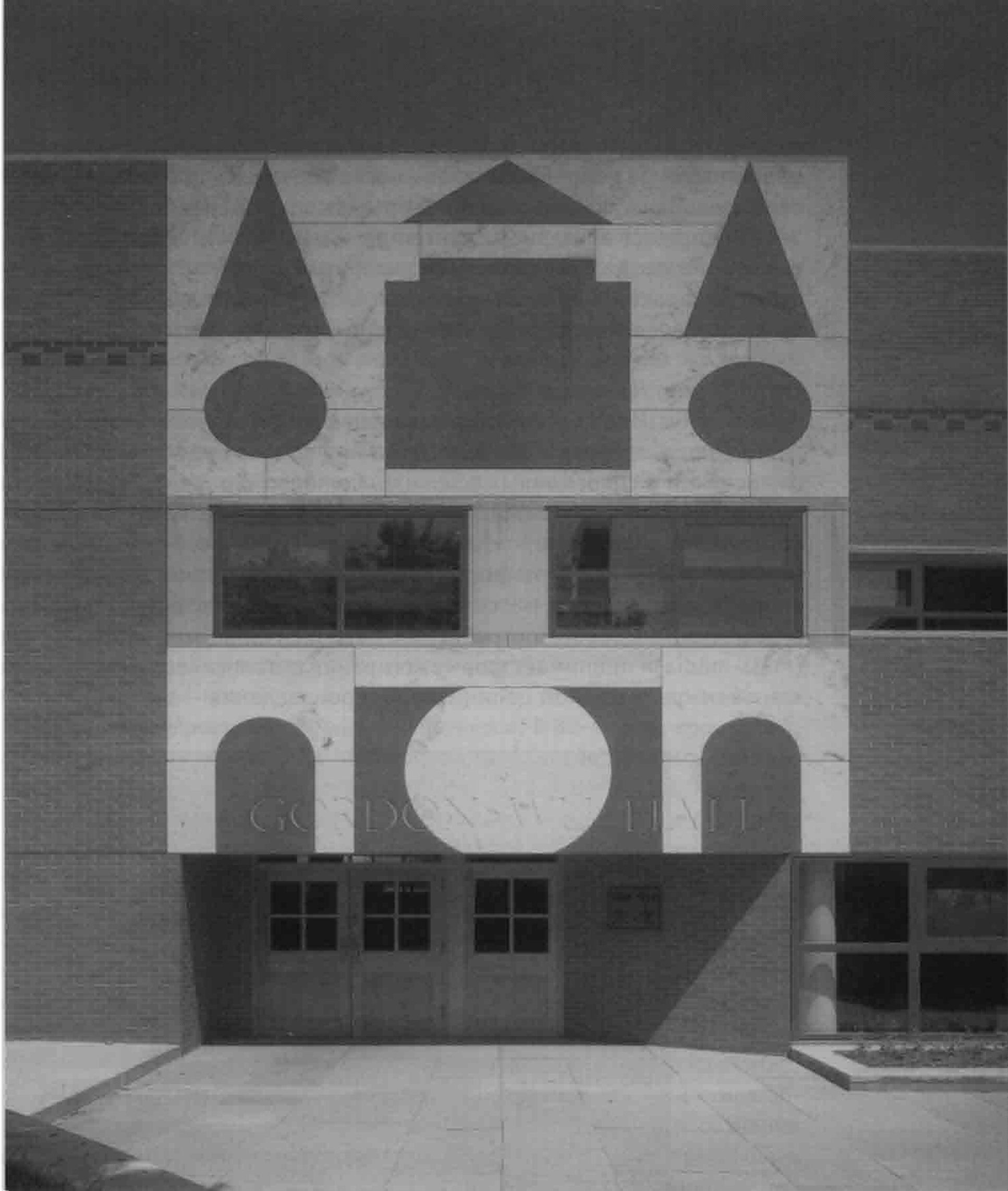
### *Диалогизм как присутствие Другого*

Диалогическая поэтика, мировоззренчески принципиально противостоящая монологизму, отсекающему любые всплески инаковости, видит произведение архитектуры как *текст*, намеренно состоящий из противоречивых высказываний, из игры различий. Онтологическое смещение, происходившее в середине века (от антропоцентристского мироощущения к диалогическому, полифоническому), к 70-м годам отразилось в архитектурном сознании и поэтике. Постмодернизм узаконивает *присутствие Другого*, что является условием возможного двойного внутреннего отрицания и восстановления внутреннего *Я*. Новая философско-эстетическая позиция (результат онтологического сдвига) составляет основу постмодернистского фрагментированного дискурса.

### *«Двойное кодирование»*

Постмодернистская поэтика смещает акцент с процесса *делания* (техники создания) произведения на процесс чтения и интерпретации. Усилия архитектора направлены на повышение *читательской* активности воспринимающего. Постмодернизм 70-х, апеллируя к истории и поп-культуре, мог предполагать вовлечение широкой аудитории в процесс активного прочтения архитектуры, однако, как известно, этого не случилось.

С одной стороны, постмодернизм использует темы и технику массовой культуры, обладает «рекламной привлекательностью предмета массового потребления» и адресован людям не слишком просвещенным. С другой стороны, прибегая к пародийному осмыслению более ранних произведений, он апеллирует к самой искушенной



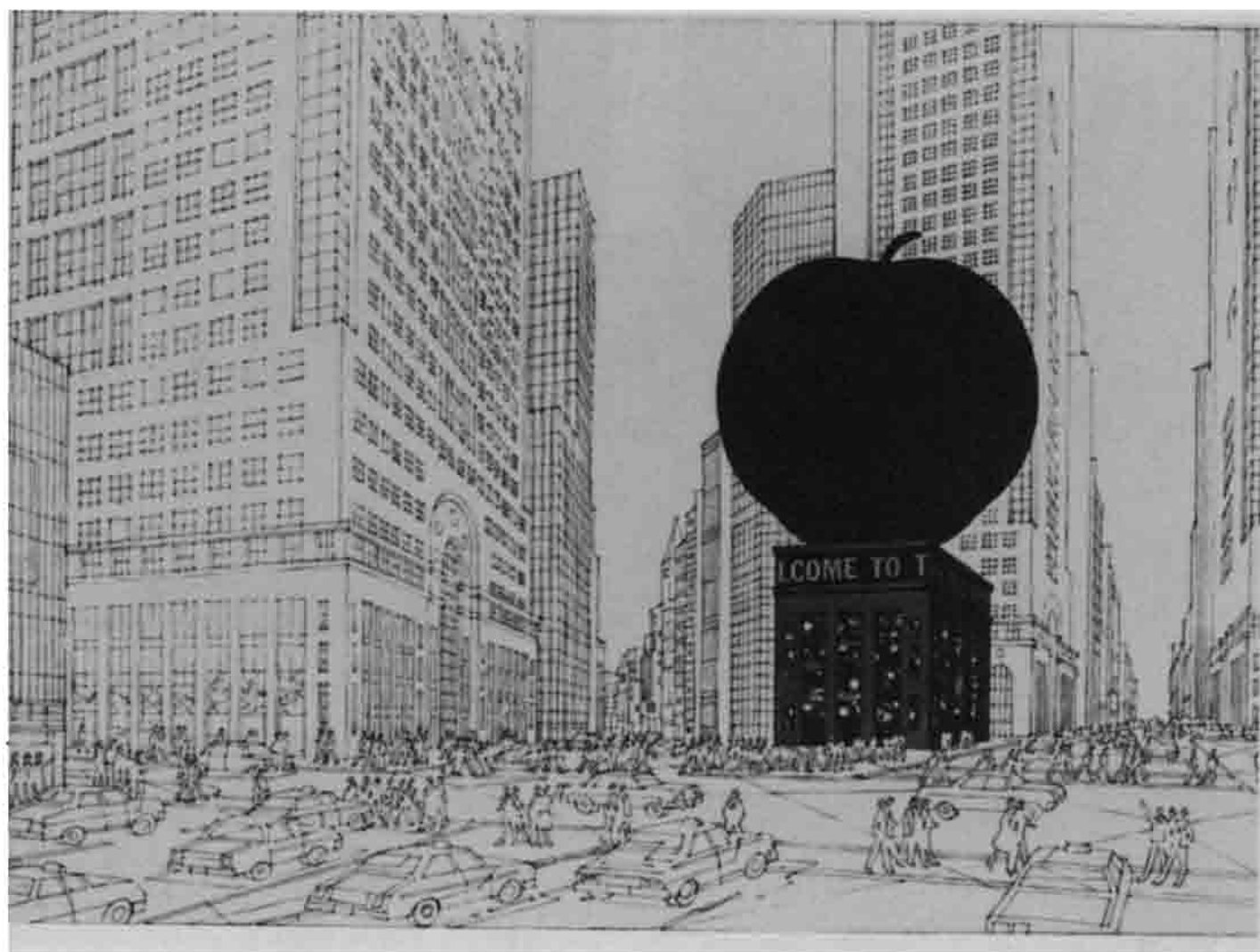
*Роберт Вентури,  
Джон Раух,  
Дениз Скотт-Браун*

| **Гордон-Ву-холл.** Принстон, США, 1981–1983

аудитории. «Он обращен в одно и то же время к различным *интерпретативным сообществам*»<sup>3</sup>. Так предполагалось, но, как показала практика, несмотря на популистские реплики, включенные в контекст произведения, в целом постмодернизм 70–80-х остался элитарной архитектурой и воспринимался лишь той аудиторией, которая была уже как-то причастна к повороту культурного сознания, к новой ментальности с ее характерной *постмодернистской чувствительностью*. Постмодернизм оказался «социологически ограничен главным образом университетской аудиторией»<sup>4</sup>.

### *Проблема смысла*

Идея перевеса смысла над формой оказалась проблематичной. Как известно, постмодернизм вообще ставит под вопрос существование смысла как некоего абсолюта в современных условиях. Согласно Тео Д'ану, смысл постмодернистского произведения в начале 70-х во многом определялся присущим ему пафосом критики масс-медиа, порождающих ложное сознание. Без учета этого фактора трудно понять негативный пафос западного постмодернизма, обрушившийся на иллюзионизм масс-медиа и массовую культуру. (Он был родствен пафосу контркультуры в обществе массового потребления.) «Развенчание мифологизирующих процессов (mass-media)» принимает форму «стирания онтологических границ» между участниками коммуникативной цепи (автор – произведение – зритель)<sup>5</sup>.



Смысл постмодернистской акции искусства и архитектуры в значительной степени был определен атакующей тактикой, направленной против современных масс-медиа. Архитектура, как и все постмодернистское искусство, *сама, без посредников*, пыталась найти связь с потребителем, не страшась риска *карнавализации* высокой культуры. При восприятии постмодернистского текста «проблема смысла переходит с уровня коллективного и объективного мифа, существующего по правилам метаповествований истории, мифа, религии, художественной и литературной традиции, психологии или какого-либо другого метаповествования, внешнего по отношению как к произведению, так и к воспринимающему его индивиду, на уровень чисто личностной индивидуальной перцепции. Смысл уже более не является вопросом общепризнанной реальности, а, скорее, эпистемологической и *онтологической* проблемами *изолированного индивида* в произвольном и фрагментированном мире»<sup>6</sup>.

Итак, связка «произведение—зритель», рождающаяся в восприятии архитектурного произведения, выстроенного в логике и технике *текста*, теперь должна выходить на уровень *онтологии*, тогда как прежде онтологическая задача всегда оставалась в связке «автор – произведение».

### *Техника фрагментированного дискурса*

Различные виды новой «повествовательной» техники в архитектуре были нацелены на создание *фрагментированного дискурса*. В 80-е годы, хронологически позднее самого активного периода постмодернизма, исследовались различные техники фрагментированного дискурса (Д. Лодж, Д. В.Фоккема, Д. Хейман)<sup>7</sup>. Были выявлены и систематизированы многочисленные повествовательные стратегии постмодернистского письма. Было доказано, что разрабатывается *антимиметический*, то есть сугубо условный характер художественного творчества.

Постмодернизм пересматривал точку зрения на воспринимающего: наивный читатель должен был переродиться в интерпретатора, глубоко чувствующего природу обращенного к нему сообщения. Эти свойства воспринимающего должны были возникнуть в связи с изменением состояния культуры и мироощущения. Сфера искусства и архитектуры ориентировалась не столько на эрудицию, сколько на глубоко эмоциональную, прочувствованную реакцию современного человека на окружающий мир. Постепенно культивировался фрагментарный, афористичный и личностный стиль архитектурного дискурса, основанный на приверженности художественного сознания 60–70-х к созданию произведений с «потайным смыслом» (Хайдеггер), оповещающих о внезапных озарениях автора и до поры недоступных профанному сознанию.

В качестве главного принципа организации объекта (текста) в искусстве постмодернизма выступают различные способы создания преднамеренного эффекта хаотичности, отражающего современные представления о *разорванности*, неупорядоченности, отчужденности окружающего мира. Голландский исследователь Дуове Фоккема называет этот принцип *намеренной неразборчивостью (нонселекцией)*<sup>8</sup> или фрагментированным дискурсом. Постмодернист ставит целью создать именно такой неразборчивый фрагментированный дискурс. Из всех названных принципов принцип *нонселекции* позволяет наиболее четко выделять архитектуру постмодернизма на фоне других течений, хотя и это качество далеко не всегда легко прочитывается.

Соответственно тактике фрагментированного дискурса, художественный код должен был нести информацию о различных стилях, об исторических прототипах построек, апеллируя к различным пластам эрудиции воспринимающего. Стратегия проектировщика должна была намеренно вызывать своего рода *шок*. Предполагалось, что эмоционально приподнятое состояние, вызванное шоком, способствует усилению ассоциативного мышления и вводит воспринимающего в мир активной интерпретации образа. Внимание при таком восприятии постоянно смещается с отдельных смысловесущих элементов (фрагментов) на их *связи*, на переходы между ними, на движение и прорыв мысли в сети этих многочисленных переходов.

### *Эклектизм, дискретность, прерывность*

Архитектор-постмодернист принимает тезу о языковой природе архитектуры. И ему приходится постоянно доказывать, что каждое художественное послание есть языковая конструкция. Доказательство служит упрочению тенденции, но, согласно логике постмодернизма, любая центрирующая тенденция в 60–80-е годы считается ложной, и, как серьезный художник, архитектор обязан постоянно совершать воображаемую деконструкцию едва нарождающейся схемы языковой игры, а значит, избегать построения устойчивой языковой структуры. В этом состоит парадоксальность стратегии постмодернизма.

По мысли Лиотара, специфика постмодернистского эклектизма заключается в том, что на первый план выдвигается «непредставимое, неизобразимое в самом изображении»<sup>9</sup>, а именно то самое ощущение невозможности завершенного, выстроенного до состояния целостности высказывания или невозможности появления некоего устойчивого образца, претендующего на эстетическую норму.

Эклектизм видится постмодернисту «как новая поэтика и как метод работы»<sup>10</sup>. Дистанцированный взгляд из *постистории* неминуемо ориентирован на *саму исто-*



рию во вселенском масштабе (Запада и Востока), что делает эклектику сущностью и методом творчества. «В качестве минимальных элементов конвенциональных систем кодирования (архитектурных монем) было предложено использовать элементы всех времен и народов, – пишет современный ироничный критик, – что дало повод обозначить новый подход к проектированию как радикальный эклектизм»<sup>11</sup>.

Содержание понятия «радикальный эклектизм», предложенного Дженксом, тяготеет к адхокизму: проект начинается, «отталкиваясь от вкусов и языков, превалирующих в каком-либо месте», затем архитектура избыточно насыщается кодами, и в таком виде, считает Дженкс, она «может быть понята и принята различными вкусовыми культурами»<sup>12</sup>. Инклюзивизм Вентури, Стерна и Мура Дженкс оценивает как эзотерический вариант эклектизма, намерения которого внешне не раскрыты.

Типичный случай постмодернистского эклектизма – Рипаблик-бэнк-центр в Хьюстоне архитектора Филипа Джонсона. Вот как А.В. Рябушин описывает его: «В здании странно сплелись мотивы ренессансного палаццо и северо-европейской ратуши или гильдии с уступчатыми щипцами, фантазии Пиранези и Леду, готический ривайвализм и романтика небоскребов 20-х годов, отзвуки венского сецессиона и викторианских торговых пассажей, римских акведуков и текстильных фабрик Новой Англии. Это совершенно типичный постмодернистский историзм эклектического толка, *экстравагантный буйабез* с острохарактерной трактовкой традиционных и новых форм, пространств, материалов». А вот что он пишет о зале банковских операций, как бы приставленном к хьюстонскому небоскребу: «...голландская крыша на итальянском палаццо – обратим внимание на этот штрих *радикального эклектизма*»<sup>13</sup>. Отметим, что данное описание – пример искусной расшифровки элитарной системы кодирования. С точки зрения представителя непрофессионального сообщества, считывающего популярный код, это может быть просто красивое, но жутковатое здание с готическими очертаниями.

### Адхокизм

Поскольку архитектурное произведение строится на своеобразном многоголосии, автор оказывается неуловимым среди множества текстов, комментариев, интерпретационных высказываний, вместе составляющих некий *дискурс*, или процесс высказывания, говорения. Тезис о *смерти автора* стал одним из условий кардинальных перемен в отношениях архитектурного произведения со зрителем, контекстом, искусством архитектуры вообще. Идея *смерти автора* – это некая условность, особый взгляд на произведение как на текст, подсознательно подчиненный властвующей сего-

дня дискурсивной практике. Согласно Ролану Барту, идея такой *устраненности* автора привела к изменению *временной перспективы* восприятия его произведения: автор творит не *до* произведения, а как бы растворен в самом процессе создания произведения, творит его вместе со зрителем, роль которого в архитектуре может выполнять заказчик или представители какого-либо интерпретативного сообщества. По мысли Барта, при столь радикальном изменении *временной перспективы* «остаётся одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется Здесь и Сейчас»<sup>14</sup>.

В американской архитектуре начала 70-х адхокизм стал своего рода *художественным приемом*, в соответствии с которым архитектор делает как бы жест отречения от профессиональных устоев и правил в пользу сиюминутных требований заказчика. Такой вывод напрашивается при знакомстве с текстами Чарлза Дженкса, в которых он анализирует работы архитектора Ральфа Эрскина, в частности его постройки Клерколледж в Кембридже (1972), Бюро общины «Байкер» в Ньюкасле (1974)<sup>15</sup>. Перефразируя Барта, можно сказать, что архитектор, работающий по принципу *ад хок*, участвует в архитектурном процессе непосредственно, примерно так, «как колдун участвует в отправлении магической функции»<sup>16</sup>.

Натан Силвер в 1972 году возлагал большие надежды на так называемую *адхокистскую чувствительность*. Он описывает те особые ценности, которые выявляются при изучении актуальной для постмодернизма связки *произведение – воспринимающий*. Эти новые ценности выстраиваются у него в следующие семь позиций: а) удовольствие зрителя от неожиданного узнавания; б) удовольствие зрителя от собственной способности оценивать инновационную гибридную форму; в) чувство спонтанной изобретательности у зрителя; г) развитие у него способности распознавать, угадывать функцию (ведь разговор со зрителем ведется в цитатах, сами же функции внешне не проявлены); д) особый тип ностальгии: зритель распознает признаки прошлого, однако к старым устойчивым связям он сохраняет уважение лишь в том случае, если ему дан намек на возможность их нарушения ради новых ассоциативных связей; е) чувство идентификации: это значит, что желание индивидуального сближения с произведением возникает в том случае, когда уже легко распознано в нем что-либо совсем незамысловатое, несложное; ж) чувство превосходства воспринимающего: оно может быть вызвано мнимой *покорностью* объекта; з) принцип любви, смешанной с ненавистью, то есть зритель может испытывать своего рода восхищение и восторг по поводу разрушительного адхокистского отказа от привычной строгой безупречности архитектуры, от пуризма. Зритель может поддаться чарующему соблазну всего того, что перечислено здесь»<sup>17</sup>.





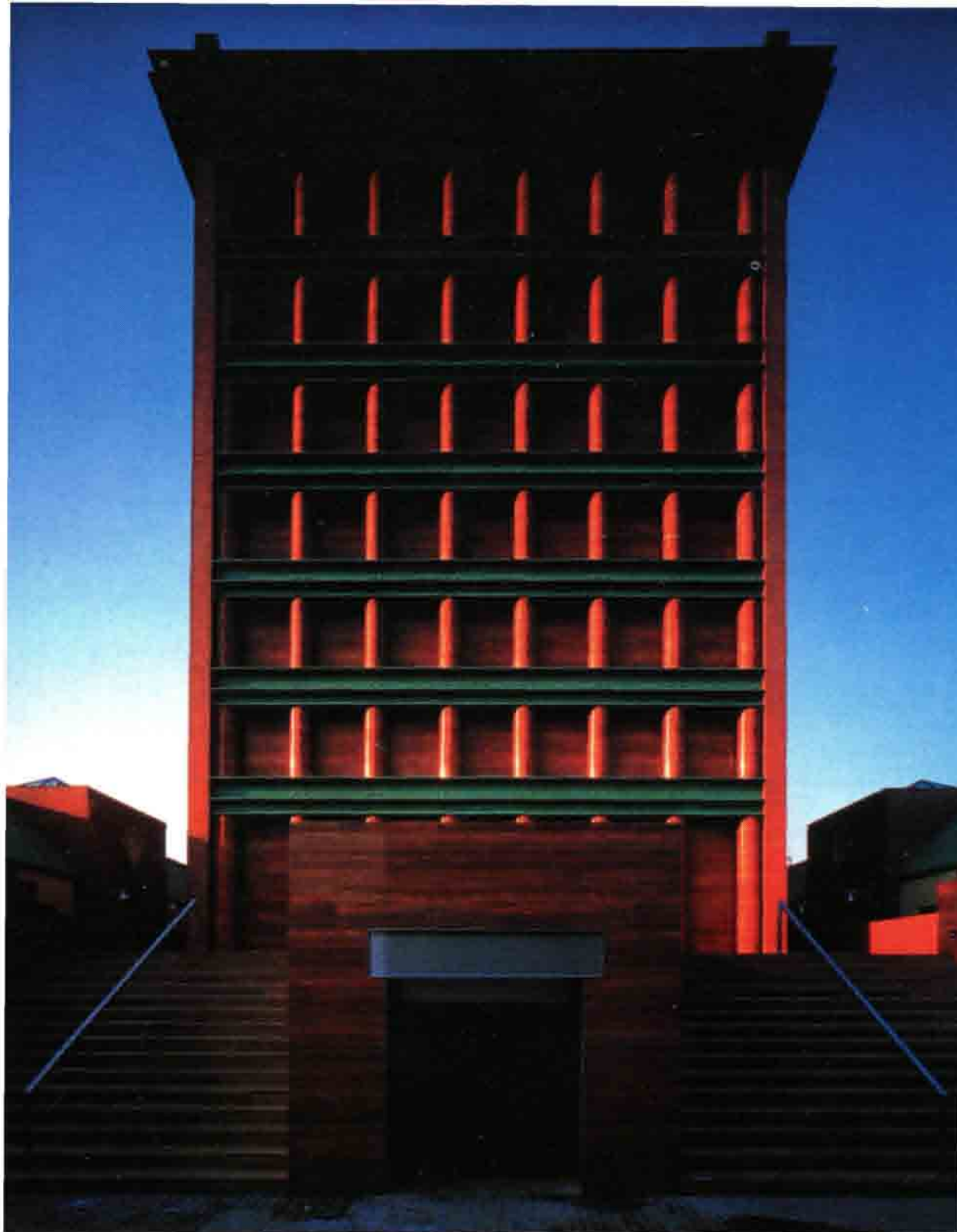
Паоло Портогези | Вилла Папаниче. Рим, Италия, 1970





Чарлз Мур | Комплекс «Площадь Италии». Новый Орлеан, США, 1976–1980





Альдо Росси  
(с Морисом Адьюми)

**Отель «Палаццо».** Фукуока, Япония, 1987–1989  
Фасад  
Интерьер





Рикардо Бофилл | Жилой комплекс «Театр». Марн-ла-Валле, Франция, 1984–1987. Дворовый фасад





Сезар Пелли

| **Офис «Пасифик-дизайн-центр».** Лос-Анджелес, США. 1975–1976

1 Общий вид

2 Перспектива фасада

3 Вход





Маноло Нуньес-Яновский

1 | **Театр «Льюре Фабиа Пуигсервер».** Барселона, Испания, 1993–2002  
Входная зона

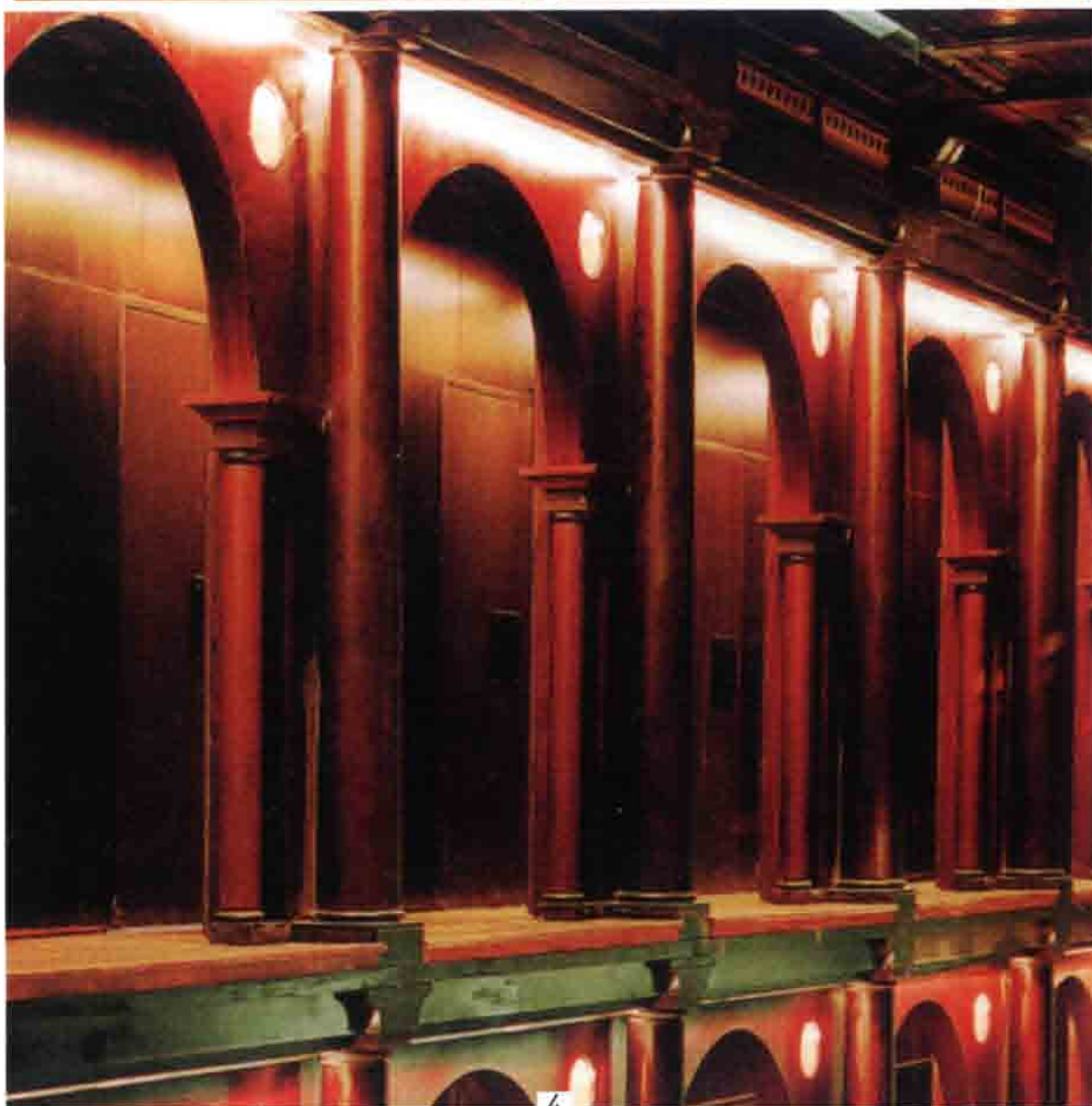




2



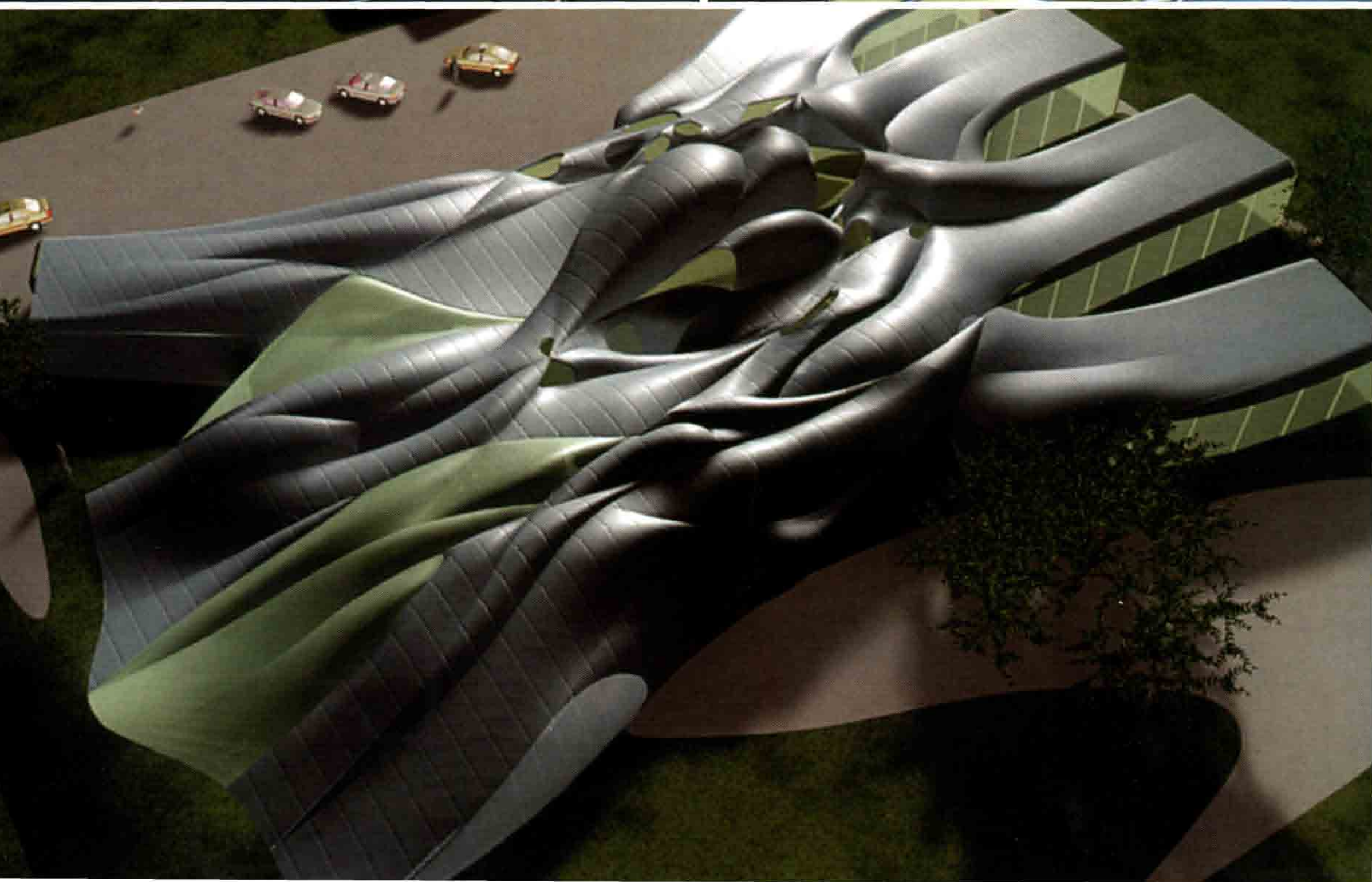
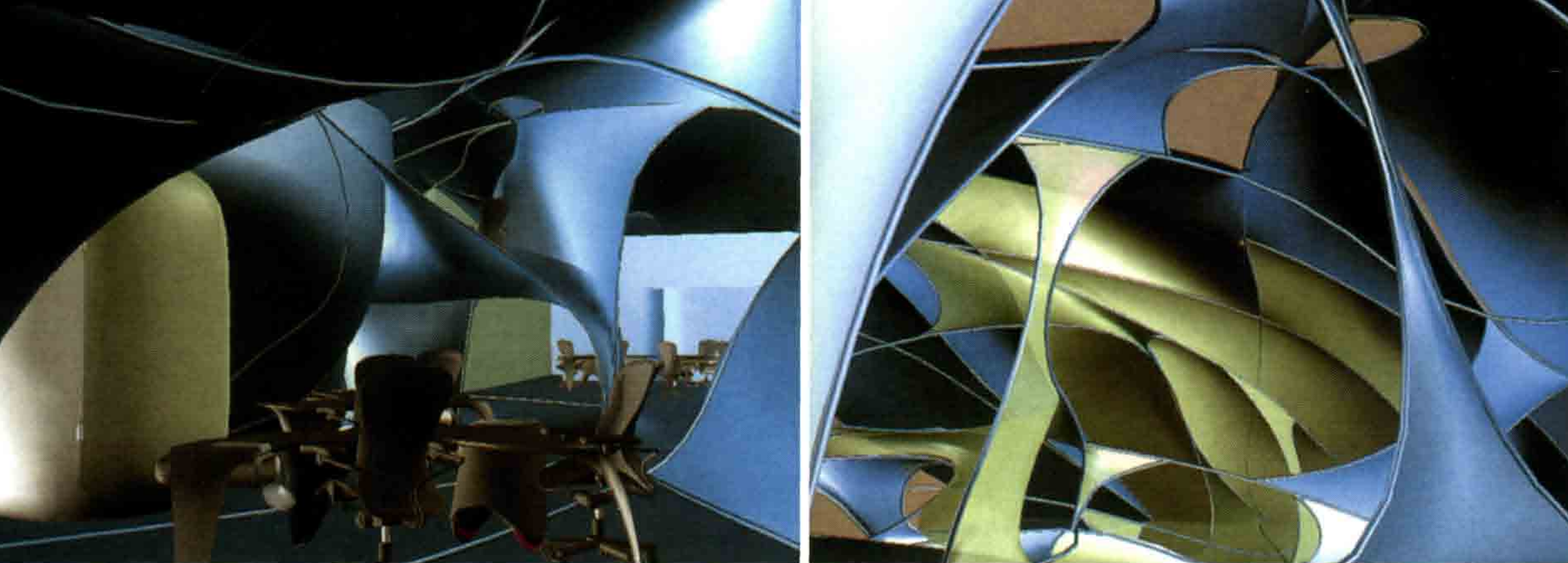
3



4

- 2 Фрагмент фасада
- 3 Плафон вестибюля
- 4 Ложи зрительного зала





Джеймс Стирлинг  
(с Майклом Вилфордом)

| Новое здание Государственной галереи. Штутгарт, Германия, 1977–1984

Дискретный ироничный коллаж – главный прием постмодернистской архитектуры. Проблемы постмодернистского коллажа были освещены в конце 70-х годов в известной книге Колина Роу и Фреда Коэттера «Коллажный город», где была дана характеристика коллажа не только как приема, но и как стратегии, адекватной состоянию общества. Авторы считают, что прерывистая скачкообразная манера коллажа возникает тогда, когда утрачено мастерство. Ее появление знаменует не что иное, как приход особого типа мышления, называемого *бриколаж*. Напомним, что бриколье – чуть ли не старьевщик, пытающийся смастерить что-то новое из старых вещей. Бриколаж как тип мышления означает ироническое сопоставление, новый взгляд на давно забытое. «Если у архитектора XX века возникла такая потребность – видеть себя в роли брикольера (мастера кусочно-монтажного иронического жанра. – И.Д.), то, видимо, и всем нам следовало бы задуматься и преодолеть свою инертность по отношению к открытиям и сюжетам XX века. Возможно, манера коллажа пришла потому, что она способна отобразить некоторые новые, довольно неприглядные сюжеты нашего времени – такие, к примеру, как коррумпированность по принципу сходства моральных критериев или по принципу допустимости фальсификации и подделки, – развивающиеся на фоне все большей утраты искренности и доверия»<sup>18</sup>.

В качестве характерного примера бриколажа как полушутливого подхода к созданию вещи из старья авторы приводят работу Пикассо 1944 года «Голова быка», собранную из частей велосипеда – сидения и руля, в соединении которых легко угадывается силуэт бычьей головы. Явление бриколажной ментальности авторы усматривают не только в современном культурном климате, но и в истории – в городском контексте имперского Рима, а также Рима XVII столетия.

Бриколажная ментальность с ее самоиронией закономерно подводит к использованию коллажного метода. «Коллажный метод – это особая операция выманивания объекта из его собственного контекста и лишения этого объекта его прежнего достоинства»<sup>19</sup>. Коллажный метод и бриколаж как тип иронического и даже в чем-то абсурдистского мышления составили сущность культурного движения и легли в основу творческого метода, родившегося в 70-е годы. Всплеск бриколажной ментальности способствовал укреплению диалогического принципа, допускающего столкновение и сосуществование авторской позиции с интересами Другого в сложном диапазоне отношений – от рессантимента до мягкой иронии, порой даже любования, восхищения.



Колин Роу подчеркивает особенности мышления переломных 70-х: «Если бы мы пожелали наряду с методами научного мышления узаконить методы *бриколажа* (иронического сопоставления) как две равно сопутствующие человеческому мышлению склонности и признали бы, что оба эти метода в равной степени реально способствуют решению проблем, и более того, допустили бы некое равенство между *цивилизованным* разумом (построенном на презумпции логической последовательности) и разумом *первобытным* (с его скачками аналогий), то в этом новом объединенном *бриколажно-научном* мышлении следовало бы усмотреть контуры диалектики будущего. Возможно, истинной диалектики. Сущность ее заключается в простом признании факта наличия конфликта соперничающих сил – фундаментального конфликта четко оговоренных интересов, в признании факта легитимации интересов Другого, то есть принятии того, из чего, по сути, воспроизводится демократический процесс как таковой. Отсюда напрашивается предельно простой вывод для архитектуры города. Если демократия состоит из либерального энтузиазма и легализуемого сомнения и если столкновение различных точек зрения не только допустимо, но даже желанно, тогда почему бы нам, архитекторам, не развить некую теорию соперничающих сил (все они налицо!) и на таком вот основании построить Город Разума, еще больше приближенный к идеалу, чем все то, что до сих пор было изобретено?»<sup>20</sup>

Коллаж – метод иронического мышления. «Коллаж извлекает свою силу из иронии. Коллаж – это специфическая техника: он использует вещи, но одновременно подрывает доверие к ним. На основе коллажа поэтому вполне вероятно создание утопии как образа. Коллаж способен создавать утопию во фрагментах, если, конечно, мы в состоянии отказаться от предубеждения видеть утопию только как тотальное явление. Более того, коллаж способен стать особой стратегией – вызывать эффект реального изменения, продолжая питать привычную утопическую иллюзию движения истории к цели»<sup>21</sup>.

Коллаж постмодернизма повышенно метафоричен. Составная *метафора* строится на игре различий – образных, смысловых. Привлекается парадокс, ирония, гротеск, алогизм, абсурд, вводятся элементы архаики, психоделики. Множественность разноосновных метафор усиливает роль *метонимии*. Фактически постмодернистское произведение есть структура метонимическая. Однако монтажно-коллажные принципы и приемы в жанре бриколажа являются экспрессивной и агрессивной стратегией раннего постмодернизма. Но наряду с ними постмодернизм постепенно, особенно в 80–90-е годы, на этапе перехода к *неоклассике*, вы-

рабатывал и утонченные приемы – аллюзии, реминисценции, ссылки, отсылки, перифразы.

Коллажно-монтажный принцип условно можно назвать ненормативным *композиционным* приемом постмодернизма 70-х, хотя и не подчиняющимся никаким логическим закономерностям и правилам. Понимание принципа монтажа как простого переноса в архитектуру этого приема экранной культуры был бы упрощенным взглядом на проектную стратегию. О монтаже в постмодернизме следует говорить лишь как о способе передачи потаенной символики. Постижение ее возможно лишь в том случае, если само произведение включает в себе *сложнозакодированную интригу* и если эта интрига переведена в *игру смыслообразов*, последовательно отсылаемых воспринимающему.

### *Постмодернистская ирония*

Традиционной европейской логике – *метафизике* – постмодернизм противопоставляет иронию, точнее, особо направленный тип иронии, подчеркивающий невозможность полноты высказывания и даже отсутствие необходимости в таком высказывании. По мысли философа К. Батлера, метод создания «недосказанных и ироничных работ подобен парадоксам дзенских загадок и притч»<sup>22</sup>. Загадки такого рода вызывают недоумение, обостряют внимание воспринимающего, оставляют его один на один с неизвестным, заставляют формулировать ответ, исходя только из своего внутреннего опыта. В тексте, состоящем из цитат-фрагментов, логика использованных языков сломана. Зритель не может на нее опираться, и ему невольно приходится слушать лишь самого себя.

### *Игра*

Игра всегда противопоставлена *цели*, целенаправленному действию. Постмодернистская игра различий – это стратегия бесцельности, неопределенности, недосказанности, рассеивания смысла, игра, оставляющая после себя *мутанта*, в противовес логизированной стратегии, всегда устремленной к созданию *типа*. Игра отвлекает от определенности смысла, однако несет в себе смыслы воображаемые, замкнутые на себя. Именно об этом она оповещает зрителя, создавая род спектакля. «Мышление считается слишком серьезной вещью, чтобы можно было допустить его сравнение с игрой. Игра якобы изначально не расположена к мышлению, она избегает *понятия*, она теряет свою непринужденность, свою нерушимую импульсивность, свою радостную невинность, когда педант или буквоед хотят набросить на нее



Майкл Грейвз | Портланд-центр. Портланд, США, 1980–1982



сеть понятий. Пока человек играет, он не мыслит, а пока мыслит, он не играет – таково расхожее мнение о соотношении игры и мышления. Конечно, в нем содержится нечто истинное. Оно высказывает частичную истину. Игра чужда понятию, поскольку сама по себе не настаивает на каком-то структурном самопонимании. Но она никоим образом не чужда пониманию вообще. Напротив, она *означает* и позволяет *означать*: она представляет. Игра как представление есть преимущественно оповещение. Этот структурный момент оповещения трудно зафиксировать и точно определить. Всякое представление содержит некий *смысл*, который должен быть *возвещен*. Игра осмыслена в себе самой и через себя самое»<sup>23</sup>.

Весь смысл постмодернистской архитектуры как особого рода представления заключается именно в вовлечении и автора и воспринимающего в игровую ситуацию, в длящийся процесс рассеивания смысла, ситуацию, отдаляющую от смысловой определенности.

### *Пастиш*

Специфическая постмодернистская пародия, составленная из фрагментов различных произведений, некая смесь, попури, получила название *пастиш*. Он считается основным модусом постмодернистского искусства. В нем отражается сознательная установка на ироническое сопоставление. В западной архитектуре он наиболее ярко проявился в 70-е годы. Пастиш – пародийное попури, стилизация с оттенком травестирования. Точнее, пастиш – подобие пародии, так как сам объект пародии, по мнению постмодерниста, как некая достойная пародирования норма уже не существует в реальности, а исторические образы утратили статус нормы. Американский теоретик Фредерик Джеймисон дал наиболее авторитетное определение понятию *пастиш*, охарактеризовав его как основной модус постмодернистского искусства. Пародия как таковая «стала невозможной» из-за потери веры в устойчивую «лингвистическую норму». На смену ей пришел пастиш. Он одновременно выполняет функцию «изнашивания стилистической маски» (т.е. традиционную функцию пародии) и выступает как «нейтральная практика стилистической мимикрии, в которой уже нет скрытого мотива пародии... уже нет чувства, что еще существует хоть что-то нормальное на фоне огромного множества изображаемого в комическом свете, оно окончательно угасло»<sup>24</sup>.

Можно сказать, что пастиш – это фрагментированный дискурс, обладающий менее агрессивными свойствами, чем коллаж. Он построен на мягком смешении стилизованных фрагментов и тем самым близок к контекстуализму.

Интертекстуальность – особое свойство постмодернистского произведения. Наиболее точную формулировку весьма расплывчатого, но все же одного из центральных понятий постмодернизма – *интертекст* – дал Ролан Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»<sup>25</sup>.

Интертекстуальность связана с современным мироощущением – *постмодернистской чувствительностью*. Художник находится в постоянном диалоге (будь то *восхищение* или *противоборство*) с существовавшими до него стилевыми формами. С одной стороны, он видит выбранный для интерпретации объект как текст (интертекст), с другой – понимает свое действие как создание нового текста (интертекста).

Более суженная трактовка интертекстуальности объясняет ее как взаимодействие различных дискурсов. В ней заметно сходство с диалогической проблематикой М.М. Бахтина – с внутритекстовыми дискурсами (имеется в виду дискурс повествователя о дискурсе персонажей, одного персонажа о другом и т.п.). В архитектуре такой подход может принять форму многоступенчатой интерпретации.

Литературовед Илья Ильин указывает на труды французского ученого Ж. Женетта (его книгу «Палимпсесты: литература во второй степени»<sup>26</sup>), который, разрабатывая теорию интертекста, предложил классификацию разных типов взаимодействия текстов, особо выделив два. Первый тип – собственно интертекстуальность как со-присутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат); второй – паратекстуальность: здесь приобретает особый смысл отношение текста даже к заглавию, эпиграфу и послесловию. В архитектуре контуры паратекстуальности могут возникнуть на стадии проекта – иконология объекта, сопровождающие проект тексты, *имя* объекта, – а также на стадии реализации – имя-образ (например, *кафкианский замок* – имя, данное группой «Тальер» одному из жилых кондоминиумов, послужило усилению образных черт). Третий тип – метатекстуальность как комментирующая или критическая ссылка на некий предтекст (собственно текст) – также не чужд современному архитектурному сознанию. Четвертый тип – интертекстуальность как пародирование одним текстом другого, исторически сложившегося. Разве

не об этом повествуют *тексты* деконструктивиста Рема Кулхааса? В них можно усмотреть переводение модернистской эстетики чистой геометрии, понимаемой как первоначальный текст, в модус гиперреальности. Травестирование здесь – настолько тонкая материя, что ее можно спутать с *серьезным* модернистским подходом. При всем внешнем различии постмодернизма и деконструктивизма последний вовсе не исключает, а, напротив, впитывает все тонкости постмодернистского метода.

Интертекстуальность – это не столько средство выразительности в принятом смысле, сколько способ получения особых эффектов.

### *Палимпсест*

Палимпсест – это результат (достигнутый эффект) специфического взаимодействия фрагментов, переплетения *голосов* различных дискурсов, наложения все новых интерпретаций на интерпретируемый прежде объект, прописывания нового текста по старому. Если же обратиться к этимологии термина, то можно уловить и более тонкий смысл: прописывание нового текста по полустертым, многократно наложенным друг на друга историческим письмам, имеющим собственную ценность, результат наложения, увеличивающего ценность нового и старого, одновременно разрушающего и возрождающего это старое.



Цитирование в постмодернистской архитектуре – отнюдь не механическое перенесение *предмета восхищения* или его части из истории в современность. Оно, на наш взгляд, никак не предполагает «сохранения самотождественности предмета цитирования на всех этапах траектории в некоем вне/поствремени и вне/постпространственном вакууме»<sup>27</sup>. Предмет цитирования (и *восхищения*), как бы бережно он не переносился архитектором в наше *здесь и сейчас*, неизбежно *по пути* разбивается о ту невидимую черту, отделяющую *постсовременность* от всей стоящей за этой чертой истории, в том числе истории архитектуры, ее прежней этики и эстетики, будь то модернизм, классика или архаика. От предмета восхищения остается лишь тонкий слой – некий *след, оболочка* красоты, возвращенной в иной среде и под знаком иных представлений о Море. Переживание художником драмы бессилия изменить положение вещей служит фоном при построении формы: цитируемый *объект-след-тень-оболочка* включается в зыбкую, открытую изменениям систему значений, характерную для постмодернистской архитектуры. Сознание того, что переносимый объект никогда не мог бы родиться здесь, за чертой истории, отделяющей прежний Космос (пусть даже иллюзорно-утопический, модернистский) от современного Хаоса, и позволяет архитектору развить всю ту систему вольностей обращения с историей (шокирование зрителя атектоническими несообразностями, манипулирование размерными параметрами и т.п.), которые особенно характерны для начального периода постмодернизма и тоньше проявляются в последние десятилетия.

Еще одна особенность поэтики, отличающая постмодернистское произведение, – включение элементов *повседневной речи*. Она объясняется стремлением уничтожить грань между искусством и неискусством. Использование «украденного объекта», по Ван ден Хевелю<sup>28</sup>, – стертых выражений, готового языкового материала, банальностей – соответствует использованию обыденной речи в литературе. В архитектуре прием *найденной вещи, украденного объекта* особенно ярко проявился в творчестве Роберта Вентури, в котором роль таких дискредитирующих включений играет реклама как составной элемент композиции.

Важно отметить, что все перечисленные черты поэтики, имеющие отношение к постмодернистскому искусству, составляют, по нашему мнению, специфический конгломерат признаков, связанных и не связанных друг с другом. И если пытаться соотнести их с архитектурой, выросшей на основании нового, становящегося типа мышления последней трети XX века, то, по-видимому, первое, что следует сделать, – это отказаться от принципа жесткой детерминированности постмодернистской архитектуры с точки зре-



ния ее соответствия всем названным особенностям. На наш взгляд, присутствия даже одного из названных признаков вполне достаточно, чтобы понять постмодернистскую озабоченность, особую чувствительность, отраженную в архитектурном проекте.

Постмодернистская теория и практика быстро эволюционировали, постоянно корректируя поэтику, – это примета эпохи. Жесткое закрепление черт поэтики не соответствовало самой сущности постмодернистской эстетики. Определенность, поначалу закрепляемая главным идеологом постмодернистской архитектуры Чарлзом Дженксом (двойное кодирование, контекстуализм и др.), как раз и послужила бы тому, что описываемое им явление могло остаться достоянием истории, и при этом крупные фигуры, безусловно повернувшие лицом к новому явлению, оказались бы невписываемыми в модель поэтической структуры постмодернизма. Однако Дженкс, двигаясь синхронно с реальностью постмодернистской практики, сумел охватить широкий спектр характерных черт постмодернизма.

Уловить структуру поэтики постмодернизма – значит внедриться в глубинные мотивы, способствовавшие ее постоянному изменению. На пути изменений архитектурной образности, от Роберта Вентури до Эрика Оуэн Мосса, менялась сама внутренняя сущность поэтики как теоретического основания художественной практики.

### **Метафорическая эссеистика как основа архитектурного дискурса**

Дух и стиль эпохи постмодернизма проявляется в особой манере самовыражения любого чувствующего новизну автора. Теоретики постмодернизма называют эту манеру *метафорической эссеистикой*<sup>29</sup>. Архитектору постмодернистской ориентации присуща высокая степень теоретической саморефлексии. Он часто выступает как теоретик собственного творчества, сочетая теоретизирование с художественным вымыслом. В архитектурном дискурсе отчетливо проявляется *метафорическая эссеистика*. С одной стороны, авторские высказывания отличает многослойность метафор, афористичность, фрагментарность, с другой – личностный стиль, который в 80-е годы стал достоянием не только архитектора, художника: тот же процесс параллельно происходил и в самой философии.

В *метафорической эссеистике* проявляется способность автора во внезапных озарениях вещать профанному сознанию о недоступном. Логика творца-постмодерниста направлена на открытие иррационального даже в самых рациональных по-

строениях, точнее – направлена на иррациональное переописание, перетолкование того, что прежде выступало как рациональное, выстроенное, значимое.

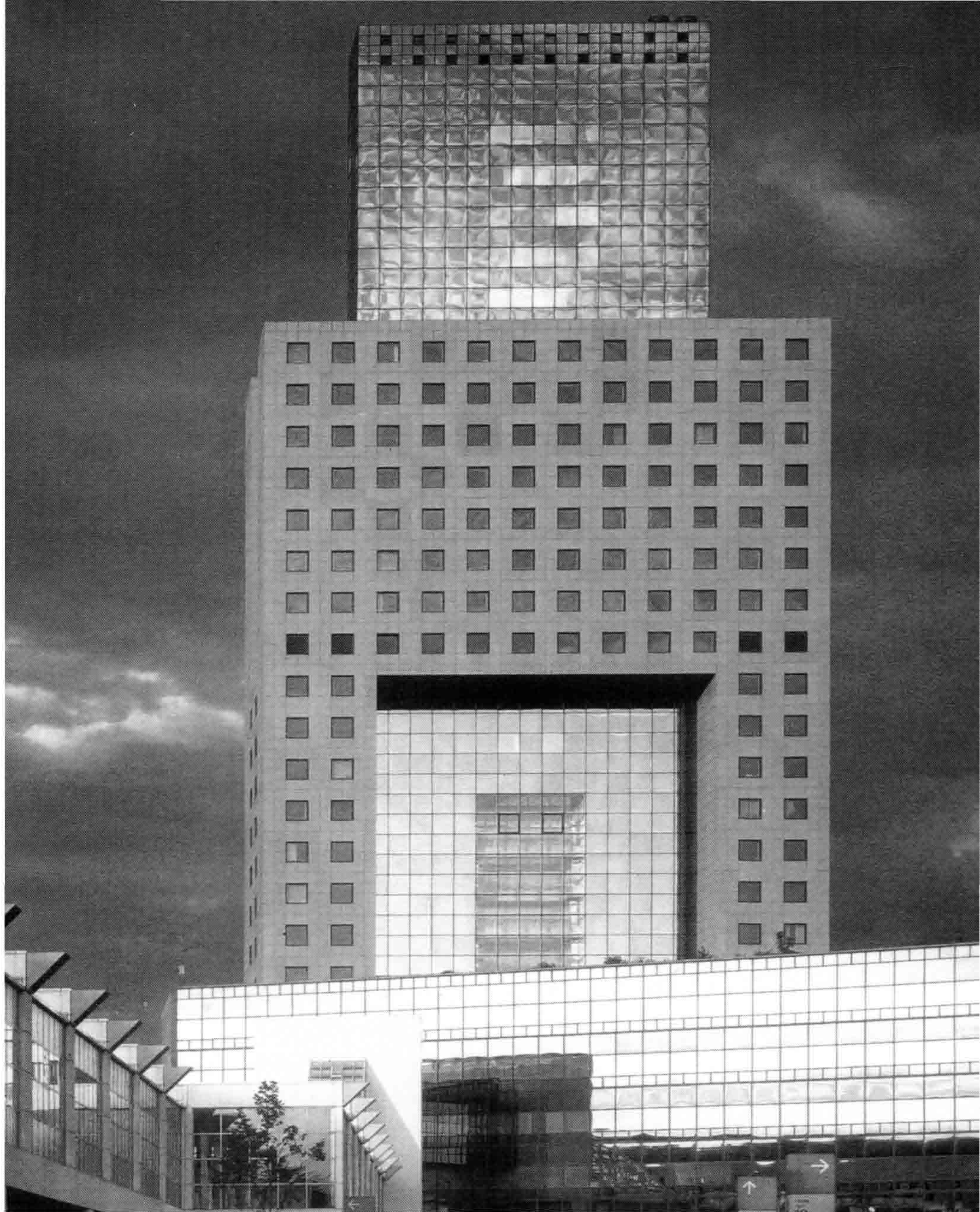
Жанр *метафорической эссеистики* активно использует метафору. Метафора как средство образной выразительности часто строится на метафизических сверхчувственных представлениях о бытии. Известно, однако, что постструктуралистская теория, находящаяся в тесном сращении с философской позицией постмодернизма, активно отрицает метафизику как логику целостности. Такое *расхождение* в отношении к метафизике можно прояснить едва наметившимся рассогласованием интеллектуального и чувственно-образного постижения мира. У М. Хайдеггера находим подтверждение этой догадки. Он пишет: «Претензия метафизики овладеть ведущим отношением к «бытию» и законодательно определить всякое отношение к сущему как таковому рушится. Но это «преодоление метафизики» метафизику не устраняет. Пока человек остается разумным живым существом, *animal rationale*, он метафизическое живое существо, *animal metaphysicum*. Пока человек понимает себя как разумное живое существо, метафизика, по слову Канта, принадлежит к природе человека»<sup>30</sup>.

Приняв жанр *поэтического мышления* в качестве способа выражения своих позиций, философы-постмодернисты стали заложниками собственной метафорической манеры высказывания, пленниками той иррациональности, с позиций которой критикуют *метафизику*, а следовательно, они не освобождены от своего рода *метафизичности* на уровне собственного теоретизирования, чего они и не скрывают, а всячески подчеркивают.

Вот тут-то и открывается некая истина, состоящая в том, что философская поддержка интерпретирующего подхода, столь решительно набравшего высоту в 60-е годы нашего столетия, не может не быть *чутью лукавой, игровой*. Такова по форме и по сути философия лидера постструктуралистов Жака Деррида. Философ-постструктуралист, укрепляя позиции интерпретирующей стратегии, все же понимает, что «разум не может позволить нашему знанию оставаться бессвязным и велеречивым, он требует, чтобы сумма наших познаний составила систему»<sup>31</sup>.

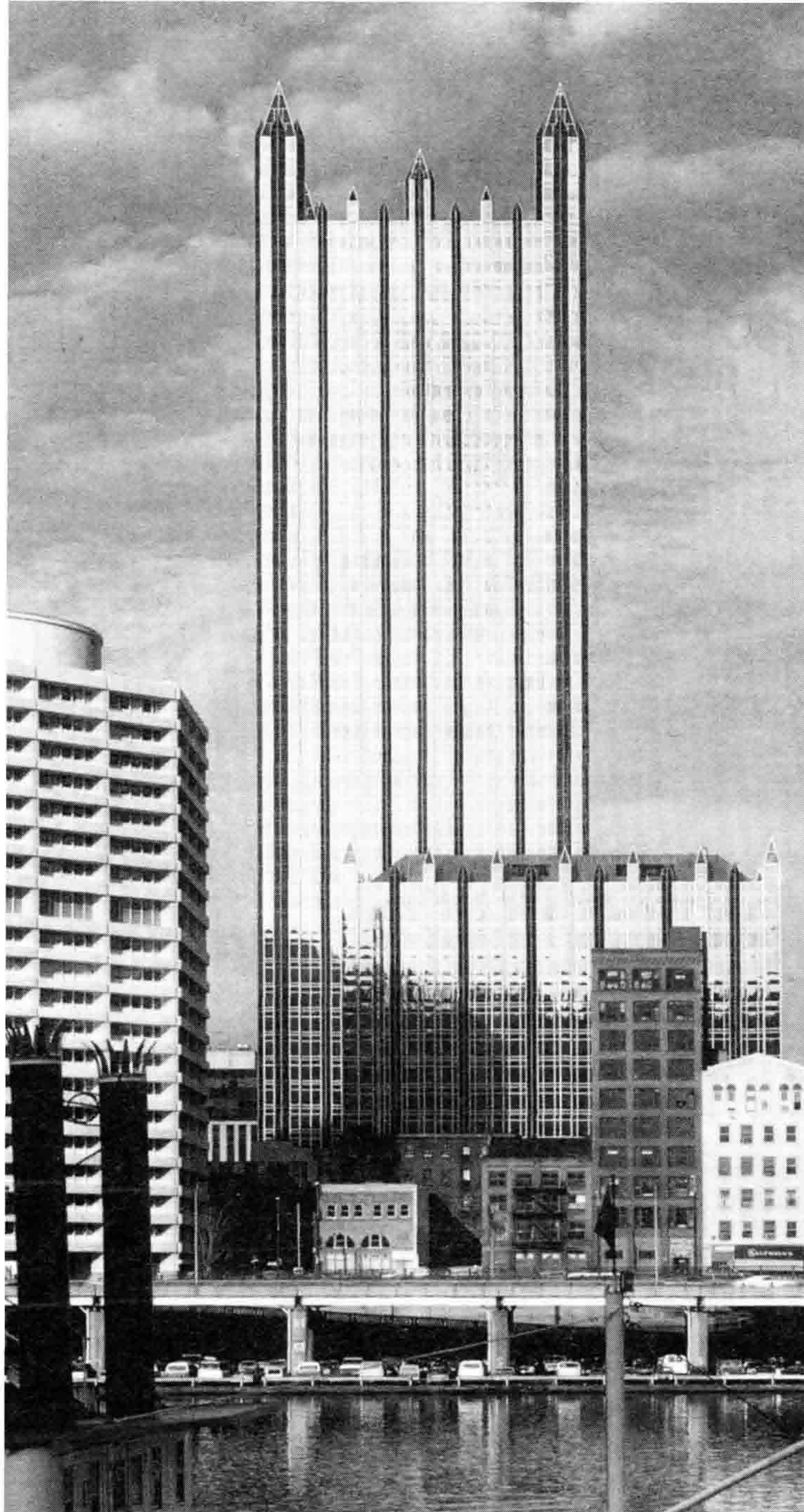
Эта двойственность в отношении к метафизике особенно отчетливо выступает в сфере постмодернистского искусства и архитектуры, проявляясь подчас в исступленной метафоричности и в привлечении сфер непознанного, бессознательного, парадоксально смешанного с тонко рассчитанной рассудочной игрой. Одна из тем рассудочной игры, часто превращаемая в метафору, – важнейшая для постмодернизма тема противостояния своему Другому.





Освальд Матиас Унгерс | **Фейр-Гейт-хаус.** Франкфурт-на-Рейне, Германия, 1983–1984. Вид с запада





*Филип Джонсон,  
Джон Бёрджи*

**Главный офис фирмы «Питтсбургская стеклянная посуда» (PPG).** Питтсбург, США, 1979–1984

Постмодернизм – явление неоднозначное в вопросе разрыва и связи с модернизмом. Существуют различные точки зрения по этому вопросу. Рональд Маккини в работе «Истоки постмодернизма» (1989) поясняет, что некоторые исследователи «полагают постмодернизм разрывом с серьезностью, героикой и мифотворчеством высокого модернизма»<sup>32</sup>. Далее он указывает на правомерность и другой точки зрения, в соответствии с которой постмодернизм обладает двойственной природой: «...постмодернизму не свойственны ни авангардистский разрыв с традицией, ни ностальгические тенденции высокого модернизма, постмодернизм не является ни чем-то новым, ни каким-то продолжением модернизма: скорее он и то, и другое»<sup>33</sup>. Можно сказать иначе: постмодернизм отрицает модернизм, но в своем отрицании постоянно удерживает его в поле зрения как своего Другого, причем основного и по всем признакам противоположного.

Присутствие в постмодернизме модернистского элемента как Другого проявляется и на уровне поэтической структуры. Если мы предпочтем бахтинский подход к описанию поэтики архитектуры постмодернизма, то нам придется принять эту весьма тонкую контроверзу. Но тогда остается признать, что тенденция деконструктивизма, вплоть до 90-х годов продолжавшая существовать рядом с постмодернистской тенденцией, развитием модернизма не является.

Модернизм живет в постмодернизме как образ Другого, что проявляется, в частности, в том, как виртуозно владеет постмодернист композиционным искусством, хотя сама композиция остается объектом умолчания, о ней не принято говорить, она составляет тайну ремесла. С другой стороны, сознание приверженцев модернистской метафизики и эстетики было сильно трансформировано постмодернизмом и составило новую грань ментальности архитектуры, принадлежащей эпохе постмодернизма. В целом же вся современная архитектура – ее дух, поэтика – проникнута постмодернистской ментальностью, содержащей в себе описанную выше контроверзу.

### **Постмодернистская метафора: метафизика, ирония, диалог**

Диалогическая метафора постмодернизма – особенность нового неклассического стиля художественного мышления. Новый стиль мышления в равной степени свойственен двум открыто противоборствующим течениям в архитектуре последнего тридцатилетия XX века – постмодернизму и деконструктивизму. Постмодернистская метафора своеобразна. Она отличается рядом новых черт. Все новое

в метафорических замыслах-посланиях произрастает из существенной перемены самого отношения к миру. В современном мире обнаруживается все большее число интеллектуалов нового типа. Американский философ Ричард Рорти называет нового современного интеллектуала ироником, в отличие от интеллектуала прежнего типа, которого он называет метафизиком. «Иронизм... возникает в результате осознания силы переописания», – пишет Рорти<sup>34</sup>. Речь идет о способности переописания самой сути вещей. Ироник обладает специфической способностью – вкусом к *деконструкции*, за что его часто обвиняют чуть ли не в безнравственности.

Метафизик как тип интеллектуала не ушел в прошлое. Человеку свойственно строить метафизические представления, это особенность его натуры. «Метафизика – понятая как поиск теорий, схватывающих действительную сущность, – пытается придать смысл утверждению, что люди – это что-то большее, чем лишенная центра сеть убеждений и желаний (чем дерридеанская ироническая позиция. – И.Д.)»<sup>35</sup>. Метафизик конечно же живет рядом с ироником и сохраняет веру в осмысленность сущего. Таким образом, в современном мире сосуществуют бок о бок и воздействуют друг на друга два типа этики. Склонность к иронии, переописанию – черта постмодерниста. Склонность к удержанию метафизических смыслов принадлежит его предшественнику и современнику – модернисту. Однако, архитектор, какую бы интеллектуально-этическую позицию он ни занимал, будучи художником, видит прежде всего остроту коллизии этической двойственности, отражающей дух эпохи.

Постмодернистская метафора поэтому, даже если она намеренно утверждает ироническую позицию, может одновременно и с особой ностальгической остротой строить закодированное послание о метафизической тайне мира.

Постмодернистская метафора строится в дискурсивной манере интеллектуала-ироника – по принципу переворачивания смыслов, их неожиданного прерывания, наконец своего рода навязывания качества *вероятности* самому мышлению, отказа от привычного тяготения к цельности, от ожидания закономерности в пользу случайности. Рядом с метафорой (и внутри нее) живут и другие тропы, такие, как гротеск, парадокс, абсурд, алогизм. Ради переворачивания и смещения принятых смыслов архитектор переступает черту реальности, охотно привлекая образы маргинальных сфер – архаики, экзотики, психоделики. Метафизические образы создаются или заимствуются из сферы других искусств для высвечивания иррациональной сущности любой истины, претендующей на универсальность.

Постмодернистская метафора рождена на взрывном, эпатирующем этапе популистского постмодернизма 70-х. Постмодернистский проект на уровне замысла



представлял собой густое метафорическое облако, состоящее из намеков, аллюзий, ссылок, прямых цитат, или сложную систему *кодов*, создаваемую ради ироничного высказывания, порой жесткого (дискурс Чарлза Мура или Роберта Вентури). Начальный период был наиболее разрушительным. Антропоморфные метафоры были типичны для постмодернизма 70-х годов: они выступали как антитеза сухому геометризму модернизма. Чарлз Дженкс уделяет большое внимание этой эпатирующей метафорике<sup>36</sup>.

Одна из наиболее известных фигур постмодернистского эпатажа 70-х – Ханс Холляйн. Кеннет Фремpton характеризует его стиль как крайне метафорический<sup>37</sup> и приводит выдержку из эссе Фридриха Ахляйтнера о бюро путешествий в Вене (1976–1978), которую стоит здесь процитировать: «Посетитель вступает в мир отсылок и иллюзий, в котором ни один предмет не является самим собой. Холл – не просто вестибюль бюро путешествий, но и вестибюль вокзала... – такая возникает ассоциация. Эти намеки... простираются от банальной четкости стойки для продажи авиабилетов... до стойки с театральными билетами (движущаяся часть декорации) и до почти неуловимых ссылок на Египет, Грецию, Индию. Иллюзия и ориентация, информация и обучение слиты вместе, тогда как деньги, передающиеся через радиаторную решетку «роллс-ройса», как бы подмигивают посетителю»<sup>38</sup>.

Неорационализм Альдо Росси выращен на *границе* с иррациональностью, что по существу – особая точка зрения на черту, разделяющую оба типа мышления. Его ирония, часто с сардоническим оттенком (ратуша в Триесте, по внешнему виду напоминающая исправительное учреждение, – сардоническая иллюстрация самой природы современной бюрократии)<sup>39</sup>, характеризует его как приверженца философии постмодернизма, несмотря на то, что его персональный стиль (*язык*) в своем аскетизме родственен модернистской эстетике и одновременно следует архитектурным законам классики. Стремление Росси вывести образную сущность здания за пределы принятого порядка показывает приверженность его диалогическому методу. Кеннет Фремpton находит очевидную связь философии Росси с философией Мишеля Фуко. Она, в частности, подтверждается постоянным обращением Росси к проектированию подавляющих институтов (школ, больниц, тюрем). Такой его объект, как кладбище в Модене, представляет собой метафизический пейзаж в духе Де Кирико. Метафора Жизни и Смерти, их связи и переходы одного в другое сконцентрированы в притягивающем внимание кубическом объеме пронзительно одинокого пустоглазого *покинутого дома*. Гостиница «Палаццо» в Фукуоке (1980) – подчеркнуто упорядоченная модель классического города, олицетворение логики рационализованного

порядка. *Эффект присутствия* столь рациональной структуры западного образца в гуще неупорядоченной рядовой застройки японского города рождает метафору диалога двух культур – Запада и Востока.

Серьезность проектной позиции, ее приближенность к позиции стойкого Метафизика не исключает игровых элементов метафорического замысла. Финский архитектор Рейма Пиетия при создании церкви Калева в Тампере выстраивает сложно-составную и даже многоуровневую метафору. Он строит здание, используя символ Рыбы, с помощью которого метафорически воссоединяет христианскую мифологию с древнейшей мифологией финнов, опираясь при этом на общность сакрального отношения к знаковому смыслу Рыбы как объекту поклонения ранних христиан, видевших в греческом написании слова «рыба» некую аббревиатуру мистического свойства, расшифровываемую как Иисус Христос – Сын Бога – Спаситель. Рыба является также важнейшим мифическим персонажем финского эпоса «Калевала», помогающим человеку и вознаграждающим его за труд. Архитектурный *план-рыба* зрительно не прочитывается ни во внешнем облике здания, ни в его интерьере. Он остался секретом архитектора, как бы плодом его личного тайного сговора с Богом. Свободный абрис плана причудливо расчленен остроугольным *рыбьим* опереньем, из которого выведены лаконичные плоскости стен, что позволило создать необычную выразительную форму здания.

Проект Френка Гери и Стенли Тайгермана – комплекс фабричных и офисных построек Хермана Миллера в Роклине (Калифорния, 1990) – является воплощением диалогического метода и метафорой самого диалога, выступает как игра, как спровоцированный конфликт различных эстетик, что, как оказалось, не является препятствием для диалога, а, напротив, стимулирует участников. Гери здесь выступает в своей деконструктивистской манере, тогда как Тайгерман придерживается нарочито постмодернистской классицизирующей тенденции. Как отмечалось в критической статье, «...житель Лос Анжелеса Гери пригласил чикагца Тайгермана строить павильон для конференций рядом со своими ассамблеями: ангарами, офисами»<sup>40</sup>.

Тайгерман расположил свою постройку с аудиовизуальным конференц-залом на главной площади комплекса, образованной крупномасштабными и как бы с нарочитой грубоватостью отделанными объектами Гери (непомерно высокой решетчатой структурой, коническим зданием кафетерия, длинными корпусами офисов и складов). Купольная постройка Тайгермана, изящная и миниатюрная, выглядит, по его собственным словам, «до невозможности отчужденной» в окружении гериевской, как бы непреднамеренной аранжировки. Коллаборационистский адхокизм здесь





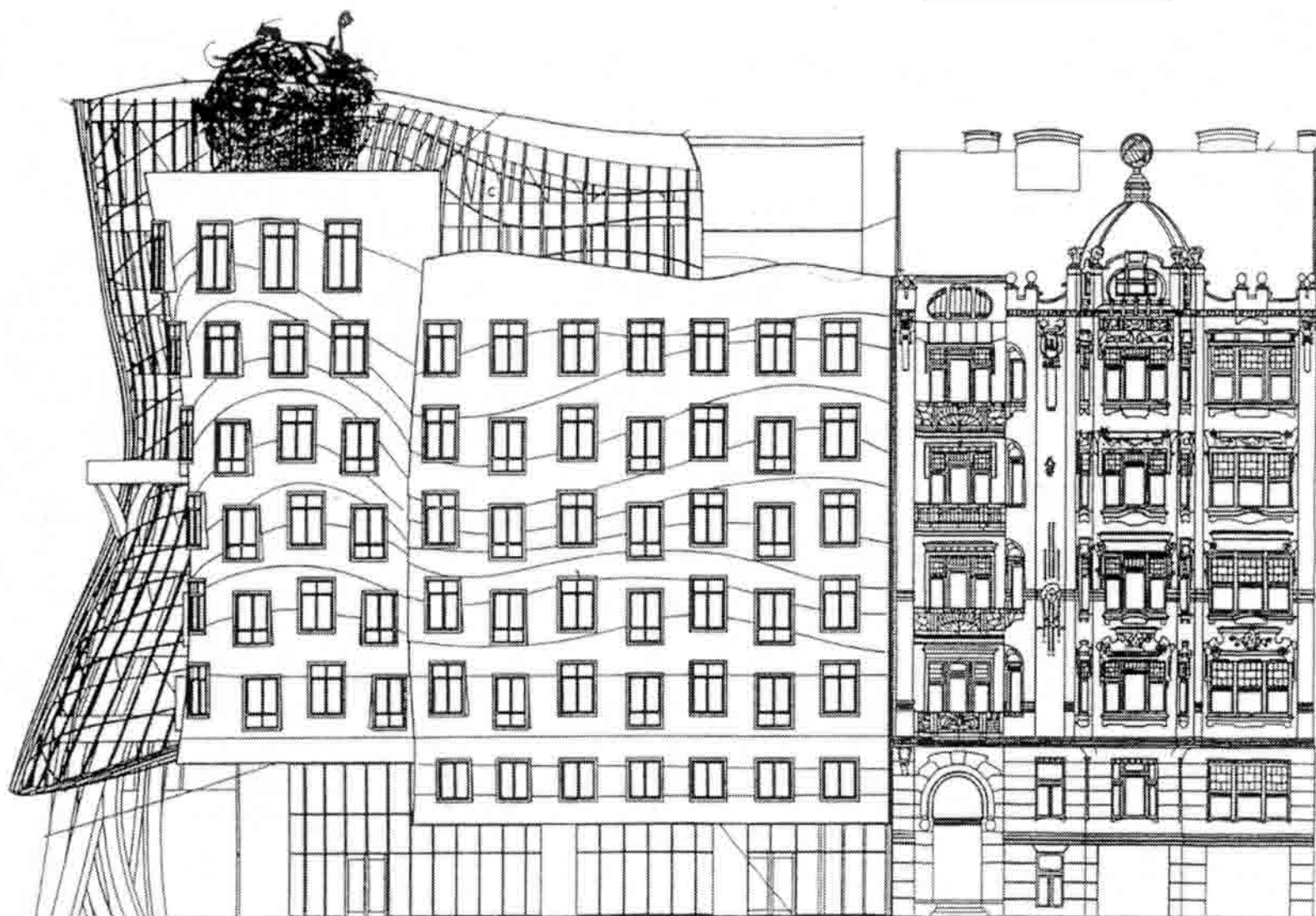
*Ханс Холляйн*

| **Многофункциональный центр «Хаас-билдинг»**  
Вена, Австрия, 1985–1990. Вид центра и собора Св. Стефана



превратился в *битву кентавров*. Каждый участник пытался как бы снизить силу влияния соперника. Тайгермановский купольный зал Гери немного опустил в травяной ров, предназначенный для пикников. Тайгерман, со своей стороны, опасаясь быть совсем затерянным под громадными конструкциями Гери, нанес ответный удар – связал свою неоклассическую постройку с плазой посредством более чем необходимого количества мостиков, перекинутых через ров, и в довершение всего окрасил свою постройку нарочито антигериевским цветом – бесстыдного розового оттенка жевательной резинки. Гери отреагировал тем, что поставил непосредственно позади постройки Тайгермана громадный рекламный щит, после чего оба воззвали к перемирию в эстетическом поединке *перетягивания каната*. «Внутри этого преднамеренно *коллажного* соединения архитектуры и архитекторов лежит контрапункт различных видений, – отмечает критик, – каждый из которых усиливается в контрасте с другим. Вместе же они формируют интригующий микрокосм стилистических наслоений хорошо продуманного образа площади»<sup>41</sup>.

Еще один пример, в котором усматривается сюжет противостояния, диалога, отраженный в весьма своеобразной метафоре. Здание Национального нидерландского представительства в Чешской республике – одна из построек американца Френка Гери в исторической части Праги – носит имя «Джинджер и Фред» (Джинджер Роджерс и Фред Астер – популярные американские танцоры). Противостояние разли-



Френк Гери

| Здание банка «Национале-Нидерланден» («Джинджер и Фред»). Прага, Чехия, 1995–1996  
Вид с площади  
Фасад со стороны реки Влтава

чий: американизма и контекста европейского города, женского и мужского начала, хрупкого и массивного – все слилось в диалогической паре, названной «Джинджер и Фред». Контрасты и движение – излюбленные мотивы Гери, но это не единственные побудительные мотивы создания метафоры. В 1995 году Гери было предложено спроектировать этот офис в Праге. Интересно проследить путь к метафоре, столь рискованной для пражского контекста, как «Джинджер и Фред», выраженной в открытой динамике «танцующих» форм двух башен, сделанных в присущей Гери непринужденной манере. Вполне естественно, что вдохновляющую идею Гери искал прежде всего в контексте городского окружения. Что же представлял собой контекст офисного здания, выходящего фасадом на реку Влтаву в пражском заповедном историческом районе? Это была сама Прага, чья разнообразная коллекция построек воплотила в себе сложную историю древнего города: средневековые башенки, готические шпили, ренессансные карнизы, барочные купола, сложные изгибы декора ар нуво – все это многочисленное стилистическое смешение упорядочено лишь сходством жилых блоков и ограничением высоты построек до семи этажей.

Вторым вдохновляющим моментом были беседы-диалоги с заказчиком, в качестве которого (от лица президента Вацлава Гавела) выступал пражский архитектор Владо Милинич. Их общей концепцией стала передача идеи *движения*, отражающей «конец застылости» для пражанина Милинича (имеется в виду выход общества из кризиса 1989 года) и всегда вдохновляющей Гери. Однако идея эксцентрического движения, столь близкая Гери и переводимая со свойственной ему манерой в архитектурную форму, была слишком необычна для Праги, города барокко и сецессиона – стилей, в которых если и существуют символы, выражающие движение, то оно как бы замкнуто, ограничено общей пространственной композицией, сдерживающей центробежные устремления.

Что же увидел Гери, рассматривая и оценивая контекст Праги? Сам он говорит так: «Я посмотрел на окружающие меня строения, на их фасады. Все эти большие башнеобразные строения, выступающие эркеры, всевозможные маленькие башенки, куполочки на крышах, – все это *язык столкновений!*»<sup>42</sup> Современный архитектор оценил окружение как гетерогенное, более того, усмотрел в нем столкновение противоположных начал, чуть ли не борьбу видов в природе. Так появилась идея игры с башнями, несущими противоположные значения. Одна из них обращена к реке и работает на город, другая выполняет роль кампанилы на площади. На этой последней и сосредоточился поначалу Гери, создавая ее как большой стеклянный фонарь верхнего и бокового света. «Стеклянная башня росла, мы делали модели, я был обес-

покоен тем, что она может перекрыть вид на Пражский костел, открывающийся с балконов соседнего дома. Мы ужали ее в верхней части, и вдруг она стала напоминать силуэт женского платья. Затем при встрече с Гавелом я услышал от него, что образ башни чересчур представителен. Я расстроился и сделал башню еще более гибкой, изящной, воздушной. Вот тогда я и стал называть ее Джинджер. А для другой башни естественным стало имя Фред. А чехи считают, что я с самого начала затеял такую игру»<sup>43</sup>.

Угловая каменная башня, выступающая, расширяющаяся кверху, стала играть роль Фреда Астера по отношению к элегантной стеклянной девятиэтажной Джинджер Роджерс – башне, оплетенной легким стальным каркасом: из-под мерцающего, суженного «в талии» платья, выполненного из косых стеклянных элементов, видны визуально легкие опоры – как бы ноги танцовщицы. Обе «фигуры» – напряженный Фред и легкая, как дуновение, Джинджер – немного отступают от здания и тем самым вступают в диалог с каменной средневековой башней, стоящей напротив.

Гери так объяснял свою концепцию постройки: «Я присматривался к формам города, его очертаниям и образам, а не к его конкретному стилевому языку. Так, например, я не использовал напрямую неоклассику, но взял от нее масштаб фронтона, некоторую декорированность, открытость. Если я и отстранился от существующего контекста, то скорее как скульптор, которому поручено делать фрагменты целого»<sup>44</sup>. В этой работе современного мастера примечателен сам способ мышления, вдумчивая интерпретация, диалог. Диалогизм выступает здесь как метод и как форма дискурса: он выражен специфической метафорой, родившейся из идеи противостояния противоположных начал, мужского и женского, метафорой диалога с городом – динамика противопоставлена статике, выражена в антитетичности новой пространственной структуры и структуры древней.

В парковом павильоне «Дом опасного сходства» в Гифу (Япония) мы также находим игровое воплощение одной из главных идей постмодернистской философии – присутствия Другого. Авторы этой предельно метафорически нагруженной постройки Сусаку Аракава и Мадлен Гинс затевают с посетителями сложные лингвистические игры внутри павильона и на расположенном неподалеку тематически связанном с павильоном другом объекте, имеющем название «Эллипсоидное поле». Авторы пишут: «Цель архитектуры – лепка Другого, хотя большинство архитекторов не подозревают этого. Архитектура существует, чтобы встроить этого Другого в долгую-предолгую Жизнь. Архитектура должна обеспечить условия, легко позволяющие этому Другому формировать долготу своего существования как своего Я. Позвольте же ар-

хитектору почувствовать аромат этого Другого»<sup>45</sup>. Если вилла «Савой» Корбюзье (1931) была домом для суперкомфорта, а Франсворд-хаус Миса ван дер Роэ (1951) – домом универсального пространства-времени, то «Дом опасного сходства» в Гифу (1995) создан ради того, чтобы человек мог очутиться в полностью изолированном «персональном пространстве». Так комментируют авторы метафорический смысл сооружения. И уже совсем поэтично и метафорично выглядит в тексте авторов-архитекторов стихотворение Артюра Рембо «Я есть Другой», представленное в нашем не претендующем на совершенство переводе:

- *Я встретил Другого, и этот Другой есть я сам вчерашний и я сам сегодняшний.*
- *Не хочешь ли ты изменить своему собственному Я, столь дорогому мне?*
- *Нет, ведь ничто из того, что есть в Другом, не чуждо моему сердцу!*
- *Но Кто или Что есть этот Другой, в котором ты видишь свое Я?*
- *И Кто угодно, и Что угодно!*
- *Чего же хочет этот Другой?*
- *Другой хочет стать моим продолжением!*
- *Что он хочет дать тебе?*
- *Другой больше, чем я, готов к открытому общению и меньше, чем я, склонен отступить!*<sup>46</sup>

Существующие описания архитектурного постмодернизма тяготеют к выделению его как обособленного течения. Связываются основные принципы и формальные средства их выражения. Такой подход оправдан и позволяет выделить в чистоте намеренный эксперимент, начавшийся в 70-е годы, прошедший стадию деконструктивизма и продолжающийся по сей день, – выделить на фоне как бы всей *другой* архитектуры нашего времени.

Однако метод, родившийся на стадии эпатажного постмодернизма 70-х и эволюционировавший до 90-х – диалог, дистанцирование, деконструкция, переописание, интерпретация – присущ практически всей архитектуре последней трети XX века. Различие может содержаться лишь в сюжете и средствах выразительности. Интеллектуал-ироник, приверженец постмодернистской философии, либо существует внутри различных течений (*неостилей*), либо внутри постмодернистской ветви, либо автономно вырабатывает свой авторизованный синтаксис. Фактически вся постмодернистская архитектура питает склонность к ироническому переописанию прошлого. Диалог Иро-



ника и Метафизика – это не всегда персонифицированное действие. Этот диалог может стать внутренним диалогом архитектора – творца, принадлежащего постсовременной эпохе. Двойная этика – признак нашей культуры. Метафизик – это тот, Другой, но в себе самом, к которому постоянно обращается Ироник. Диалог этот определяет сущность поэтики эпохи – последних 30 лет XX столетия. Если архитектор принадлежит к числу интеллектуалов-ироников, то он, будучи включен в культуру постмодернизма, имеет представление о диалогическом методе архитектурного мышления, следовательно, способен видеть Другого в объекте интерпретации и в себе самом. Проект его выстроен по модели постмодернистской поэтики. Удержание второй противоположной позиции – интеллектуала-метафизика – предполагает хорошее знание первой.

Итак, новая поэтика, а вместе с ней и новые метафоры отражают диалогическую позицию, принятую авангардной архитектурой последнего тридцатилетия XX века – как историзирующим постмодернизмом, так и внеисторичным деконструктивизмом. И тех и других, как это будет раскрыто ниже, объединяет способность видеть архитектуру как *текст*.



An abstract architectural collage featuring a large, white, irregular shape in the center containing the number '4'. The background is a light gray with various architectural elements: a modern building with a glass facade and a balcony in the upper left, a dark, angular structure in the lower right, and a large, dark, curved shape in the lower right. The overall composition is layered and geometric.

4

ОТ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМА К НЕЛИНЕЙНОСТИ

## **Деконструктивизм в потоке истории: «на гребне промежутка»**

К концу XX века становилось все более очевидным, что архитектуре, если она стремится соответствовать цивилизационному процессу и одновременно оставаться человеческой, придется удерживать равновесие между двумя весьма различными тенденциями: сознательным культивированием традиционных архетипов и перманентным экспериментом в области внеисторических, инновационных формальных построений, родившихся в авангардных прозрениях начала столетия и достигших небывалой остроты в последние два десятилетия.

Драматическим событием архитектурного процесса XX века был декларированный в 70-е годы постмодернистами бунтарский отказ от догматов модернизма, эстетика и идеология которого, рожденная энергетикой авангардного поиска начала века, к 60-м годам уже утратила силу воздействия. Немецкий критик Вольфганг Эмсонейт в 1994 году высказал предположение, что «постмодернизм, пробужденный к жизни отчаянной скукой функционализма... это только одно из многих «оживляющих» действий, выражающих стремление к открытию заново эмоциональных ценностей... С позиции сегодняшнего дня постмодернизм 70-х может быть рассмотрен как манифестация процесса самоопределения самого «современного движения», как особо эффектная попытка модернизма вывести самого себя из кризисного положения с помощью контринновации – радикальной отмены своих же инновационных принципов и обращения к истории. Однако это постмодернистское путешествие в историю уже через десять лет привело обратно к исходной точке – к точке уже пережитого глобального конфликта со стилями прошлого, происходившего в начале века, и значит, снова к истокам классического модернизма. Другими словами, деконструктивизм 80-х, выступающий как реприза конструктивизма, как своего рода негативная утопия, есть переоткрытие модернизма и тем самым есть конец цикла»<sup>1</sup>. В этом, весьма точном, на наш взгляд, суждении смущает неточность вывода. Дейст-

вительно, деконструкция установившегося догмата может и не позволить выйти из порочного круга поисков, в то время как переоткрытие авангарда – это прорыв к скрытым в нем энергиям и вероятность выхода к новым формальным открытиям. Постмодернизм 70-х, как и современный традиционализм, по своей сути есть сопротивление определенным качествам классического модернизма – программной внеисторичности, тактике возвышения пуризма и ортодоксии. Деконструктивизм 80-х – особый тип мышления, вырабатывающий стратегию кардинального пересмотра философской концепции архитектуры.

Трудно однозначно оценить, каким был неоавангардный поиск в архитектуре, отринувший путь постмодернизма 70-х, как произошло его соединение с пришедшим из литературной критики деконструктивистским методом, проникновение которого в архитектурное сознание пришлось на 80-е годы.

Безусловно, деконструктивистский эксперимент по переосмыслению классического авангарда был подготовлен неоавангардным движением, зародившимся в конце 60-х годов. Он в значительной степени был вдохновлен исследованием европейского классического авангарда и подоспевшими как раз к этому времени открытиями малоизвестных работ русских конструктивистов, образы которых были транслированы в западное сознание с появлением фундаментальных трудов российских искусствоведов (С.О. Хан-Магомедова, Л.А. Жадовой и др.). Очевидным было и страстное желание деконструктивистов удержать ценности «внеисторичной» эстетики модернизма, найти способы обеспечить ей как бы второе рождение.

Новая информация из России пришла на запад, когда там произошли значительные перемены в художественном сознании, связанные с общей тенденцией изменения ментальности, когда, как утверждает американский философ Ричард Рорти, в мир пришел интеллеktуал особого типа – либерал-ироник, отрицающий универсалистскую этику, примирившийся с неупорядоченностью мира, пришел, чтобы сосуществовать рядом с либералом-метафизиком, уповающим на упорядочение универсума<sup>2</sup>.

Ирония, описываемая Рорти, – это особая стратегия мышления интеллеktуала, размыкающая традиционные фундаментальные установки культуры и социума и позволяющая постоянно строить и корректировать индивидуализированные сценарии мироустройства, а также постоянно моделировать сценарии собственного существования. Культурная атмосфера, рожденная в экспериментах искусства и философских опытах литературной критики, способствовала укоренению такого игрового критического сознания.



Рорти пишет: «Восхождение литературной критики на лидирующие позиции внутри демократической культуры – постепенное и лишь полуосознанное восприятие ею той культурной роли, на которую сначала претендовала религия, затем наука и потом философия, – происходило одновременно с увеличением доли ироников по сравнению с метафизиками среди интеллектуалов»<sup>3</sup>.

Интеллектуал-ироник, отличающийся склонностью к деконструкции, к переописанию общепринятых явлений, рождается в конце 60-х, а в 80-е годы становится лидирующей фигурой архитектурной элиты. Ирония деконструктивиста-архитектора возникает вовсе не по поводу переописываемого культурного образца, а в связи с осознанием невозможности для современного человека переживать мироустройство как гармонию и целостность, вернуться за черту 70-х, отмеченную как конец истории. Парадоксально, что действия архитектора-ироника ведут к созданию архитектурных образов, настораживающих и завораживающих как раз своей крайней метафизичностью, сверхъестественностью.

Считая деконструктивизм в архитектуре прежде всего одним из ответвлений универсалистской модернистской стратегии, Чарлз Дженкс в своей классификации так и называет его неомодернизмом, отдавая себе отчет в родовом сходстве этого течения с философской позицией и эстетикой модернизма, но подчеркивая при этом его направленческую несвязанность из-за различия авторских концептуальных мотиваций и крайне неоднородных формальных проявлений. Недружелюбно настроенный к деконструктивизму Чарлз Дженкс так охарактеризовал его: «Неомодернизм есть деконструкция форм модернизма и его идей, герметичная в своей системе кодов, как правило склонная к фрагментации и диссонированию в формальном модусе, сознательно негуманная в намерениях, «взрывчатая» в пространственном выражении. Ставится цель соединить несоединимое, деконструировать традиции изнутри, создать ситуацию отчуждения человека от идеи Порядка-Космоса. Определившись в конце 70-х как реакция сразу и на модернизм и на постмодернизм, деконструктивистская архитектура родилась не без влияния философии Деррида и Фуко и в значительной степени под влиянием формального языка русских конструктивистов»<sup>4</sup>. Дженкс считает, что современная архитектурная теория избыточна и архитектурная практика не успевает за ней. «Наше время – эпоха теорий, отвечающих быстро изменяющемуся миру, глобальным сдвигам в экономике, кризисам в экологии, культурной ломке. Именно теории сейчас являются движущими импульсами в архитектуре и часто просто подменяют живой архитектурный процесс»<sup>5</sup>. Эйзенман, по словам Дженкса, «пример безостановочных трансформаций теоретических установок»<sup>6</sup>.



Однако опережающее теоретизирование – по-видимому, необходимое условие появления жизнеспособной архитектуры, отвечающей ритму культурных изменений конца века. Один из лидеров деконструктивизма Заха Хадид оценивала деконструктивистский поворот как единственный возможный путь для современного архитектора, подчеркивая неуместность в конце XX века историзирующей эстетики, формального эрзаца классики. В начале 80-х она писала: «Триумф технологии в XX столетии, наше «ускорение» и постоянные перемены образа жизни создали тотально новые условия. Эти изменения при всем их многообразии вселяют в нас своего рода оптимизм, который и должен привести все новое в соответствие с архитектурой. Необходим пересмотр архитектуры, ее развитие в сторону изобретательности, образности, интерпретационности ради того, чтобы повысить ценность нашей деятельности. Мы не выполняем своего долга, если продолжаем создавать нечто подобное кондитерским изделиям. Наша роль грандиознее. Мы, архитекторы, должны поставить задачу заново исследовать феномен модернизма. Как раньше, так и теперь, если возникает нечто опережающее, оно оказывается в атмосфере тотальной враждебности. Но именно враждебность делает нас более стойкими. И уверенными, что у нас есть только один путь – идти по направлению, предложенному ранними модернистами. Их усилия были опрокинуты, их проекты не были реализованы. Наша задача состоит не в том, чтобы их воскресить, а в том, чтобы продвинуться дальше. Это единственно верная задача не только в плане эстетики, но и в плане программы и стратегии. Ее выполнение откроет новую, неизведанную пока территорию – для проектного вторжения и подчинения. И это только начало»<sup>7</sup>.

Конечно же, деконструкция как философский метод, возникший в недрах литературной критики, и архитектурный деконструктивизм – явления весьма различные уже в силу несходства самой природы своего предмета. Однако очевидно, что творческие программы и теоретические концепции деконструктивистов 70–80-х – Питера Эйзенмана, Френка Гери, Рема Кулхааса, Бернара Чуми, Захи Хадид, Дэниела Либескинда – корреспондируются с теоретической аргументацией Жака Деррида, Мишеля Фуко, Поля де Мана, Жана Франсуа Лиотара, Ролана Барта; известны и прямые рабочие контакты архитекторов и философов в этот период.

Критик Марк Уигли, пытаясь в целом охарактеризовать весьма неоднородное явление деконструктивизма 80-х в архитектуре, пишет: «Деконструкция – это не разрушение. Деконструкция ставит диагноз, находит проблемные узлы в характеристике внешне стабильных структур. Деконструкция направляет усилия на то, чтобы подвергнуть сомнению наивысшие ценности структуры – гармонию, целостность,

стабильность, – и предлагает взамен иную концепцию структуры, согласно которой определенные несоответствия есть свойства самой структуры. Преодолеть их нельзя, не разрушив саму структуру»<sup>8</sup>.

Сложившийся деконструктивист обладает особым качеством – открывателя феноменов необычного в известном контексте. Деконструкция, по мнению Уигли, «...специфическое вмешательство в контекст. Благодаря этому появляется некая сверхъестественность, чуждая контексту... Это отчуждение определяет сложный резонанс, возникающий между нарушенным внутренним пространством форм и нарушенным ими контекстом... Понятие внутреннего и наружного коренным образом нарушается... Геометрия оказывается гораздо более сложной. Ощущение замкнутости, защищенности пропадает. Состояния стабильности и покоя больше не существует... Тревога, рожденная деконструктивистской архитектурой, не является результатом индивидуальной реакции на нее. Здесь нарушается ряд глубоко укоренившихся в культуре представлений, лежащих в основе восприятия архитектуры, – гармонии, устойчивости, цельности»<sup>9</sup>.

Поразительно разные архитекторы, обращающиеся к деконструкции, выбирают самые неожиданные ракурсы объектов переописания. И поэтому картина деконструктивистской архитектуры чрезвычайно пестра.

Два заметных центра архитектурного неоавангарда появились в конце 60-х, в период «усталости» модернизма. Один из них – в Нью-Йорке: свободная ассоциация архитекторов, так называемая «нью-йоркская пятерка», возглавляемая Питером Эйзенманом. Другой – в Лондоне, получивший название «Оффис фор Метрополитан Архитектур», или «ОМА», возглавляемый голландским архитектором Ремом Кулхаасом и по существу представляющий голландскую культурную инициативу.

Питера Эйзенмана называют Ле Корбюзье второй половины XX века. Свою популярность он приобрел прежде всего теоретическими работами, а также рядом концептуальных проектов и построек. Ему принадлежит фраза: «Мир изменился. Он стал как никогда консервативным». Создавая свою «нью-йоркскую пятерку», куда вошли еще Джон Хейдак, Майкл Грейвз, Чарлз Гуотми и Ричард Майер, Эйзенман ставил целью создать нечто новое, равное по силе воздействия авангарду начала века, найти свои выходы в новые типы пространства. Лично его интересовали ключевые фигуры авангарда: Малевич, Тео ван Дусбург и непредсказуемый Джузеппе Тераньи, копировавший братьев Голосовых. Учитывая разносторонность интересов самого Эйзенмана (архитектура, математика, философия) и его увлеченность различными теориями современной науки и искусства, можно предположить, что его интриговала как раз

многосторонность этих творцов авангарда, в том числе их склонность к метафизическому модусу архитектурного образа.

Питер Эйзенман едва ли не первый деконструктивистски мыслящий архитектор. Понимая деконструкцию как своего рода метафору, он сумел занять внешнюю позицию по отношению к архитектуре как явлению, позволившую ему критически обсуждать и поддерживающие ее институциональные системы, и всю сложившуюся парадигматику архитектурной формы. Еще в 1976 году он выдвигает концепцию постфункционализма, подчеркивая его корневую связанность с предшественником – авангардом начала века. В эссе о постфункционализме он достиг предела в развитии концепции автономизации архитектурной формы. Форма понимается лишь «как серия фрагментов-знаков, независимых от означаемого, без какого бы то ни было отношения к нему»<sup>10</sup>. Его аргументация созвучна идеям Жака Деррида, Ролана Барта, Жана Франсуа Лиотара.

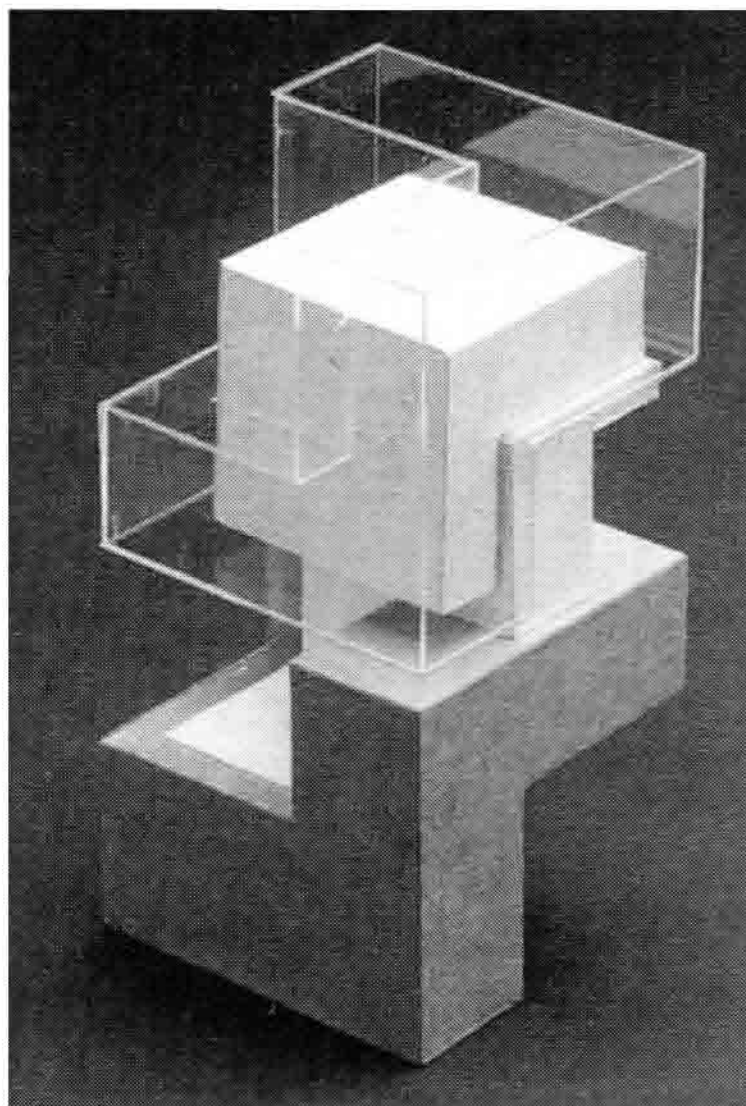
Эйзенман считает, что факт критического сдвига в европейском сознании (в его формулировке сдвиг «от гуманизма к модернизму»), проявившийся уже в XIX веке, на этапе сложения функционализма, не был адекватно оценен большей частью архитекторов. Отзвуки фундаментального сдвига проявлялись лишь в творчестве немногих творцов: в беспредметной живописи Малевича и Мондриана, во внесюжетных и вневременных романах Джойса и Аполлинера, в атональных и политональных композициях Шёнберга и Веберна, в бессюжетных фильмах Рихтера и Эгелинга. Однако, считает Эйзенман, пора осознать, что «эпистема модернизма по сути открывает человеку идею его устраненности из центра мира. Он уже больше не созидатель. Окружающие человека объекты наблюдаются им как идеи, но не зависят от него. В таком контексте человек выступает лишь как одна из дискурсивных функций среди других, вполне сформировавшихся, систем языка, свидетелем, но не учредителем которых он является»<sup>11</sup>.

Согласно Эйзенману, модернизм как культурное явление рожден из негуманистической позиции и порывает с историческим прошлым. Постфункционалистская концепция Эйзенмана признает модернизм, но такой, в котором подчеркнута особая чувствительность к миру, возникающая из осознания устраненности человека из центра Универсума. В архитектуре такой модернизм реально и ощутимо «меняет гуманистический баланс в связке «форма – функция» в сторону эволюции формы самой по себе»<sup>12</sup>.

По Эйзенману, в раннем авангарде архитектурная форма рассматривается как трансформация – физическая и теоретическая – некоего совершенного геометриче-

ского тела, всегда ей, этой трансформации, предшествующего либо реально, либо в воображении. Его претензия к авангарду начала века состоит в том, что формальная новизна авангарда не несла в себе отражения реального состояния мира, а именно идеи разрушенной целостности. Опираясь в формальном поиске на целостные феномены – элементарные фигуры геометрии, – она вырабатывала утопию, жестко связывая ее с функцией. И как ни красива была эта тенденция, Эйзенман видит ее как реликт гуманистического описания мира. А теперь, считает он, к этой тенденции следует добавить другую – «полагание архитектурной формы во вневременном и деконпозиционном модусе, то есть видимой как нечто, выбранное из беспорядочного набора неопределенных пространственных сущностей и приведенное архитектором к простоте»<sup>13</sup>. Таким образом, все теоретические допущения рожденного авангардом функционализма, по Эйзенману, сделали его фактом культуры, а не тем универсальным явлением, каким он претендовал стать. А вот постфункционализм, как полагает Эйзенман, действительно универсальный способ формального выражения «отсутствия», то есть полной отчужденности и независимости формы.

В своем эссе «Конец классического: конец конца, конец начала» (1984) Эйзенман подвергает еще более резкой критике классическую и гуманистическую парадигму в архитектуре. Он постулирует архитектуру как фикцию, вымышленную формулу, свободную от авторитетов прошлого и будущего. Фактически он продолжает





идею авангардистского отрицания классики. Модернизм как некий оппонент Эйзенману больше не нужен. В качестве объекта критики выступает всякая склонная к нормативности доктрина. «Самой сущности того, что составляло эффективность классической модели – рациональной ценности структуры, репрезентативности, методологическим принципам начала и конца, дедуктивному методу, – всему этому предписано быть *моделирующим устройством*»<sup>14</sup>.

В середине 80-х Эйзенман настойчиво и все более углубленно выстраивает новую позицию архитектуры, ни в чем не совпадающую с классической. Его аргументация построена на пафосе отрицания. Отвергается любая претендующая на внутреннюю иерархию модель. Он пишет: «Если же мы имеем дело с альтернативной неклассической позицией, то очевидно, что недопустимо выстраивать для нее что-то вроде моделирующего устройства. Мы можем предложить лишь серию весьма типических характеристик, чтобы концептуализировать эту новую модель архитектуры. Это характеристики особого свойства, позволяющие формировать так называемую «структуру отсутствия». Мы предлагаем развитие вне ограничений ради реализации архитектуры свободного дискурса, свободного от внешних ценностей... Это означает особое пересечение трех главных позиций: свободы смысла, свободы формы, непривязанности к духу времени. Такое искусственное сочетание трех свобод возникает из феномена, который Бодрийяр назвал бы «симуляцией» (притворством, которое в скрытом виде тоже содержит в себе тип моделирующей, имитирующей, и значит, все же построенной системы. – *И.Д.*) Но это никак не повторение прежнего опыта, это не трактовка архитектуры как системы конвенциональных симуляций реальности; предлагаемая нами система больше похожа на «диссимуляцию» (отрицание всяческой имитации. – *И.Д.*)»<sup>15</sup>.

В своей практической деятельности в 70–80-е годы Эйзенман создал целую серию концептуально значимых построек, в том числе серию экспериментальных домов, или антидомов, от известного «Дома Икс» (1978) до «Фин де Хаус» (1983). Особой известностью пользовалась его постройка Векснер-центра визуальных искусств (1983–1988) в Колумбусе.

Статья критика Р. Сомола, посвященная Векснер-центру и написанная непосредственно в момент завершения постройки, названа автором весьма символически: «Между сферой и лабиринтом»<sup>16</sup>. Название указывает на характерную позицию Эйзенмана и смену его устремлений. Сфера, самая совершенная форма, представляющая главную фигуру в формальных поисках супрематизма 10-х годов, олицетворяет собой начальную точку неоавангардистских усилий Эйзенмана, опиравшегося на

опыт классического авангарда (известна перманентная инсталляция Эйзенмана «Арсенал авангарда 1913 года»). Лабиринт – цель и прообраз пространственных опытов Эйзенмана, использованных в создании Векснер-центра. Название статьи намекает также на качество *промежутчности* теоретических и практических усилий Эйзенмана периода 80-х годов, опосредованных особенностями самой эпохи, построенной на главенстве иррациональности. Сам Эйзенман к концу десятилетия назовет эпоху 80-х «гребнем промежутка», придавая этому словосочетанию значение некоего разрыва, скачка, поиска и становления нового, всегда богатого формальными открытиями. Созданное Эйзенманом в Векснер-центре пространство неопределенности (условно говоря, «между сферой и лабиринтом») вызывает у Сомола образ рассыпающейся структуры некоего замка: «подобный сетке замок или подобная замку сетка делает невозможным его восприятие»<sup>17</sup>. Действительно, описанная Жилем Делёзом *ризом* – это контраст с вертикалью, направленной вверх (с самим деревом), и с вертикалью, направленной вниз (с его корнями), это скрытый внутренний запутанный горизонтальный слой, производящий то и другое, но ни тем ни другим не являющийся. Ризом – весьма точная метафора Векснер-центра, отражающая концептуальную позицию его создателя и формальные особенности самой постройки. В противовес классической структуре здесь символизируется структура *атектоническая*. «Внутри и снаружи Векснер-центр сконструирован как серия пластин, не имеющих ни начала, ни конца. Особенно внутри: инверсивно наклоненные стены и аркады пассажей в конструкции центрального прохода создают несоразмерные исчезающие иллюзорные перспективы»<sup>18</sup>.

Концепция еще одного проекта Эйзенмана, который называется «Чердак Тома» (Нижний Манхэттен, Нью-Йорк, 1988), сходна с концепцией знаменитого Векснер-центра. Подвергается переоценке само понятие *дома* как *укрытия*, несущего метафору космоса. Традиционная метафизика выворачивается наизнанку. Эйзенман прямо заявляет о своем желании сделать постройку «некомфортабельной». Он играет модернистскими модульными решетками, вызывая внешний эффект беспорядочного наложения их друг на друга, делает нарочито сбитыми и несовпадающими ритмический шаг стен и перегородок и шаг элементов подвесного потолка, скашивает углы, подрезает горизонталь, отрубает части опор. Все эти приемы своеобразно обогащают пластику интерьера, усиливают остроту восприятия, но делают пространство негуманным, постоянно меняющимся при передвижении в нем. Зритель испытывает чувство неуверенности, примерно такое же, какое испытывает человек, впервые попавший за кулисы во время смены декораций. Чувство неуверенности заставляет

зрителя воспринимать архитектуру не подсознательно, как это чаще всего происходит, а осознанно, вступая с ней в диалог.

Бернар Чуми, возглавлявший проектную программу для Парк-де-ла-Виллетт и работавший вместе с Питером Эйзенманом и философом Жаком Деррида, в своих текстах раскрывает иные оттенки деконструктивистского мышления в архитектуре, пытаясь сделать явление понятным и продемонстрировать его способность к порождению принципиально нового.

В 1977 году, до начала активного движения деконструктивизма, в своем эссе «Наслаждение архитектурой» Чуми обсуждает новый, свободный подход к архитектурной форме. Он пишет: «Счастлиное состояние архитектуры возникает в том случае, когда ваша концепция и ваш пространственный эксперимент в какой-то момент вдруг совпадают, когда архитектурные фрагменты сталкиваются и перемешиваются в каком-то восторге, когда культивируемые прежде образцы архитектуры бесконечно деконструируются, а правила нарушаются. Архитектура уже не метафорический рай, а дискомфорт и тревожные ожидания. Такая архитектура подвергает сомнению не только строгие академические выкладки, но и самые популярные представления о ней, она ставит под сомнение благоприобретенные привычные вкусы, тревожит добрую память архитектурного прошлого. Типология, морфология, пространственная структура, логические конструкции – все это просто исчезает. Такая архитектура не сговорчива и упряма, потому что ее реальное значение утверждает себя вне утилитарности, вне цели. И в конечном счете она вовсе не стремится дарить наслаждение даже себе. Счастлиное состояние архитектуры зависит от индивидуальной способности создать условия, при которых ваша архитектура могла бы быть занята исключительно самой собой, но при этом не впадала бы ни в излишнюю сознательность, ни в пародию, ни в бессилие, ни в безумный бред»<sup>19</sup>. Это эссе – предтеча его концепции «разомкнутой архитектуры»<sup>20</sup>, архитектуры, в которой форма (синтаксические структуры архитектурного языка) освобождена от связи с утилитарными потребностями (функциональными и семантическими структурами).

В знаменитых структурах-инсталляциях «Фоли» для Парк-де-ла-Виллетт Бернар Чуми почти буквально воспроизводит формальные приемы русского авангарда – от Константина Мельникова до Эль Лисицкого. Критики сравнивают павильонные структуры Чуми также с постконструктивистскими архитектурными фантазиями Якова Чернихова, передающими жесткие напряжения конструктивных элементов. Сам автор ссылается на влияние образов Корбюзье. В этой работе он выступает как ироник – он адаптирует суровость конструктивизма: ставит сооружение в парк, предель-

но усиливает цветность; он играет, свободно парит в вихре линий супрематической архитектуры, выстраивая архетипически новый пейзаж.

В конце 60-х в центре внимания неоавангардистского движения в Голландии оказались политические, социальные, пространственно-конструктивные и эстетические идеи Леонидова, Малевича, Лисицкого, Чернихова. Работы русских конструктивистов, как и всего круга русских авангардистов, тщательно изучались, например, в Дельфтском университете. А через десятилетие после значительной редукции политического содержания архитектурного движения на первое место вышли типологические изыскания, ставшие основой для поиска новой формальной выразительности.

Идеи русских конструктивистов и супрематистов легли в основу формальных поисков голландского архитектурного бюро «Меканоо» и в особенности знаменитого бюро столичной архитектуры «ОМА» («Оффис фор Метрополитан Аркитектур»), созданного в Лондоне в начале 70-х годов, главой которого стал уже известный к тому времени Рем Кулхаас.

Кулхаас, воплощает в себе тип архитектурного гения новой генерации, оказывая огромное влияние на европейскую архитектурную аудиторию. Кулхаас и его коллеги по бюро «ОМА» – Элиа Зенгелис, Зоя Зенгелис, Меделон Фризендорп – ставят несколько иную, чем американские неоавангардисты, цель. Они намерены развить традицию модернизма, выйти к его формальному обновлению, опираясь на истоки раннего авангардного поиска, удержать *стилевые* рамки, а в чем-то и пафос *коллективной* идеологии начала века. Такая постановка вопроса возникла отчасти в результате внешних причин – как реакция на социальный заказ цеху голландских архитекторов, вызванный необходимостью обеспечить решение проблемы гигантского массового строительства для малообеспеченных слоев населения в условиях дефицита территории. В связи с проблемой массового строительства социальные теории раннего конструктивизма стали для «ОМА» объектом внимания.

Понятна общая приверженность голландских архитекторов традиции модернизма, в свое время поднявшего голландскую архитектуру на уровень элитарной. Однако то, что делает бюро «ОМА», больше напоминает рождение нового стиля – утонченного, эстетизированного модернизма без догм. Проектная стратегия самого Кулхааса построена в значительной степени на переоткрытии русской супрематической архитектуры и живописи, обнаружении в них скрытых возможностей.

Заха Хадид, в середине 80-х работавшая в «ОМА», уверенно заявляла о неистраченной энергии формальных и концептуальных замыслов лидеров русского авангарда. Она оценивала деконструктивистский поворот как единственно возможный



путь для современного архитектора, подчеркивая неуместность в конце XX века историзирующей эстетики как формального эрзаца классики. Значительное число архитекторов-деконструктивистов в качестве одного из важнейших исходных моментов в построении своего собственного формального языка использовали работы русских авангардистов. Известно, что философские принципы и подходы русских авангардистов, как и их формальные поиски и открытия, представляли весьма неоднородную картину. Однако в критической зарубежной литературе 80-х годов они были довольно быстро смешаны и нивелированы и все вместе названы попросту «конструктивизмом».

Характер обращения к прошлому чрезвычайно различен – от использования малозначащих цитат до более откровенных и прямых заимствований. В случае с конструктивизмом обращение к прошлому приобретало порой форму открытого почитания. Как известно, Рем Кулхаас совершил путешествие в Советский Союз в 80-е годы, чтобы увидеть чертежи и сделанные в цвете проекты московского конструктивиста Ивана Леонидова, так сказать, «во плоти» и в большом количестве.

Внимание к работам Леонидова и русских конструктивистов не случайно: прозрения русского авангарда 20-х годов были наделены особой мощью. Идеи Леонидова предстали перед архитекторами-неоавангардистами 80-х по-особому. Удаленные во времени, они проявились в метафизическом измерении. И нужно было как-то выявить это новое и особое качество вдохновляющего источника, не навязывая ему при этом роль канонического образца. Известно, что с этой целью лидеры деконструктивизма придавали авангардным «прототипам» сюрреалистическую тональность.

Кулхаас не раз обращался к эстетике «напряженного пространства» Леонидова, и можно было бы назвать еще целый ряд «заимствований» такого рода. Но речь идет не о простом продолжении начатой традиции русского авангарда, а о той принципиально новой жизни авангардистских формальных находок, которая была задана им новой культурной эпохой конца столетия.

Леонидов начал учиться во Вхутемасе в 1921 году, когда там преобладал прагматический подход к художественному творчеству. Художник уже не считался вдохновенным гением, а архитектор представлялся скорее технологом высокой квалификации. Метафизика образа архитектурного произведения ушла на второй план или вообще не принималась во внимание. Это было время главенства новой и острой идеи *пространственной конструкции*. «Пространство, а не камень – вот материал архитектуры. Пространственности должна служить скульптурная форма

в архитектуре»<sup>21</sup>. Идеи конструктивизма Леонидов воспринял от Александра Веснина, возможно лучшего из представителей этого течения. Однако Леонидов чутьем художника воспринял и тот недавний, предшествующий волне конструктивизма дух супрематизма с его концептуальными *космическими прорывами*. К тому же это было время, когда Малевич, развивая концепцию супрематизма, уже работал с архитекторами.

Известно, что Леонидов к концу 20-х годов отклонился от центральной теоретической позиции конструктивизма. Он вместе с группой архитекторов отстаивал свою позицию, утверждая, что конструктивизм – это «не стиль, а *метод*». Выдвинув идею о том, что именно архитектура должна устанавливать последовательность операций и программу для технологии, а не наоборот, Леонидов косвенным образом способствовал рождению концепции хай-тека, впоследствии развившейся в стилевое направление на основе конструктивистского словаря, оказавшегося столь жизнеспособным. Вообще, словарь конструктивистской архитектуры долго был весьма популярен на Западе, но его использование, лишенное какой-либо технологической, социальной или философской подоплеки, как правило, приводит к бессмысленности, которая и сегодня весьма характерна для неоконструктивизма как стилевого течения в некоторых европейских и североамериканских архитектурных школах. В чем же состоит особенность метода Леонидова? Почему его идеи и образы его архитектуры оказались столь привлекательными для деконструктивистских экспериментов? Опираясь на ряд архитектуроведческих статей и собственные впечатления от работ Леонидова, позволим себе отметить, что его метод интересен тем, что представляет собой *тончайший синтез конструктивизма и супрематизма*. Некоторое время назад критики обсуждали ту манеру, в которой Леонидов делал «заимствования» из своих же собственных более ранних формальных экспериментов. Особенно это заметно в первых важных градостроительных проектах. Исследование манеры Леонидова-конструктивиста, как утверждают критики, показывает, что «главным ресурсом, из которого черпал Леонидов, всегда был супрематизм»<sup>22</sup>.

Супрематизм и сегодня неразгаданный феномен. Великий переворот в метафизике живописи и архитектуры, который произошел в 1915–1918 годах в результате появления и эволюции супрематизма Малевича, по-прежнему остается не до конца понятным. Не разгаданы и сами идеи Малевича, носящие философский характер. Привнося в прежние пространственные представления новые параметры, создатели абстрактного искусства отважились на ниспровержение фундаментальных понятий

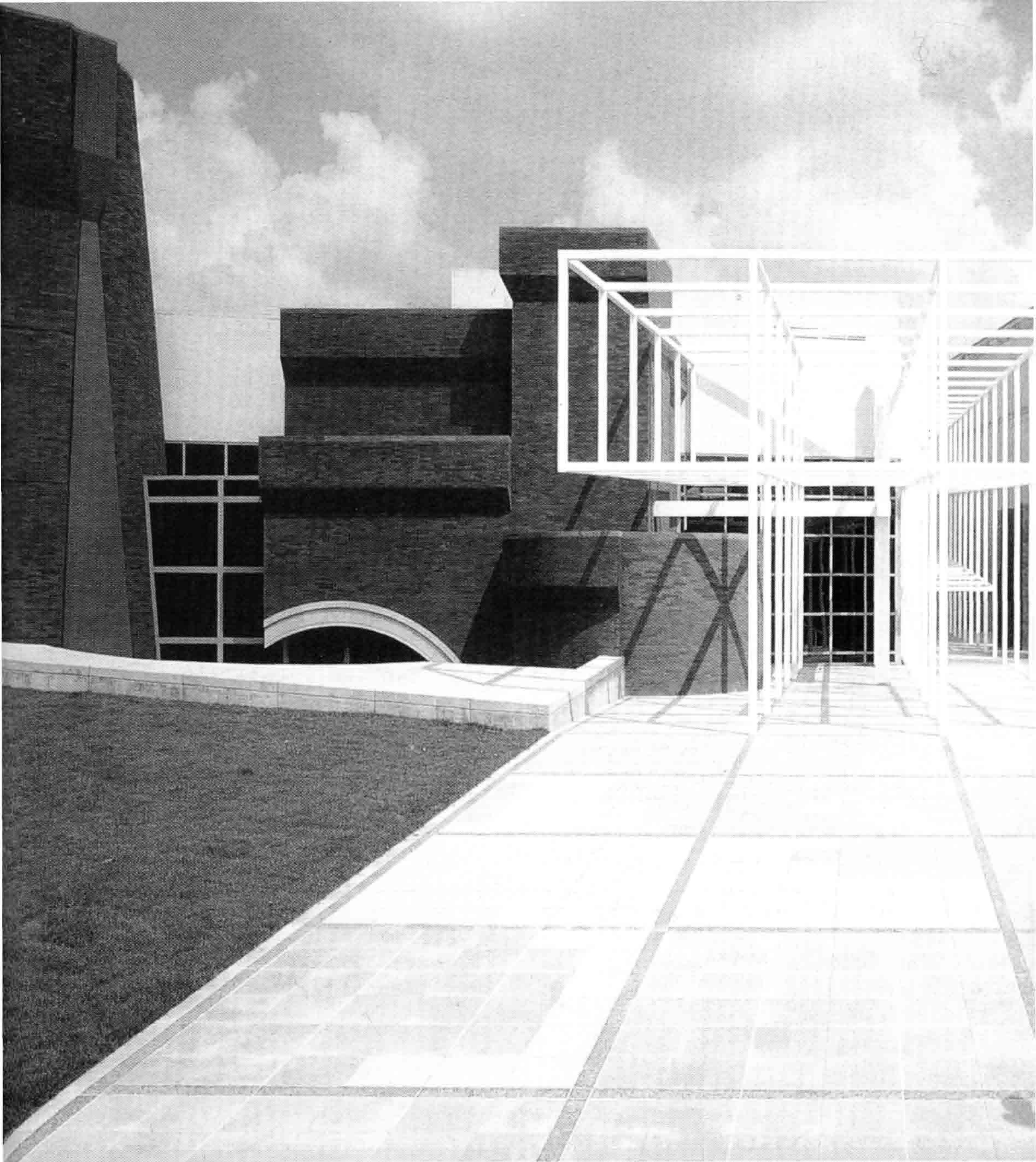
о месте человека в мироздании. И это была не просто перемена места, отведенного человеку, но изменение самих экзистенциальных параметров его существования: человек дерзнул воссоздавать космос. А значит, поменялась и его собственная роль и зародилась новая космогония.

Супрематизм Малевича выступал как новое космическое сознание. Открытие этого нового *пространства духа* было грандиозным. Как понималось новое супрематическое пространство? Как строилась концепция нового космизма, нового пространственного и формального порядка, связанного с идеей бесконечности космоса? Эти вопросы и сейчас занимают воображение искусствоведов и архитекторов. Супрематизм – сведение реальности к *символу*, вмещающему самые сокровенные смыслы, целостную картину мира. Супрематизм – простой и универсальный язык для выражения духовной чистоты, высшего, «неземного», космического совершенства. Элементы языка – геометрические фигуры. Сам Малевич писал: «Супрематизм очень похож на природу. Это такие же элементы, такой же организм или система построения элементов с выработанными отношениями одного элемента к другому»<sup>23</sup>.

Теоретики супрематизма, в частности Лисицкий, обращали внимание на то, что в супремах Малевича выражено не столько само пространство, сколько рождающая его энергетическая напряженность сил<sup>24</sup>. Символика постоянно и бесконечно воспроизводящейся энергии неких пространственных сил, по-видимому, и лежит в основе воздействия супрематических композиций. «Геометрические фигуры, на которых построены супрематические композиции, сохраняют для нашего сознания *предметно-символическое значение*, на которое и опирается пространственная интерпретация композиций», – отмечает Александр Раппапорт<sup>25</sup>. Умение создавать такие *символы* новой пространственной энергетики и доносить их до зрителя, видимо, и составляет смысл супрематического искусства.

От идеи символической передачи пространственной энергетики недалеко до идеи динамики, а следовательно, и до идеи временной координаты супрематической композиции. И в этом отношении весьма интересны соображения, высказанные Кетрин Кук: «Суть идей Малевича об *архитектонике* несколько проясняется при определении *пространства как энергетического поля*. Воздействие этой энергии порождает *пространственно-временной ритм*. На этой же идее построена концепция более позднего «объемного супрематизма». Вот здесь и обнаруживается разница в искусстве построения конструктивистского и супрематического пространства. Если *конструктивизм* был как бы фокусом реального *трехмерного пространства* и изме-

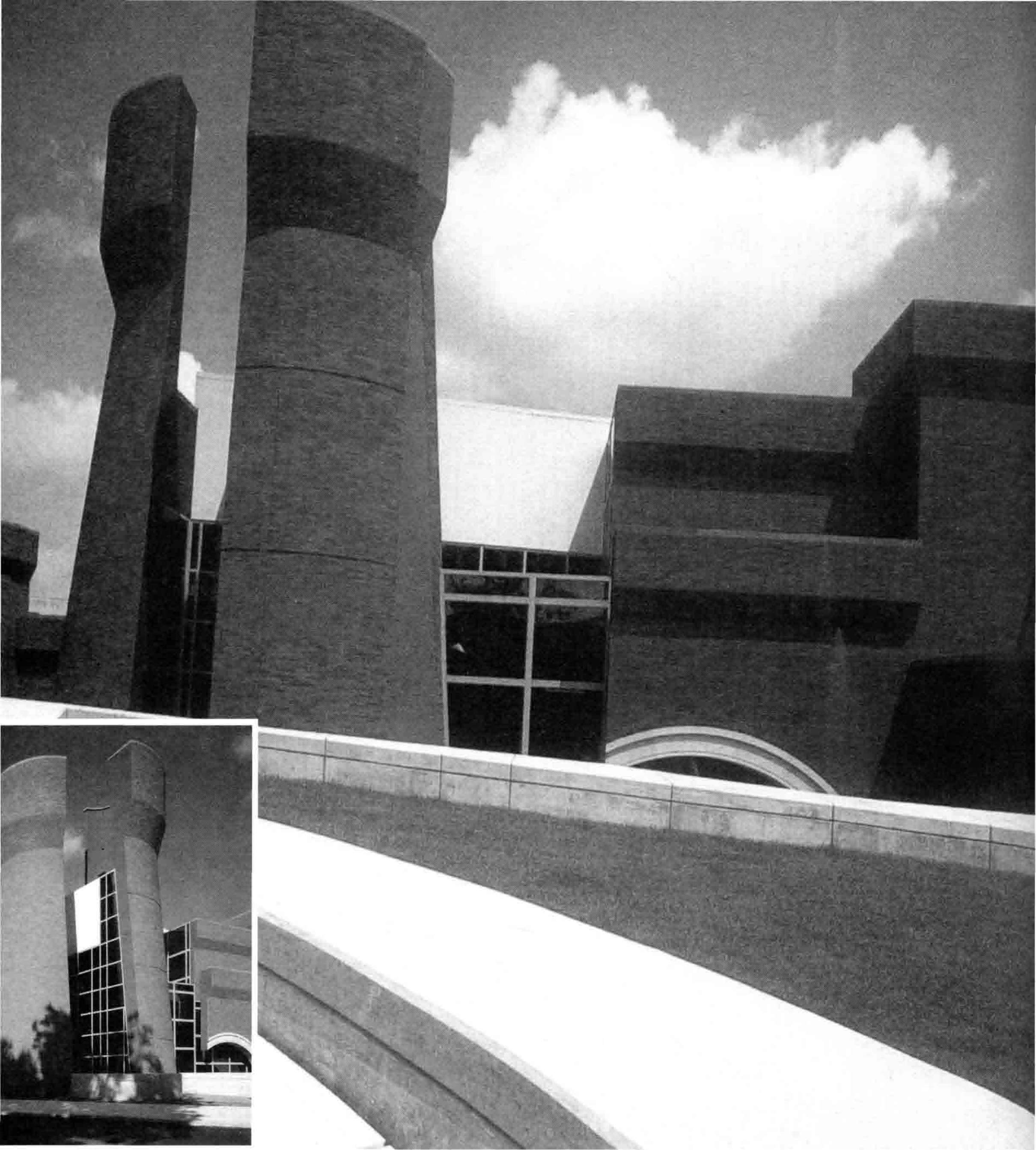




*Питер Эйзенман*

| **Векснер-центр визуальных искусств при Университете штата Огайо**  
Колумбус, США, 1982–1989. Вид главного входа





*Питер Эйзенман*

| **Векснер-центр визуальных искусств при Университете штата Огайо**  
Колумбус, США, 1982–1989  
Вид фасада (слева от главного входа)  
Вид арсенальной башни

ряемого «реального» времени, то *супрематизм* заявлял еще и интегральную и эквивалентную позицию *четвертого* измерения эмпирического времени. Время выступало здесь, в определенном смысле, как дематериализующее начало, как начало, взрывающее материю и превращающее ее в духовную субстанцию»<sup>26</sup>. Тот пространственно-временной континуум, который лежит в основе супрематической концепции, своеобразно связывает ее с концепцией «становления», высказанной современным философом Жилем Делёзом, а значит, приближает к мироощущению нашего времени.

Событийность, принципиальная неизмеряемость супрематического пространства – качество, импонирующее современной архитектурной ментальности. Кук отмечает: «“Поле воздействия” супрематической композиции – это особое пространство коллизий и «случайностей», а не объектов с точными измерениями. Любое супрематистское произведение – это заявление об отсутствии размерности и измерения. По отношению, например, к объектам классического модернизма, массивным и механически связанным, родственным теоретической логике конструктивизма, супрематические произведения принципиально иные. Они очень естественно и логично подходят характерному уже для конца нашего XX столетия новому восприятию мира, новой феноменологии, в особенности если смотреть на мир с точки зрения деконструктивиста»<sup>27</sup>.

У Леонидова мы находим своеобразный синтез, на первый взгляд, теоретически несовместимых начал – супрематической темы и пространственной конструкции. Он владеет и необходимой эмоциональностью художника, воплощая ее в мощь символизированной энергетики супрематизма, и теоретическим методом, улавливающим энергетику реалистического и рационального пространства конструктивизма. В его творческой лаборатории такой сложный синтез происходит. По-видимому, именно это качество произведений Леонидова и оказалось столь привлекательным для архитекторов-деконструктивистов 80-х годов.

Однако, обсуждая присутствие супрематической составляющей в творчестве Леонидова, подчеркнем, что речь идет вовсе не о прямом повторении приемов супрематической композиции. Для большого художника, каковым был Леонидов, следование какому бы то ни было уже созданному до него языку невозможно. Леонидов – создатель собственного принципа формообразования. Говоря о присутствии супрематической составляющей, мы имеем в виду и интуицию свободных пространственных построений, и визуальную выраженность «независимости» от законов гравитации, и спокойную уверенность в обращении с планетарно монументальными геометриче-

скими фигурами, – все то, что было воспринято Леонидовым от супрематической «школы» и вошло в его творческий метод. А главное – тот особый дух космизма, который привнесен им в каждое его конструктивистское произведение.

Деконструктивизм – это не неоконструктивизм, это никак не возобновление линии конструктивизма, это и не просто неосупрематизм, хотя этот термин довольно часто стоит рядом с работами архитекторов круга «ОМА», и это не хай-тековская символическая технологизация конструктивистских по сути приемов. Деконструктивизм – это эстетствующее направление, своего рода барокко. Это течение, построенное на философии конца XX века. В нем – новое представление о неустойчивом мире, примесь иронии и игры интеллектуала 80-х. Это течение, опирающееся на *метод* деконструкции (переописания с долей иронии), на приемы декомпозиции (разъятие формы и ее инвертирование), на приемы наложения «внахлест», или так называемую «джакстапозицию», на особые виды сложно запрограммированной комбинаторики. Эстетика деконструктивизма опирается на формулу «поруганного совершенства», философия деконструктивизма хорошо усвоила концепции Жака Деррида, Мишеля Фуко, Ролана Барта.

Почерк деконструктивистов далек от единообразия. Достаточно сказать, что деконструктивистами называют архитекторов с весьма различными манерами, с сильно отличающимися первичными концептуальными установками, ставя в один ряд Гери, Эйзенмана, Кулхааса, Мейна, Прикса, Свичински, Хадид, Спир, Агрест, Чуми. Общетеоретическая позиция архитекторов круга «ОМА» сходна, но художественный язык каждого крайне индивидуален. Остановимся лишь на некоторых работах деконструктивистов круга «ОМА», на наш взгляд наиболее близких идеям и образам архитектуры Леонидова.

Рем Кулхаас практически сразу заявил свой собственный индивидуальный подход. Уже в первом своем опыте (дипломного проекта) он предложил комбинаторный прием. Это была гипермасштабная коллажная комбинация: известная «полоса Леонидова», как бы «приземленная» непосредственно на городской пейзаж Лондона, выдержанная в одном с ним масштабе и ракурсе, создавала сюрреалистический эффект совмещения несовместимого.

В 80–90-е годы Кулхаас и его бюро «ОМА» создали множество городских проектов, которые иллюстрируют эволюцию их теории и метода. Работы «ОМА» не столько чисто деконструктивистские (метод декомпозиции разовьется несколько позже, в работах Хадид, Фуджи, Чуми, Агрест), сколько *комбинаторные*, поскольку объединяют типологические черты различных модернистов. Здесь мы найдем образы архи-



тектуры ранних модернистов – Казимира Малевича, Ивана Леонидова, Людвига Хильберзаймера<sup>28</sup>, представителей классического модернизма, в том числе самого Миса ван дер Роэ, представителей фуллеровского монументализированного модернизма, к примеру в лице Седрика Прайса<sup>29</sup>.

Однако у Кулхааса совершенно особый вид комбинаторики: например, какие-то выбранные им исторические прототипы перемешиваются с реально существующими ныне структурами, как это было сделано на схемах для конкурсного проекта Парк-де-ла-Виллетт. В этом проекте Кулхаас наслаивал пластами совершенно различные по типу системы таким образом, что все вместе выглядело сделанным наугад смешением. Этот особый вид смешения вошел в палитру формальных приемов деконструктивизма. Разрабатывая конкурсный проект Парк-де-ла-Виллетт, Кулхаас предложил интересную, так называемую *ландшафтную* стратегию, чрезвычайно сложную и детально проработанную. Он поделил протяженный участок на серию нестандартных «кусков-объединений», создав систему с различными видами активности и систему с различными видами растительности. В эти узкие «куски-объединения» он ввел общие для всего участка мелкие элементы, так называемые «конфетти», разбросанные беспорядочно, случайно и везде. Затем появился пласт крупноразмерных элементов, включенных в существующие здания, затем циркулирующие и связывающие слои. Таким образом, примерно пять противопоставленных и весьма различных систем были суммированы в весьма богатую *текстуру*, которая и охватывала все пространство, и одновременно справлялась со сложнейшей программой, из которой довольно трудно определить, как учитываются тенденции к изменениям и характер функциональных связей. Эта уступчивость и неопределенность заимствована Кулхаасом у Седрика Прайса. Именно Прайс предложил в 60-е годы принцип «бесплановости», содержащий в себе одновременно и элегантность, и значительную долю юмора – сочетание качеств, нечасто встречающееся в жанре модернизма. Вот почему, хоть там и нет обобщающей формальной фигуры и схема в целом дезориентирует, как и подобает в настоящем деконструктивизме, все-таки умело созданные разрывы между повторяющимися группами довольно надежно обеспечивают минимально необходимую визуальную связанность и создают восхитительный эффект «конфетти» из построек и садов, прихотливо столкнутых друг с другом. Заметим, что черты тактики уступчивости и неопределенности, проявившиеся здесь, родственны теоретической концепции «складки» в архитектуре, родившейся позже, в начале 90-х.

Одна из первых, но и, может быть, наиболее известных построек Кулхааса, Национальный театр танца в Гааге (1984–1987), – довольно сдержанная архитектура, если



сравнивать это произведение с его живописью. Возможно, потому, что здесь он обратился к «новой уравновешенности (умеренности)», к минимализму Миса, что отчасти дисциплинирует, приводит к абстракции формы, которые при всем том вздымаются и падают в счастливом возбуждении. Все организовано как в «свободном падении»: и сами материалы, и цвет – от черной штукатурки до золотистого металла. Такое «свободное падение» начинается с периферии здания, где в это движение вовлечены второстепенные, утилитарно необходимые объекты. Далее ритм его усиливается, и у посетителя возникает впечатление, что он движется не по прямой, а по кругу, уступая дорогу различным визуальным преградам. В качестве «преград» выступают то стеклянные перегородки, то наклонные алюминиевые опоры, по мнению Дженкса напоминающие толстые «коктейльные трубочки», то громадные танцующие фигуры на пилонах сцены и наконец наиболее впечатляющая форма – усеченный конус, одна из знаковых форм архитектуры Леонидова. Перевернутая острием вниз и позолоченная, эта форма служит здесь входом в ресторан. Включение необычных для театра и контрастирующих друг с другом форм и сюжетов волнообразной крыши, а в интерьере – подвешенного на тросах некоего «сателлита» неправильной овальной формы и даже плавательного бассейна усиливает тот программный гедонизм, который подчеркивается в теории «ОМА».

Фойе отражает идею пространственного динамизма, родственную живописи Кулхааса. Потолок скользит вниз к стене, создавая искаженную перспективу, в то время как подвешенная на тросах овальная площадка бара шампанских вин с изогнутым балконом дополняет развитие идеи движения. Цветовые контрасты психологически усиливают динамику восприятия, а все движущиеся формы, взятые вместе, отражают главную метафору сооружения – метафору стремительного, но всегда четко контролируемого танца. С этой целью Кулхаас эффективно использует принципы антигравитационной архитектуры Ивана Леонидова, показывая, как легко массивная форма может парить в «напряженном пространстве». Приемы антигравитационной тензильной архитектуры – архитектуры на растяжках – здесь действительно уместны и работают как метафора танца, его кульминационного момента, когда тела танцоров замирают в воздухе в высшей точке прыжка.

В поисках оснований для построения новых пространств Кулхаас опирается на идею первенства цвета в супрематических композициях Малевича и переводит архитектуру в регистр непривычной для нее усиленной полихромии, заимствованной из супрематической живописи. Одновременно он переносит архитектуру в художественное пространство сюрреализма. (Как известно, и Леонидов удивлял неожидан-

ными эффектами повышенной цветности в своих студенческих архитектурных композициях.) Новая образность усилена виртуальными компьютерными опытами.

В Театре танца в Гааге Кулхаас, опираясь на эстетику супрематизма и сюрреализма, ищет необычное в обычном. Усилением цветовой насыщенности гляцевых фактур создается ощущение сверхъестественности. Скошенные потолки, изогнутые стены, разноцветные, хаотично поставленные трубочки-опоры, море света от как бы случайно разбросанных (опять-таки по принципу «конфетти») точечных светильников, бликующие поверхности, контрастные цвета – все это создает ощущение «невозможного» пространства, анаморфической, искаженной проекции реальности. Пересечение параллелей здесь мыслится как возможное событие, как катастрофическая неизбежность.

В этой постройке Кулхаас широко использует идею «напряженного пространства» Ивана Леонидова. Но одновременно он вводит бликующие, рефлектирующие поверхности, характерные для эстетики классического модернизма, мотивы Оскара Нимейера, Уоллеса Харрисона. Всё вместе создает эффект ирреальности. Эта новая архитектура гедонистична. В здании театра всплыли и слились пафосные мотивы 20-х и высокотехнологичные мотивы 50-х, затеяна сложная, будоражащая историческую память деконструктивистская игра с пространством и формой. И эта игра вполне серьезна, она доступна немногим, способным, если воспользоваться выражением Ницше, «исходить из того в объяснении прошлого, что составляет высшую силу современности»<sup>30</sup>.

Русский авангард интересен Кулхаасу еще и как пример того, как можно радикально изменить привычную структуру жилища. Он ставит целью создать среду, адекватную характерной для современного человека потребности к многократной смене состояний. Он пытается «предложить потребителю такое окружение, которое позволило бы ему быстро изменяться, как хамелеону, постоянно обнаруживая себя в ситуациях нового опыта»<sup>31</sup>. Архитектура, по мнению Кулхааса, – это «поиск сценариев, выражающих почти сюрреалистическую одновременность... практик и доводящих до крайности заключенные в них выразительные возможности. Эстетика конструктивизма с ее вниманием к скрупулезному монтажу контрастирующих программных элементов импонирует Кулхаасу»<sup>32</sup>.

Индивидуальный *метод* Кулхааса и группы «ОМА» включает леонидовский синтез супрематизма и конструктивизма как опорный и заглавный принцип формообразования. Однако метод Кулхааса построен, в первую очередь, все же на деконструктивистской логике: произведение рассматривается как сложная многослойная

структура, состоящая из несовместимых, на первый взгляд, включений, возвышенная до сюрреалистического модуса. Эта черта угадывается в большей части его произведений. Ее можно обнаружить и в одной из его последних работ – высокотехнологичном проекте библиотеки в Сиэтле, где энергетика пространственной конструкции, обтянутой ячеистой оболочкой из стекла и алюминия, вполне сочетается с загадочностью супрематических многоцветных образов, введенных в сложнотекстурную структуру интерьера.

Деятельность «ОМА» производила сильнейшее впечатление на Заху Хадид, группу «Архитектоника» и Бернара Чуми, работы которых особенно тесно связаны с основной тенденцией деконструктивизма. В «антигравитационной архитектуре» Хадид, в целом возвращенной на супрематической эстетике Леонидова, невиданную взрывчатость и остроту приобрели приемы *«нахлеста»* и *«проницаемости»*, заимствованные из кубизма. Деконструктивисты особое внимание уделяли изучению кубистского пространства, усматривая в нем созвучные современным формальным тенденциям черты: слоистость, раздробленность, взаимопроникновение планов. Проницаемость (для мысленного взора) и прием хаотичного наложения «внахлест» – две яркие особенности, в свое время они весьма динамично проявлялись в контррельефах Татлина, архитектонах Малевича.

Хадид получила известность в 80-е годы благодаря ряду выигранных конкурсов. Один из таких проектов – Пик-клуб в Гонконге (1983). Здесь природа горного пейзажа, переведенная в модус фрактальной геометрии, и стилистически связанные с ней изысканные структуры «парящих конструкций» отвечают концепции «планетарной архитектуры» самой Хадид. Другой проект – Курфюрстендамм в Берлине (1985). Это система офисов, вписанных в изящно изогнутую кривую узкой полосы – территории, выделенной для строительства. *Супрематическая экспрессия* композиции доведена здесь до пронзительной остроты: при взгляде на остроугольные пластинчатые сине-белые структуры возникает ощущение стальных лезвий, прорезающих небеса. «Немая беззвучная пластина, характерная для модернизма, достигает здесь неправдоподобной аристократической элегантности», – пишет Чарлз Дженкс<sup>33</sup>.

Лауринда Спир принадлежит к новому поколению деконструктивистов-неосупрематистов, воспитанных Кулхаасом и Зенгелисом. Образовав вместе со своим мужем Бернардо Форт-Брешиа группу «Архитектоника», она длительное время работала в Майами. Стиль группы – захватывающе эффектный деконструктивизм. В 1980 году Форт-Брешиа, Спир и Кулхаас выстроили знаменитый жилой дом «Атлантис» в Майа-

ми – опыт соединения конструктивизма с сюрреализмом. Целый ряд построек этой группы следует эстетике неосупрематизма. Так, наиболее известная постройка – банк в Люксембурге (1989–1994) – создает эффект ожившей супрематической композиции, переведенной в объем, но так и оставшейся неразгаданной сущностью. Постройка нарочито контрастирует с традиционным окружением, покоря изысканностью и изяществом, настораживая отчужденностью, нереальностью форм, создает эффект метафизического пейзажа, что свойственно эстетике деконструктивизма.

Если авангард 10–30-х годов осознавал себя как некий исток, начало новой архитектуры века индустриализации, то деконструктивизм 80-х в своей неутомимой работе, нацеленной на отрицание, осознавал себя промежуточной эпохой и, если воспользоваться термином Эйзенмана, «гребнем промежутка». При всем том, что авангард 20-х и деконструктивизм 80-х в архитектуре придерживались единой стратегии в отношении задачи преодоления классики, их тактические приемы различны. «В разрушительных авангардных опытах начала века просвечивало желание утвердить новый порядок и по крайней мере легитимизировать новации, апеллируя к непреходящим ценностям и стремясь к интеграции в ритмы Большой Вселенной», – пишет современный исследователь<sup>34</sup>.

Деконструктивизм же доводит до крайности, до абсурда тенденцию разрушения, антигуманности, хаотичности, особых состояний типа «ризомы», намеренно создает весьма характерные «лабиринтные» модели реальности, особые симулятивные формы, неподлинные объекты, логические головоломки, принципиально неразрешимые. Авангард 10–20-х в архитектуре связывается с утопической целью изменить общество, неоавангардный импульс деконструктивизма сосредоточен на создании архитектурного портрета современного общества, несмотря на утверждения его лидеров о полной своей асоциальности.

Вспомним, однако, что мы имеем дело с остраненной позицией интеллектуала-ироника, в этом свете деконструктивизм предстает как принятие правил игры, заданных постмодернистской темпоральной моделью культуры. Быть деконструктивистом – значит признать «состояние постмодерна» или, пользуясь терминологией Жана Бодрийяра, признать «постапокалиптическое» состояние культуры и общества, признать положение за чертой некоего виртуального апокалипсиса, когда приходит конец историческим институтам, когда они рушатся, но не насильственно, а постепенно, и заменяются некими подобиями, или «симулякрами»<sup>35</sup>. В целом же архитектура деконструктивизма, генетически связанная с русским авангардом, высокоэстетична и служит опорой для архитекторов новой генерации в их формообразующих



поисках. «Цель супрематических поисков – построение новых пространств – продолжает оставаться в центре творческих задач современного проектирования», – отмечал в конце 80-х Александр Раппапорт<sup>36</sup>. Природа супрематической композиции диалогична, она соединяет в себе качество совершенства высших форм с элементом *случайности* их расположения. «В противоречии со своей концепцией космического простора Малевич строит свои супрематические композиции на основе калейдоскопической скученности геометрических фигур, создающих динамику и драматизм образа»<sup>37</sup>.

Известная венская группа деконструктивистов «Кооп Химмельблау», образованная Вольфом Приксом и Хельмутом Свичински, начала своей демарш против классики, модернизма, а затем постмодернизма с конца 60-х годов. В их проектах можно усмотреть игру в конструктивизм, но игру не по правилам, в результате чего возникают прихотливые изломы, капризно-изысканная небрежность, антигравитационный эффект. Прикс и Свичински сосредоточены на игровой сборке пространственных конструкций – на изобретении сюрпризов. В этом и заключается содержательность их инноваций: «манипулирование причудливо-эксцентричными элементами позволяет избежать абсолютной смерти архитектурной формы», – пишет о них Эмсонейт<sup>38</sup>.

Если Эйзенман выступает против недостаточно острого формального выражения функционализмом самого смысла новой эпохи модернизма и если Рем Кулхаас подхватывает антитрадиционалистский протест авангарда начала XX века, соединяя его с пронзительностью мироощущения человека информационной цивилизации, то в деятельности венской группы «Кооп Химмельблау» протестующий авангардный пафос носит еще и остро социальную окраску. Деконструктивистские интерпретации архитектуры не просто формальный поиск, они рождены острой критической позицией авторов по отношению к социальному ландшафту города. Неофутуристические тезисы Прикса и Свичински, как и их проекты, инсталляции и хеппенинги, еще в начале 60-х были направлены против деградации городского окружения и проникнуты стремлением к формальному обновлению: «архитектура должна полыхать», «архитектура должна быть кипящей, вихревой, даже раскалывающейся».

В начале 70-х концептуальная направленность группы отвечала идеям немецко-американского философа Герберта Маркузе, искавшего пути выхода из власти предзаданной *одномерности* мышления массового человека. В поисках новой формы группа исповедовала известную идею Маркузе: архитектура, как и всякое искусство, не погибает лишь в том случае, если сохраняет свое существенное основание, то есть если она сама в состоянии отречься от традиции, отказаться от примирения



Френк Гери

| **Главное управление фирмы «Витра».** Базель, Швейцария, 1988/1992–1994  
Фрагмент  
Общий вид





«Архитектура»  
(Лауринда Спир,  
Бернардо Форт-Брешиа)  
II-2

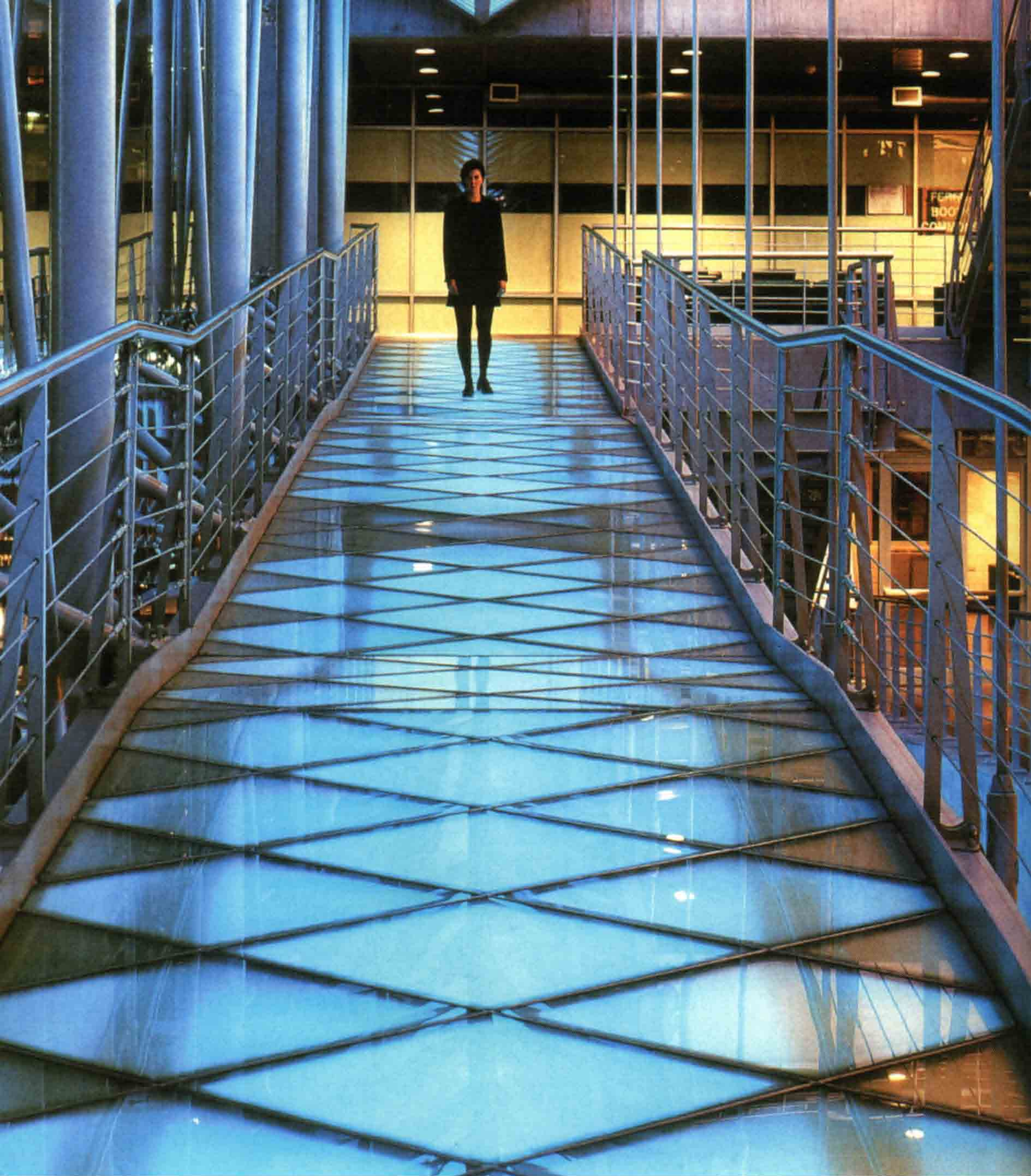
Люксембургский банк. Люксембург, 1989–1994  
Общий вид  
Фрагмент фасада





Рем Кулхаас | Голландский театр танца. Гаага, Нидерланды, 1985–1988. Фойе театра





Бернар Чуми

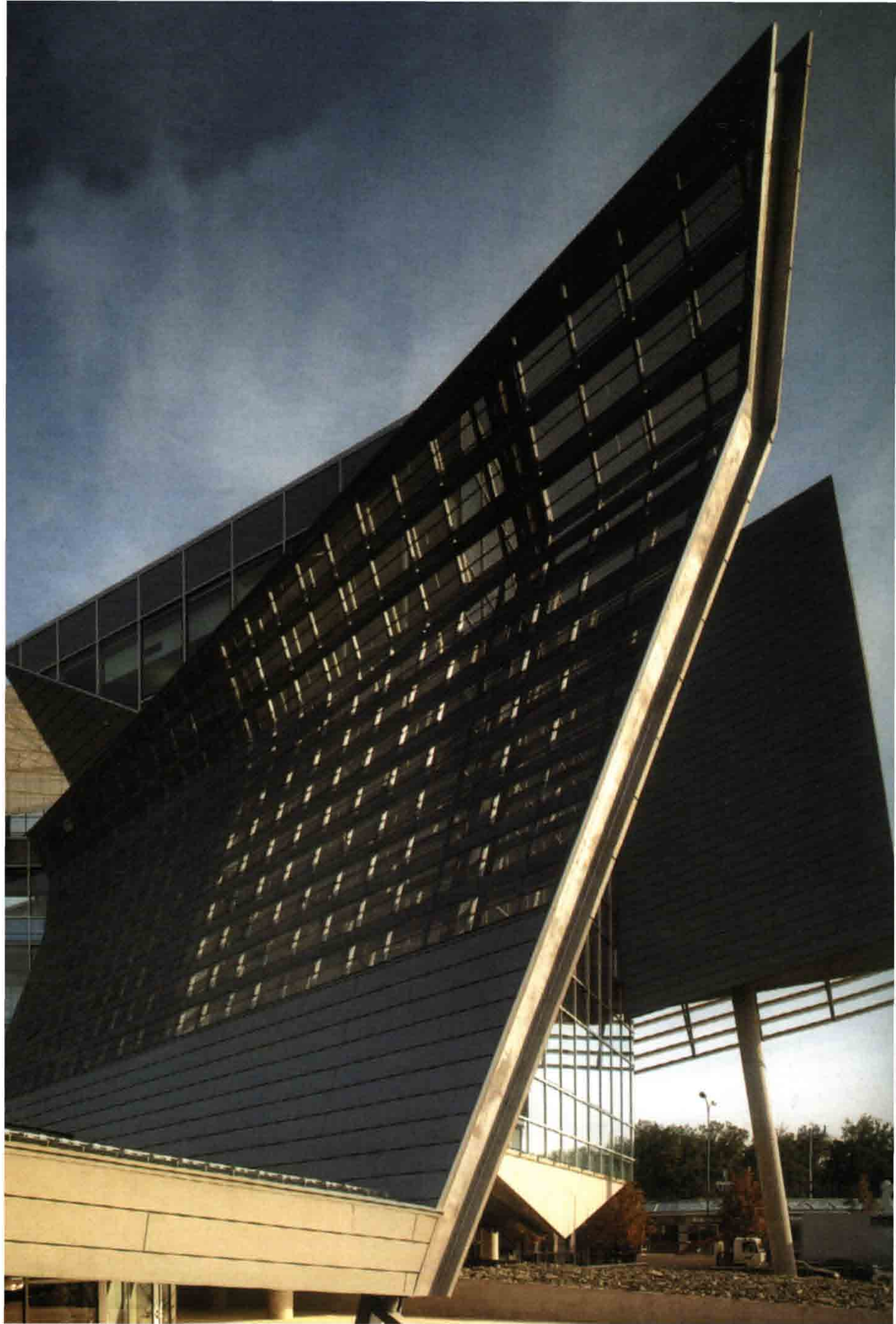
| **Лернер-холл. Студенческий центр при Колумбийском университете в Нью-Йорке**  
США, 1994–1999. Перспектива наклонной переходной галереи в интерьере





Эрик Оуэн Мосс | Здание «Зонт». Калвер-Сити, США, 1998–1999





«Морфозис» (Том Мейн)

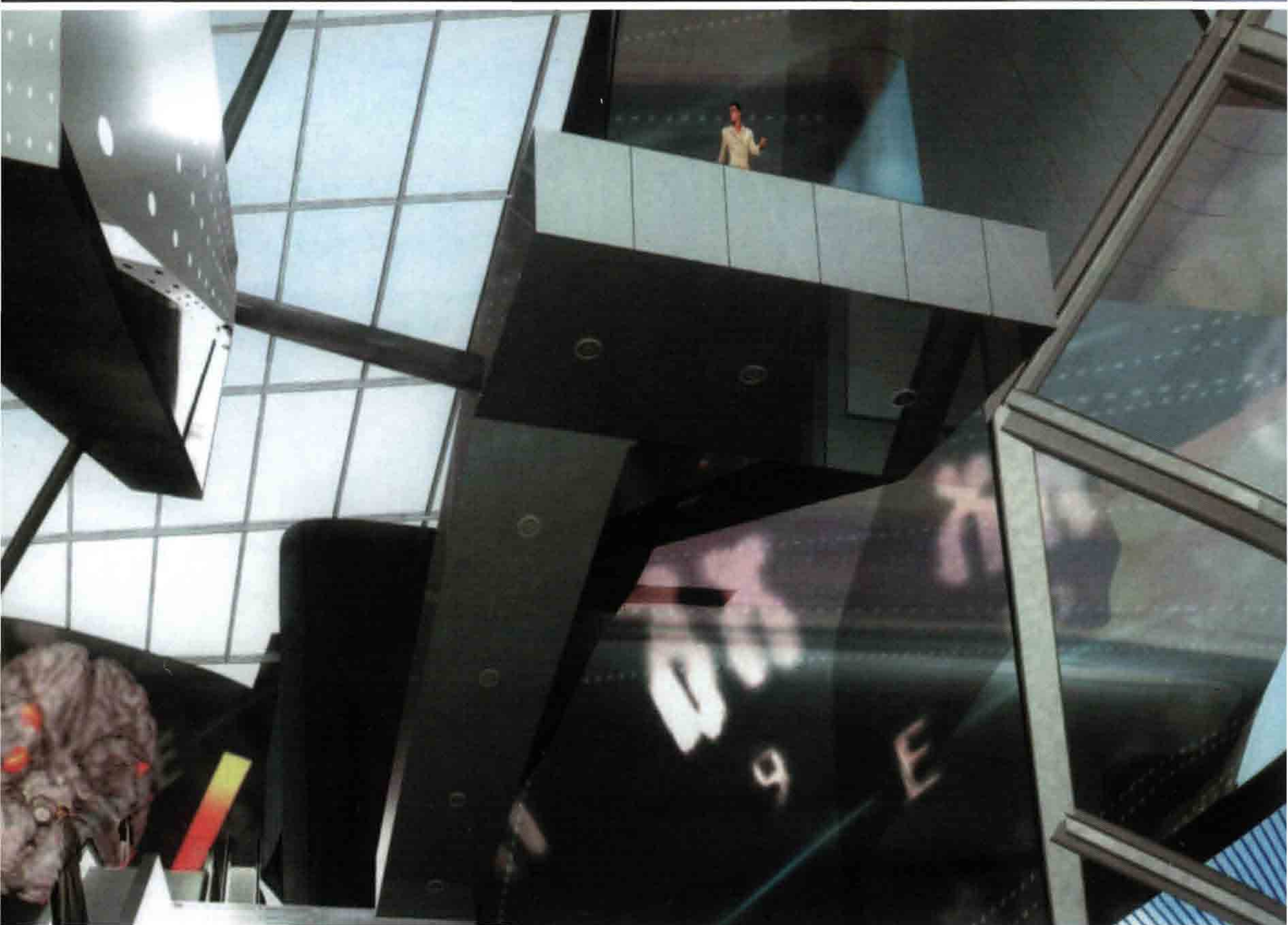
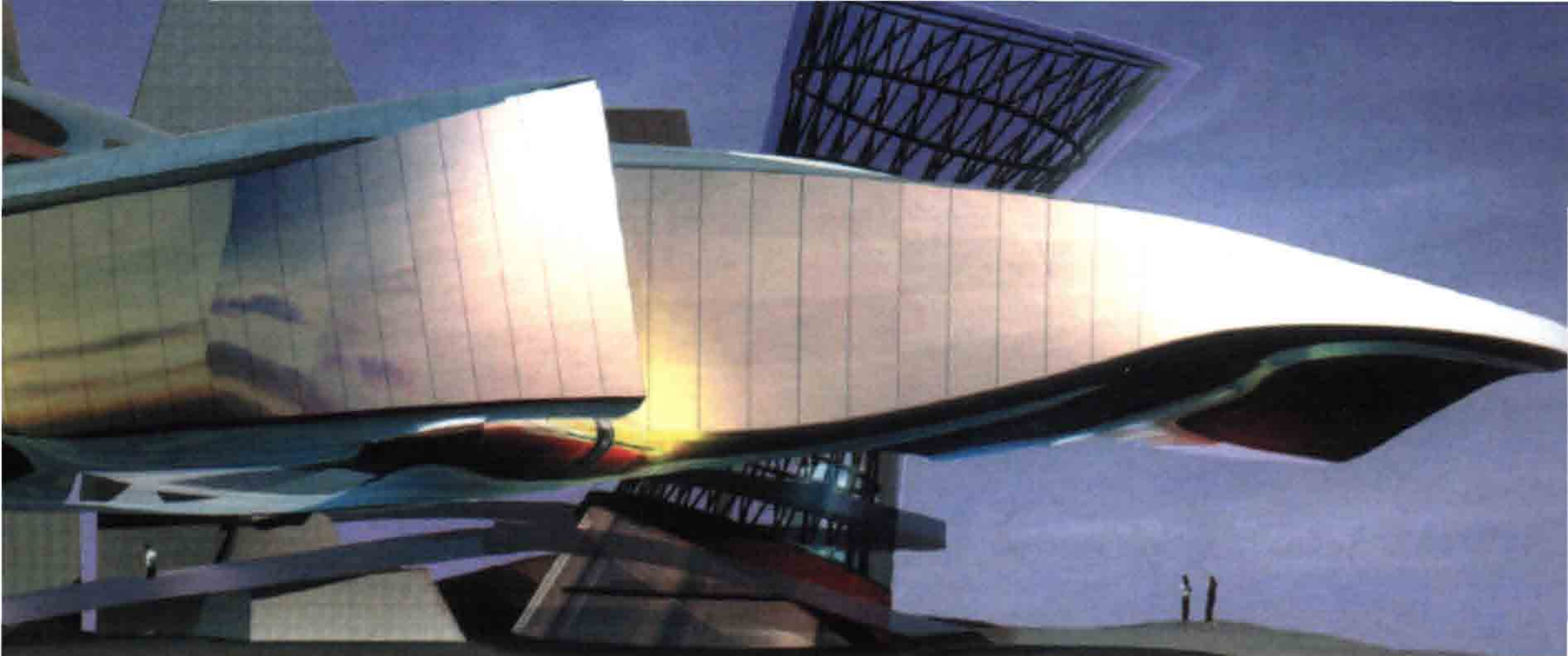
| **Нижний Альпийско-Адриатический центр.** Клагенфурт, Австрия, 1998–2000  
Вид с запада





Вид с юго-востока





«Кооп Химмельблау»  
(Вольф Прикс,  
Хельмут Свичински)

Культурный и научный центр «Музей слияния двух рек». Лион, Франция, 2001–2005. Проект  
Крыло здания  
Фрагмент интерьера

с существующим порядком и принять дозу сюрреализма и атональности<sup>39</sup>. В середине 70-х вдохновленные идеями лидера венского авангарда Гюнтера Фейрштейна, заявившего, что современный большой город невозможно «совершенствовать», его можно только «судить», понимая, что он более чем наполовину «функциональная шелуха, приспособленная к банальностям повседневной жизни»<sup>40</sup>, Вольф Прикс и Хельмут Свичински предприняли атаку на стереотипы пространства большого города, в котором усматривали воплощение «потребительского цинизма, вечной апокалиптической муки, соединенной с парадизоподобным хитом»<sup>41</sup>.

Прикс и Свичински вступают в сложный диалог с историей: это и демонстративный отказ от устаревших культурных клише («нас мутит от созерцания исторических масок»), и протест против ортодоксального функционализма, и неприятие постмодернизма 70-х, и попытка футуристического прогноза. К концу 70-х сформировалась их новая эстетика. Концептуально подготовленная, высокоэмоциональная атакующая тактика осуждения современного города помогла им совершить своего рода конверсию архитектоники. Выдвинутая ими новая формальная концепция родственна *поэтике заброшенности, хаотичности, эстетике насильственного разрушения*. Благодаря особому таланту выстраивания пространственных психограмм разрушения, «Кооп Химмельблау» вызвала громадный интерес в архитектурном мире. Так, в серии неосуществленных проектов конца 70-х годов был высоко оценен проект «Горячая квартира» (1978–1979). Шестиэтажный коробчатый жилой корпус был как бы пробит, протаранен диагональной брусообразной металлической конструкцией, из которой в ночное время должны были извергаться гигантские столбы пламени из газовых трубок. Уйти от рядоположенности – вот в чем состояла цель. (Фрагмент проекта был осуществлен в виде временной инсталляции «Крыло огня» 15-метровой высоты в 1980 году в городе Граце.)

Следующая серия проектов и городских инсталляций группы, пришедшаяся на 80-е годы, отвечала выдвинутому несколько ранее лозунгу: «Безжалостное время – безжалостная архитектура». Городские акции этого периода представляли собой антикапиталистические архитектурные визионы, а также анти-постмодернистские инсталляции и хеппенинги. Внешне эти временные сооружения выглядели как деконструктивистские концептуальные модели, переведенные в гигантские трехмерные конструкции. Авангардно-деконструктивистский дух заключен в самих названиях инсталляций: «Кожа города» в Берлине (1982), «Архитектура – это то, что теперь» в Штутгарте (1982) или «Длинные тонкие желтые ноги Архитектуры» в цаплеобразной конструкции в Роттердаме (1986).

Начиная с 80-х эти «новые дикие» начали строить свои невероятные пространственные выдумки во вполне профессиональной и хорошо скоординированной манере. Появились театры в Вене, виллы в Калифорнии, появился Институт Хайсолар при Штутгартском университете.

Эстетика *насильственного разрушения* – это риск выхода во внеэстетическое пространство. «Кооп Химмельблау», избирая свой способ высказывания, остается верной высочайшему профессионализму. Тонкая интуиция формы не позволяет им выйти за рамки высокого эстетизма. Нарочито агрессивная форма – «взрывающееся», взламываемое, рассыпающееся осколками пространство – воспринимается как организованный художественный жест, сохраняя у зрителя чувство собственного достоинства. Зритель застывает перед архитектурой «Кооп Химмельблау», как перед величественным видом природного катаклизма или перед взмывающей в небо стаей птиц. Иронические интонации улавливаются лишь при внимательном вглядывании.

Однако «Кооп Химмельблау» – это не только формальный эксперимент. Прикс и Свичински наделяют структуры создаваемого пространства глубинными и многослойными смыслами. В этом отношении характерна архитектура известной постройки в Вене «Красный ангел» (1981). «Красный ангел» – это маленький шансон-театр, соединенный с винным баром. Сооружение содержит метафору угрозы, олицетворяет неистовство «сжигаемой» архитектуры. Присутствие ангела огня прочитывается в утонченном построении пространственных структур, во множестве мифологических отсылок. Над небольшой эстрадой в углу зала невидимый «сгорающий» ангел разворачивает пламяподобные крылья. Второй его смысл – быть ангелом интонации, жить в особом дыхании певца, неповторимом звуке инструментального исполнения, в материализующейся речи актера. Символическое «тело» ангела, оно же «тело» звука, – во взлетающем пункте стальных пластин на заднике сцены, в странного вида стеклянных блоках, в трагическом изломе «крыльев», пронзающих конструкции свода. Здесь множество знаков присутствия архитектуры, как и множество знаков ее отсутствия. Знаки отсутствия – тоже архитектура, это и есть открытая форма архитектуры (*присутствие отсутствия, след следа*, если использовать семиотический словарь Жака Деррида). Следуя *поэтике разрушения*, архитектура выражает агрессию, но силой мастерства агрессия не доведена до ортодоксальной угрозы. Постройка вызывает смешанное чувство – опасности и доверия. Позиция между выражением прямой агрессии и останавливающим ее гуманным, даже бережным, жестом как раз и есть отражение повышенной чувствительности художника постсовременной генерации к положению человека в современном мире.



Плод тотальных затей «Кооп Химмельблау» – предложение для нового городского центра Мелун Сенар в Париже (первая премия на конкурсе 1987 года), в котором своеобразно ассимилирован ряд исторических, урбанистических и неофутуристических концепций. Принцип вертикального зонирования, ломающий стереотип планировочно-пространственной иерархии, приближает к реальности мечты Мишеля Фуко о гуманизации городского общественного структурирования. Проект несет в себе неистребимую агрессивную силу Утопии, требующей немедленной реализации, что роднит его с урбанистическими проектами русских архитекторов 20-х годов. Существует два вида утопии (по Луису Мамфорду): утопия сохранения, например реставрированная структура города, как в проекте «Атлантис» Леона Криера, и утопия преобразования, или кардинальной реструктуризации. Таков Мелун Сенар – парадоксальное соединение радикального агрессивного жеста и гуманной сущности, хоть и прикрытой порцией иронии, даже сарказма.

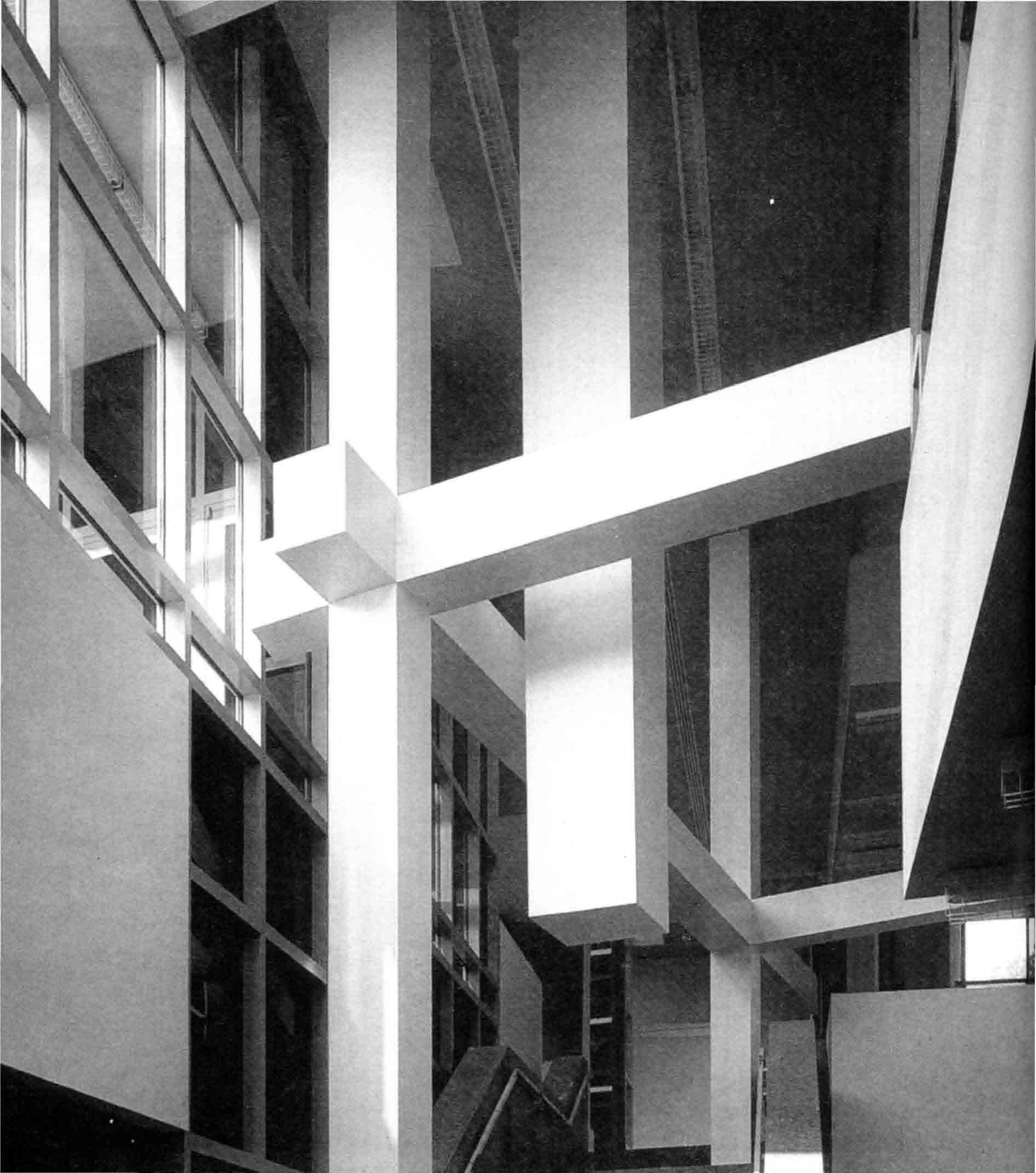
Наиболее известная постройка, реализующая идею фрагментарной интервенции *разрушительных* новаций в городскую среду, – реконструкция крыши дома №6 на Фольксштрассе в Вене (1983–1988). Проект созвучен идеям футуристической живописи. Концепция авторов состоит в том, чтобы визуализировать энергию уличной суеты – показать, что, пройдя снизу через тишину дома, эта энергия взрывается наверху и разламывает крышу. Литературно-философское понятие деконструкции, антиструктурности здесь выражено с предельной наглядностью. Стальная арочная ферма – важнейший элемент открытой архитектурной формы «Кооп Химмельблау» – становится главной опорой всей конструкции, которая разрезает и разрушает старую крышу и создает новое пространство света и воздуха.

Корпус фабрики бумажных обоев в Санкт-Вайт (1988–1989) представляет собой глухой объем вытянутого параллелепипеда – модернистскую коробку, и лишь один из углов разорван и подобен взмаху крыла гигантской птицы, наполнен игрой световых эффектов, как бы случайных и беспорядочных.

В конце XX века внеисторическая авангардная тенденция сосуществует, а порой и своеобразно смыкается с культивируемой экологическим сознанием традиционной формой. Интерпретированные традиционные образы-символы встраиваются в текстовую структуру произведения, усложняя его фактуру.

Так, Дом на Сег-Понд в парке Сагапонак на Лонг-Айленде (1990–1994), построенный по проекту Дайаны Агрест и Марио Гандельсонаса, задуман как «кластер найденных объектов», экспонируемых в идиллическом пейзаже, и состоит из основного объема и шести соединенных мостиками башен, каждая из которых несет



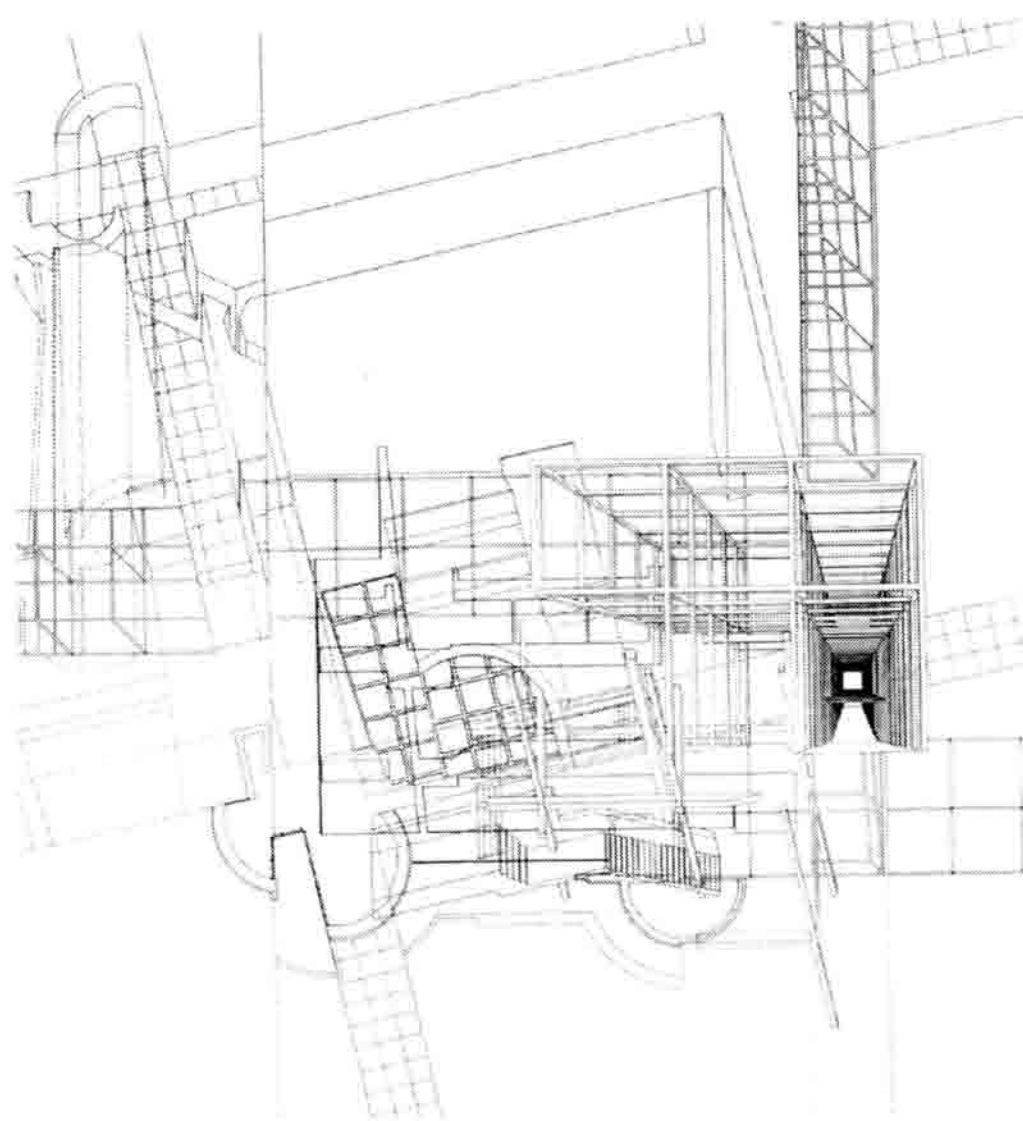


*Питер Эйзенман*

**Векснер-центр визуальных искусств при Университете штата Огайо**  
Колумбус, США, 1982–1989  
Фрагмент интерьера



метафорический смысл. В образной структуре дома можно усмотреть реминисценции авангардной архитектуры, в частности деревянных павильонов Константина Мельникова. В целом замысел дома построен на концепции монтажа Сергея Эйзенштейна: зритель движется через серию продуманно расположенных башен и башенок, которые он последовательно разглядывает, осмысливая их феноменологическую сущность. Так, к примеру, одна из таких построек – та, в которой расположена мастерская, носит имя Силосная башня, которую она напоминает. Другие постройки тоже поименованы. Мостики, соединяющие башенки друг с другом, берут на себя роль силовых линий, *швов*, цементирующих сложный *цитатный* текст. Мостики – это места, где зритель мысленно сопоставляет образы построек друг с другом. Деконструируемым объектом выступает сам Дом в традиционном онтологическом смысле, рассыпавшийся по воле авторов на множество смысловых самоподобий. Последнее роднит его еще и с метафорическим образом *фрактала*. Центральная просвещенческая мифологема *дома-хижины на природе* и ее материализованный эквивалент отвергнуты. Дом рассыпан, заменен, устранен. Но собраны в кластер объекты, составляющие периферию традиционного Дома: мельница, силосная башня, гумно, всевозможные сарайчики, – а точнее, выстроен текст из знаковых эквивалентов этих объектов. Тем самым отсутствие самого Дома (как *отсутствие присутствия*) становится пронзительно очевидным, усиливает ирреальность объекта



Фрагмент плана с аксонометрией

как события. Это архитектура «между памятью и беспамятством», говорят авторы о своем творчестве. А Сег-Понд, по их мнению, «не поддается никакой классификации – ни стилистической, ни типологической, ни лингвистической, дрейфуя между беспредметностью и фигуративностью, между социальной конвенциональностью и полной идиосинкразией»<sup>42</sup>.

Близость деконструктивистской архитектуры к авангардной философской мысли – литературной критике – подготовила лидеров неоавангарда к поворотам архитектурного сознания конца XX столетия.

Становящийся в философии 90-х новый концепт миропорядка, основанный на концепции бифуркаций Пригожина, на фрактальных идеях современной физики, нашедший отражение в выдвинутой Жилем Делёзом концепции динамической *складчатости* мира (*складка* – след разрыва, возникающего в напряженной игре мировых энергий), воспринят практически все той же группой лидеров деконструктивизма.

Показательно, что Питер Эйзенман, Заха Хадид, Френк Гери, Дэниел Либескинд, Рем Кулхаас, творящие в 1980-е годы в системе умозрительной семиотической игры, оказались наиболее мобильными и в 1990-е плавно перешли от поэтики *ризомы*, *запутанности*, *неопределенности* к поэтике сложной *складчатой* топологической связанности, отражающей идею самоорганизации органических структур.

На парадигматическом изломе 90-х при освоении архитектурой тезиса о самоорганизации «органического хаоса» фундаментальная идея авангарда начала века и модернизма в целом – антиисторичность архитектурной формы, – по-видимому, не исчезает. Рассыпана, взорвана, *декомпозирована* только архитектоническая система модернизма, построенная на динамическом (энергетическом) взаимодействии элементов чистой геометрии. Идея новизны и антиисторичности *перенесена* через кризисный период и воплощается в игровой стихии гипертекстуальных компьютерных построений.

Деконструктивизм, как и авангард 1910–1930-х, – сознательная стратегия преодоления классики. Тактика авангарда 10–30-х состояла в развитии нового формального метода, импульсом движения было новое научное знание и опора на технику. Тактика деконструктивизма направлена на разрушение парадигматического основания целостности, и более того, на разрушение институционального фундамента, способного производить целостность, подводить к логоцентризму и какой-либо детерминированности архитектурного сознания. Деконструктивизм активно использовал научные открытия, опирался на новейшие компьютерные технологии, что позволяло ему органично перерасти в качественно новую архитектуру конца XX века.

Мода на деконструктивистскую архитектуру пришлась на конец 80-х. Но это направление как бы замедлило свой уход со сцены. Эстетика деконструктивизма осталась привлекательной и в начале нового века. Его формальные приемы просматриваются в работах Бернара Чуми (Центр «Лернер-холл», 1999), группы «Морфозис» (Альпийско-Адриатический центр, 2000), группы «Кооп Химмельблау» (проект «Музея слияния рек», 2001–2005).

### **Путь к поэтике неопределенности**

Понимая поэтику архитектуры той или иной эпохи, направления как особую рефлексивную структуру, отражающую характерную систему смыслов, принципов, приемов и средств выразительности при создании произведения, рассмотрим некоторые теоретические тексты, концептуальные высказывания, манифесты, сопровождавшие явление деконструктивизма 80-х в архитектуре.

Архитектор-деконструктивист подвергает критике и переописанию все традиционные ценности теоретической архитектурной парадигмы. Следуя этой логике, он должен отвергнуть всякое моделирующее устройство, сопоставимое с поэтикой в том ее смысле, за которым тянется шлейф «рецептурности». Начиная с 80-х годов происходит такого рода разрушительный процесс. Однако отрицание поэтики как жесткого моделирующего устройства, как это ни парадоксально, рождает не менее жесткую альтернативную позицию, выражающуюся в утверждении системы принципиально новых подходов к созданию произведений архитектуры. Главной особенностью теоретических текстов лидеров деконструктивизма является свободное оперирование базовыми понятиями архитектуры, попытка сместить значения, добиться состояния неопределенности, перманентной проблематизации объекта. Интерпретационные усилия выстраиваются в активный диалог с классикой (не с модернизмом).

Теоретические позиции деконструктивистской философии сильно влияют на теоретическую рефлексия лидеров направления, в особенности идея пересмотра концепции бинарных оппозиций. «Деконструкция дает оценку определенным критическим оппозициям, или бинарным структурам значений и ценностей, которые конституируют дискурс «западной метафизики». В такие оппозиции входит (среди прочих) различие между формой и содержанием, природой и культурой, мыслью и перцепцией, сущностью и случайностью, разумом и телом, теорией и практикой, мужским и женским, концепцией и метафорой, речью и письмом



и т. п. Деконструктивное прочтение проводится с тем, чтобы показать, что эти пары понятий существуют внутри системы иерархических привилегий таким образом, что одно из составляющих всегда стремится занять суверенную или доминирующую позицию. Следующая задача – продемонстрировать путем тщательного прочтения, насколько эта система недействительна, так сказать, изнутри, доказать, что второе (подчиненное) понятие в каждой паре имеет равные (а может быть, и приоритетные) права быть рассмотренным как возможное условие совершенствования системы»<sup>43</sup>.

Лидеры направления были заняты громадной «черновой» работой по пересмотру и переописанию важнейших категорий эстетики и поэтики, связанных с архитектурным творчеством. «Стихийный» процесс деконструкции, начавшийся в первой половине 80-х, к концу десятилетия оформился если не в систему поэтики, то в серию взаимосвязанных суждений, высказанных по поводу того, как *не надо делать* архитектуру, отразивших новый подход к акту творчества, созревших не без влияния философии Деррида.

«Наиболее эффективный способ ввести деконструкцию в практику культуры – через искусство и архитектуру... – подчеркивал Деррида в беседе с Кристофером Норрисом. – Деконструкция не просто значение дискурса или значение смещения семантики дискурса, его концептуальной структуры... Деконструкция проходит через определенные социальные и политические структуры, встречаясь с сопротивляющимися институтами. Считаю, что в определенных формах искусства и в архитектуре деконструировать традиционные санкции – теоретические, философские, культурные – эффективно. Они должны сместить... «солидные» структуры; речь идет не только о педагогических, культурных, политических, экономических структурах, необходимо пересмотреть все концепты, которые... являются мишенью деконструкции, такие, как теология, субординация сенсильного и интеллигибельного (чувственного и понимаемого. – И.Д.)...»<sup>44</sup>

Основания альтернативной модели архитектуры наиболее отчетливо предстают в текстах Питера Эйзенмана («Постфункционализм», 1976, «Конец классического», 1984, «В страхе сила: по следам гротесковых текстов», 1989, «Расширение видения», 1989 и др.). В середине 80-х Питер Эйзенман был более всего озабочен проблемой разрыва с ценностями классической архитектурной традиции, черты которой он усматривал и в модернистской архитектуре. В эссе «Конец классического» объявляется приход новой «неклассической» архитектуры, принципиально отвергающей всякую теоретическую надстройку. Пафос отрицания доминирует. Архитектура постулирует-



«Кoop Химмельблау»  
(Вольф Прикс,  
Хельмут Свичински)

**Реконструкция-конверсия крыши дома № 6 на Фольксштрассе.** Вена, Австрия, 1983–1988  
Общий вид офиса на крыше

ся как фикция, свободная от груза прошлого и будущего. Процесс композиции отвергается, заменяется идеей *письма*.

«Что может стать моделью архитектуры сегодня, когда сама сущность архитектуры и все, что было эффективным в ее классической модели – представление о рациональной ценности упорядоченной структуры, наличие образцов для подражания, методологические принципы *начала* (Божественного порядка) и *конца* (цели), – все подвергнуто сомнению?... Мы не можем отвечать прежним требованиям, если имеем дело с альтернативной моделью архитектуры. Но, чтобы как-то концептуализировать эту новую модель архитектуры, можно предложить что-то вроде набора ее характеристик, которые сыграют роль типового образца, выводящего из логического затруднения... Назначение таких характеристик вовсе не в том, чтобы как-то восстановить то, чего и вовсе не должно быть; они нужны не ради модели новой теории, поскольку все модели такого рода теперь совершенно бесполезны... Предлагается свободное развитие вне ограничений классической модели, ради реализации архитектуры как свободного дискурса... Это значит – свобода значений (*meaning-free*), свободный игровой выбор (*arbitrary*) и существование вне времени (*timeless*). «Неклассическая» архитектура – это вовсе не инверсия классической архитектуры, не негатив ее и не оппозиция к ней... Это репрезентация исключительно самой себя, своей собственной ценности и собственного внутреннего эксперимента...»<sup>45</sup>.

Порывая связи с классическим, Эйзенман объявляет отказ от представления *начала* (любого центрирующего истока) и *конца* (всякой целенаправленности творческого акта). Утверждая новые принципы, такие, как *конец начала* и *конец конца*, он поясняет: «В то время как классические начала выстраивались исходя из Божественного или природного порядка, а модернистские выводили свои ценности из дедуктивных оснований, «неклассические» начала могут быть лишь свободно-игровыми, то есть просто начальными точками, не несущими никакой ценности... Конец «конца» – это свобода архитектуры от априорно поставленной цели... С приходом принципа «конец конца» все то, что прежде было процессом композиции... перестает быть определяющей стратегией... Процесс композиции превращается в одну из своих модификаций: изобретается особая форма процесса композиции, возникающая вне диалектики, вне целевой направленности. Новая модификация композиции подсказывает идею «письма», находящуюся в оппозиции к идее архитектуры как образу. Но как только нечто «написано», оно уже не является собственно объектом. Его масса и объем уже не есть масса и объем, а только «акт» или «поступок» массы и объема. Идея «письма» придает метафорический смысл само-

му акту архитектуры... В настоящее время создается безвременное пространство изобретений... Архитектура предстает как процесс изобретательства искусственного прошлого или бесперспективного настоящего. Она больше не беспокоится о будущем»<sup>46</sup>.

После создания в 1988 году Эйзенманом и Жаком Деррида совместного произведения, названного «Хорал Уоркс», программное теоретизирование Эйзенмана приобретает обертоны позитивного строительства, в котором прочитываются черты новой поэтики, или *антипоэтики*, ключевым смыслом которой становится понятие *неопределенности*. Эйзенман продолжает выступать против любой формы моделирующего устройства (классической, модернистской), и следовательно, поэтика как теоретическая рефлексия *способа делания* произведения отвергается. В качестве альтернативы предлагается ряд соображений, не претендующих на роль догмата. Эта семиотизированная *антипоэтика*, точнее, остранный сценарий поэтики построен на концепции значений.

Эйзенман интерпретирует, переописывает прошлое архитектуры, выстраивает весьма правдоподобный, несколько смещенный, *инверсивный* сценарий развития, проблематизации и концептуализации архитектурной мысли, касаясь ключевых понятий и кардинальных точек становления и слома парадигматических оснований начиная с эпохи Витрувия. В выстраивании новой модели прочитывается игровая стратегия, внешняя позиция по отношению к процессу архитектуры.

В конце 80-х Эйзенман писал заметки для книги «На гребне промежутка», в которых выстраивал некую альтернативу всякому «моделирующему устройству», обеспечивающему предначертанность результата проектно-творческого процесса. Выступая против какой бы то ни было теоретической модели поэтики, он раскрывал особенности принципиально иного подхода к проекту, точнее, влияния на проект. Его *антипоэтика* принципиально дистанцирована от привычных понятий пространства, массы, симметрии и т.п., она не оперирует категориями, которые имеют хоть какое-то отношение непосредственно к материальной субстанции архитектуры. Прежде всего он проводит работу по переосмысливанию важнейших эстетических категорий. В серии заметок, предваряющих выход вышеназванной книги и озаглавленных «В страхе сила: по следам гротесковых текстов»<sup>47</sup>, он бросает вызов самой символической сути архитектурного пространства, а не только внешней стороне явления. «Архитектор традиционно не размышлял над значением «здесь и теперь» или над гравитацией, как это делается в науке. Архитектор имел дело с реальными проявлениями гравитации и должен был строить здесь



и теперь. Он имел дело с физическим присутствием (объекта). Он постоянно должен был не только символизировать овладение природой, но реально овладевать ею. И архитектору не так просто изменить свою позицию и заявить, что покорение природы больше не проблема, хотя бы потому, что проблема эта не исчезла как таковая»<sup>48</sup>.

До настоящего времени архитектурное пространство, архитектурный стиль символизировали идею способности человека противостоять природным силам, покорять природу, подчинять ее своей воле. «Прежде задача состояла в том, чтобы не просто противостоять гравитации, но еще и создать стилевую систему, с помощью которой это противостояние символизировалось, другими словами, недостаточно было представить строение рациональным, истинным, красивым, добротным, но необходимо было в мимезисе природного внушить идею покорения этого природного. Теперь задача в другом – понять, как архитектурный дискурс меняет свой фокус: от овладения природой к овладению знанием, то есть гораздо более комплексным объектом, требующим гораздо более сложных способов отражения в архитектурной форме, потому что знание (как сущность, оппозиционная природе) не имеет физической субстанции. И действительно, что может быть представлено в физическом модуле как символ покоренного знания? Природа (природное) традиционно была пороговой, граничной дефиницией; именно она в антропоцентристском универсуме Просвещения соединялась с ипостасью Бога, Божественного и постепенно становилась первичной ценностью. И то и другое, и Божественное и природное, было необходимо, чтобы объяснить мир метафорически – как процесс и даже как объект соперничества.

Архитектура в свое время пришла к символизации идеи овладения природой. И есть все основания считать, что идея овладения знанием тоже должна быть как-то символизирована. Важной частью выражения этой новой идеи будет символизация концепции *неопределенности*, отражающей принципиально иной смысл, чем *пороговость* (*предельность*)»<sup>49</sup>.

Эйзенман считает, что пересмотр архитектурного дискурса может произойти при переосмыслении значимых для архитектуры эстетических категорий, при проникновении в процесс изменения их связей, статуса, внутренних изменений смысла. Он пишет: «Корни современной концептуальной структуры в архитектуре – все еще витрувианская триада (польза, прочность, красота). Прекрасное как диалектическая категория постулировалось Витрувием как единственное и моновалентное условие; именно эта категория заявляла и о добротности, и о естественности, и о рациональ-

ности, и об истинности сооружения. Это то, к чему стремились архитекторы. Они искали, находили и создавали прекрасное как форму наслаждения в витрувианском смысле. И после Витрувия все последующие несколько сотен лет желанной целью было сделать прекрасное естественной сутью архитектуры. Существовали правила создания прекрасного, например, правило классических ордеров, которые, правда, модифицировались в различные периоды, по мере того как происходила смена стилей, но никогда, даже в модернистской архитектуре, сущность идеи прекрасного не менялась»<sup>50</sup>.

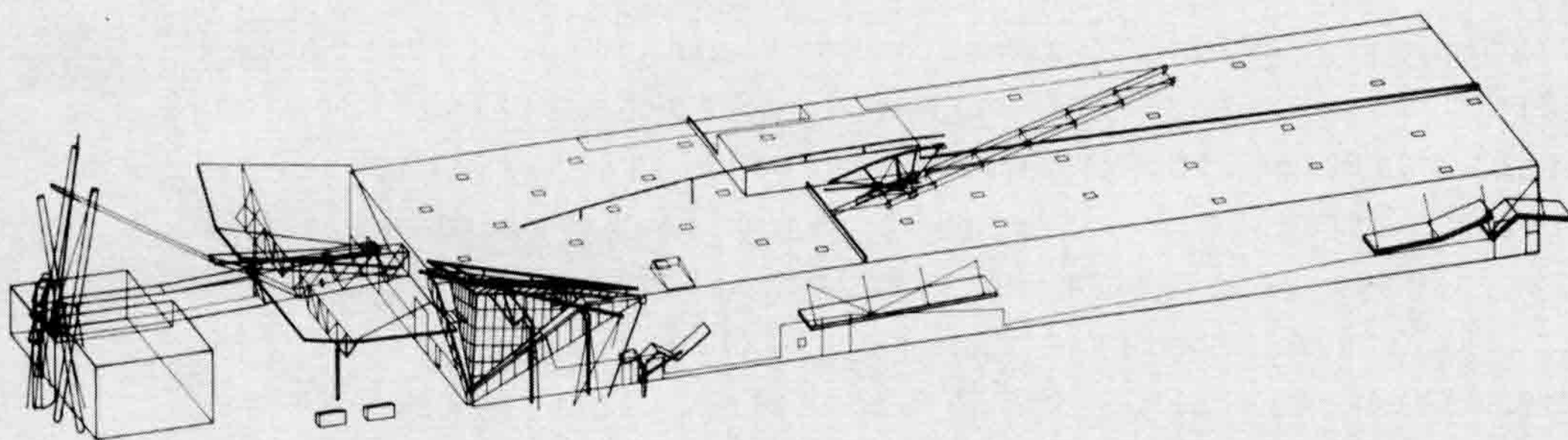
Но что-то начало меняться еще в XVIII веке. Так, метод мышления Иммануила Канта представляется Эйзенману ключевым для трансформации смысла и перестройки внутренних взаимоотношений наиболее важных категорий эстетики, влияющих на архитектуру. Кант дестабилизирует иерархическую пирамиду, вершиной которой является красота. Особенно импонирует деконструктивистскому сознанию кантовская идея особого типа сложной оппозиции, в которой качества одного члена оппозиции в скрытом виде обнаруживаются в другом, и наоборот. «В XVIII веке Иммануил Кант дестабилизировал концепт красоты. Он развил идею о том, что может существовать какой-то иной путь концептуализации красоты, размыкающий это понятие с добродетелью, с естественностью. Он доказал, что внутри прекрасного есть нечто еще, что он назвал возвышенным. Категория возвышенного до Канта рассматривалась как оппозиционная красоте. С Кантом же пришло убеждение, что возвышенное содержится внутри прекрасного, а прекрасное – внутри возвышенного. Именно эта разница между чистой оппозицией и оппозицией с присутствием второго смысла внутри первого, и наоборот, – необычайно важный аргумент в понимании новой концепции архитектуры»<sup>51</sup>.

Следующей ступенью в рассуждении Эйзенмана является переоценка понятий неопределенности и гротесковости, которые, по его мнению, как раз и способны передать свойства новой деконструктивистской архитектуры. Он считает, что «возвышенное содержит в себе особые свойства, которые являются условиями подавления красоты. Это качества неопределенности, невысказанности, неестественности, непредставимости, нематериальности; взятые вместе, они конституируют некое основание, приближающее к идее безобразного. Безобразное, следовательно, лежит внутри возвышенного»<sup>52</sup>.

Напомним, что гротеск – особый вид художественной образности, существовавший уже в древней мифологии. Гротеск причудливо сочетает реальность с фантазией, он всегда устремлен к выражению самых актуальных проблем человеческой жизни.

ни. Понятно, что в эпоху перемен мышление художника естественно тяготеет к гротеску как к одной из действенных форм отражения создавшейся коллизии. Эйзенман, актуализируя понятие гротесковости, возвышает его в системе бинарной оппозиции с прекрасным, одновременно он меняет баланс в чисто архитектурной оппозиционной паре *конструкция – орнамент* и, кроме того, расширяет систему терминов *хтонического* характера (типа *ризомы* и т.п.).

Эйзенман уделяет понятию «гротеск», «гротесковость» (Grotesque) особое внимание. «Термин «гротеск» обычно мыслится как отрицание возвышенного. Однако это не совсем так, если иметь в виду архитектуру. В архитектуре возвышенное часто имеет дело с качеством пустоты, воздушности пространственного построения, психологически не схватываемого. А вот такое понятие, как «гротеск», всегда имеет дело с реальной субстанцией, точнее, с манифестацией неопределенности в физическом модусе. Поскольку архитектура мыслится как процесс физического присутствия, постольку гротеск в определенном смысле уже содержится в ней. Термин «гротеск» напрямую использовался для обозначения декора: гаргулий, фресок. Но гротеск, гротесковость (как особая художественная форма, выражающая философский смысл. – И.Д.) всегда присутствовал и в прекрасном. Ведь возвышенное есть антипод прекрасного, но существует внутри него и тянет за собой идею безобразного, деформированного, неестественного, а значит, и идею гротеска. Однако прекрасное в архи-







Вид с торца здания





«Кооп Химмельблау»  
(Вольф Прикс,  
Хельмут Свичински)

| **Корпус фабрики бумажных обоев.** Санкт-Вайт, Австрия, 1988–1989. Интерьер стеклянного офиса

текстуре всегда пытается подавить то, что уже существует рядом с ним или содержится внутри»<sup>53</sup>.

Рассмотрим путь возвышения гротеска (в ущерб прекрасному), рассматриваемый Эйзенманом. «Внимание мыслителей эпохи Просвещения было поглощено идеей покорения природы. Природа понималась как нечто противостоящее человеку. Со временем то, что казалось столь очевидным, стало подвергаться сомнению. В период романтического движения XIX века отношение между личностью и природой были переосмыслены. И как реакция на такое положение вещей в произведениях Уордсворта, Китса, Шелли на видное место выдвинулся гротеск. Вот и сегодня смысл возвышенного и гротескового тесно связан с изменением отношений между личностью и природой, что находит отражение в литературе и живописи. Представление о сущности самой природы меняется. И наши идеи возвышенного и гротескового также должны быть пересмотрены в иных категориях, отражающих сегодняшнюю идею овладения знанием. Но при этом мы должны не потерять то чувство страха, которое всегда ассоциировалось с познанием природы, страха и неопределенности, страха перед природой, никогда не покоренной, который тоже должен воплотиться в какие-то новые переосмысленные категории»<sup>54</sup>.

Эйзенман пытается узаконить свою концепцию неопределенности в архитектуре, выстраивая процедуру децентрации основных понятий той архитектуры, которая стоит на антропоцентрической позиции. «Страх, или неопределенность, удвоен в наше время; прежде была неопределенность природного как неопределенность чего-то иного, стоящего за пределами известного. Обстоятельства изменились, и возвышенное и гротеск перестали выражать идею овладения природой. Должны появиться другие понятия для выражения той удвоенной неопределенности, которая характерна для нашего времени; так постепенно может возникнуть комплекс понятий для выражения идеи овладения человека знанием»<sup>55</sup>.

Как понять Эйзенмана? Он указывает на смещение акцентов в познавательной схеме. Пугающая неопределенность в модели покорения природы сменилась новой настораживающей неопределенностью – в новой модели овладения знанием, так как знание представляется сегодня мыслящему человеку чередой сменяющихся мифологем, обладающих объясняющей силой лишь на каком-то отрезке времени. Вот где источник опасений, страха. Эта, по его словам, «удвоенная неопределенность» и составляет сущность поиска деконструктивистской поэтики. Усиление гротесковости угрожает прекрасному в его прежней, «герметичной», трактовке, и оно способно сместить прекрасное или попросту его устранить. Обостренное чувство опасности,

зыбкости человеческой судьбы, «удвоенный страх» как раз и дают силу и мужество осмысленному творчеству. Формула «в страхе сила» – это попытка отразить новое состояние человека и новую модель мира, новую космогонию.

Деконструктивизм, нигилистическая по сути идеология, просуществовал недолго, примерно два года. Эстетика деконструктивистских построений – с ее новой, «пугающей» и впечатляющей «красотой разрушения» – живет и сегодня.

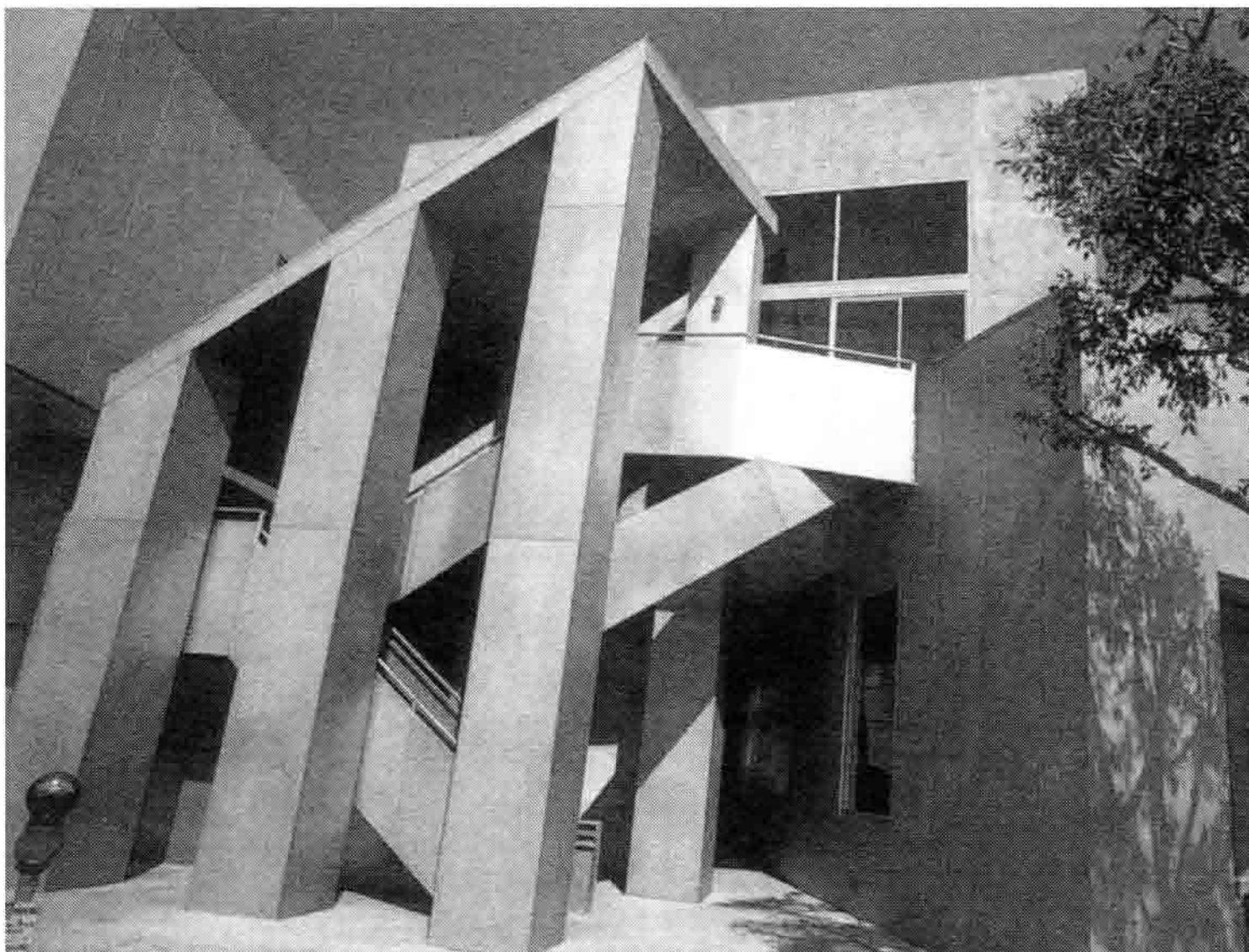
Осознание обществом столь кардинальных перемен, произошедших на уровне основополагающих идей эпохи, – процесс сложный. Соотнесение этих перемен с архитектурой означает, что профессионал должен быть озабочен перестройкой своего дискурса. «Если архитектура готова признать необходимость изменения своей внутренней позиции, она должна прежде всего изменить способы концептуализации реальных, составляющих ядро профессии. Важным шагом будет пересмотр понятия Дома и других форм организации пространства. Далее необходимо прийти к более сложному и расширенному понятию прекрасного, которое неминуемо вберет в себя понятие безобразного, к расширению понятия рационального, которое вберет в себя иррациональное. Сама эта идея о «содержащемся внутри» приводит к необходимости разрыва с традиционными архитектурными категориями, архитектурными типами, сущность которых сводилась к разделению вещей на бинарные оппозиции»<sup>56</sup>.

Далее Эйзенман раскрывает четыре условия, позволяющие архитектору переосмыслить свою внутреннюю установку. Одновременно эти условия, как он считает, могут привести к символизации качества неопределенности в объекте.

Первое и главное условие – объект должен пониматься как текст. А для этого архитектор должен отойти от привычного интуитивного проектирования. «Главное в переосмыслении установки архитектора касается роли его самого в проектном процессе. Конечно, может быть спроектировано нечто, внешне похожее на новое, что действительно создается на основе иных принципов. Но при проверке может обнаружиться, что это лишь интуитивное и маньеристское изображение оставшегося, в сущности, нетронутым языка. Такие явления прослеживаются на множестве примеров текущей архитектурной моды. Нужен совсем иной процесс, чем просто интуиция... Интуитивное проектирование не может стать основанием качества неопределенности. ...Концепт гротеска... должен конструироваться логически, его просто нельзя спроектировать интуитивно. ...Вообще, если что-то можно спроектировать интуитивно, это перестает быть неопределенностью»<sup>57</sup>. Каким же образом архитектурный проект может приобрести качество *текста, текстуальности*? Эйзенман отвечает на этот вопрос примерно так. Текст начинает жить только в присутствии Дру-



гого (Other). В текстуальной архитектуре Другим следует считать знак некоей деконструируемой системы («след» в дерридеанском смысле). Как известно, след соотносится с явлением, но и разобщен с ним. След обозначает лишь *отсутствие наличия* чего-то. Если здание определенного типа всегда осуществлялось в кирпиче, значит, Другим для него будет знак этого материала, знак типа здания. Этот Другой может породить еще одного Другого, возможно, исторического предшественника первого. Эйзенман считает, что «условия возникновения *следа* или появления эффекта *Другого* требуют, чтобы проектировщик вообразил по меньшей мере два объекта, соотносимых в процессе деконструкции»<sup>58</sup>. Итак, качество текстуальности достигается умозрительным введением Другого в сознание проектировщика, вхождением его самого в им же созданное текстуальное пространство на правах участника диалога. Здесь и происходит разрыв с привычным проектированием материального объекта. «Текст не вещь, это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает при пересечении автора и читателя. При этом тексту принадлежит не только то, что сознательно внес в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своем с ним диалоге»<sup>59</sup>. Это определение текста выступает как пояснение к текстовой концепции М.М. Бахтина, лежащей в основе идеи диалогизма. «Стенограмма гуманитарного мышления – это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (вопрошаю-





щего, возражающего и т.п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это встреча двух текстов – готового и создаваемого, реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов. Текст не вещь, а поэтому второе сознание никак нельзя элиминировать или нейтрализовать»<sup>60</sup>.

Второе условие принципиально неклассической, деконструктивистской архитектуры есть двойственность (*twoness*), еще острее отражающая смысл поэтики неопределенности. «Существует много различных двойственностей. В традиционной архитектуре понятийные пары – форма и функция, структура и декор. Их принято рассматривать как иерархические пары... Одна из категорий выступает как доминирующая, другая – как вторичная (форма следует функции, орнамент добавляется к структуре...) Новый тип двойственности предлагает иное основание, в соответствии с которым вместо целостной структуры с доминирующим элементом надо рассматривать эквивалентную структуру, где иерархия сменяется неопределенностью»<sup>61</sup>.

Третье условие, инициирующее качество неопределенности, – это свойство «быть между», или промежуточность (*betweenness*). Промежуточность – это способность второго текста быть как бы внутри первого и таким образом существовать «между» традиционным присутствием и отсутствием, между бытием и небытием. Промежуточность возникает в случае, если деконструируемый объект выступает как «слабый образ». Но и оба текста (иначе, следа) должны казаться «слабыми образами», а потому должны внушать еще и неясные очертания третьего. Другими словами, такой объект, как текст, в воображении выступает в состоянии как бы между текстами: почти это, но и почти то, да не совсем. Сменяемые переживания такого рода создают у воспринимающего неопределенность частичного узнавания. Сам объект как текст обязан вызывать эффект неясности. Он как бы не в фокусе: почти видим и почти скрыт. И опять-таки свойство «быть между» – совсем не то «между», которое живет в диалектике. Свойство «быть между» означает существовать не только между текстами, но и внутри каждого текста одновременно»<sup>62</sup>.

И наконец, четвертое условие возникновения неопределенности – *интериоральность*, или свойство *быть внутри* (*within*). «Потеря идеи сильной образности в архитектуре подрывает традиционные категории архитектуры, ассоциировавшиеся до определенного времени с покорением человеком природы: место, крыша, укрытие, присутствие, опорно-каркасное сооружение – символы победы над силами гравитации... Чтобы отринуть традиционные понятия, такие, как место, укрытие, предлагается перевести измененную архитектуру в другое состояние интериоральности (*interiority*), или вторжения внутрь. Интериоральность не имеет ничего общего

с внутренним пространством постройки, она связана лишь со способностью архитектуры поддерживать состояние «внутри»... (то есть не знать собственных границ объекта, удерживать текстуальность как поле неопределенности, как нескончаемое изменение архитектурного послания, активизирующего интерпретацию. – И.Д.). Интериоральность соотносится с состоянием, предложенным текстуальностью: символизм значений любого знака такой измененной архитектуры соотносится не с внешним состоянием объекта, а с его внутренними смыслами, уже когда-то презентированными»<sup>63</sup>.

Таковы, по Эйзенману, четыре условия архитектуры неопределенности. При заявленном отказе от какого-либо моделирующего устройства, Эйзенман все же выстраивает специфический вариант умозрительной семиотизированной поэтики. Перед нами один из вариантов диалоговой поэтики, особой интерпретационной поэтики, основанной на намеренном введении второго *голоса*, подавляющего первый (постмодернизм 70-х) или вступающего с ним в игру неопределенности (деконструктивизм 80-х). Этот второй вариант диалоговой поэтики, в котором *чтение* находится в сложной связи с *письмом*, разрушает иерархическую структуру главенства *письма* (физической субстанции архитектуры) над *текстом* (ее семиотической субстанцией).

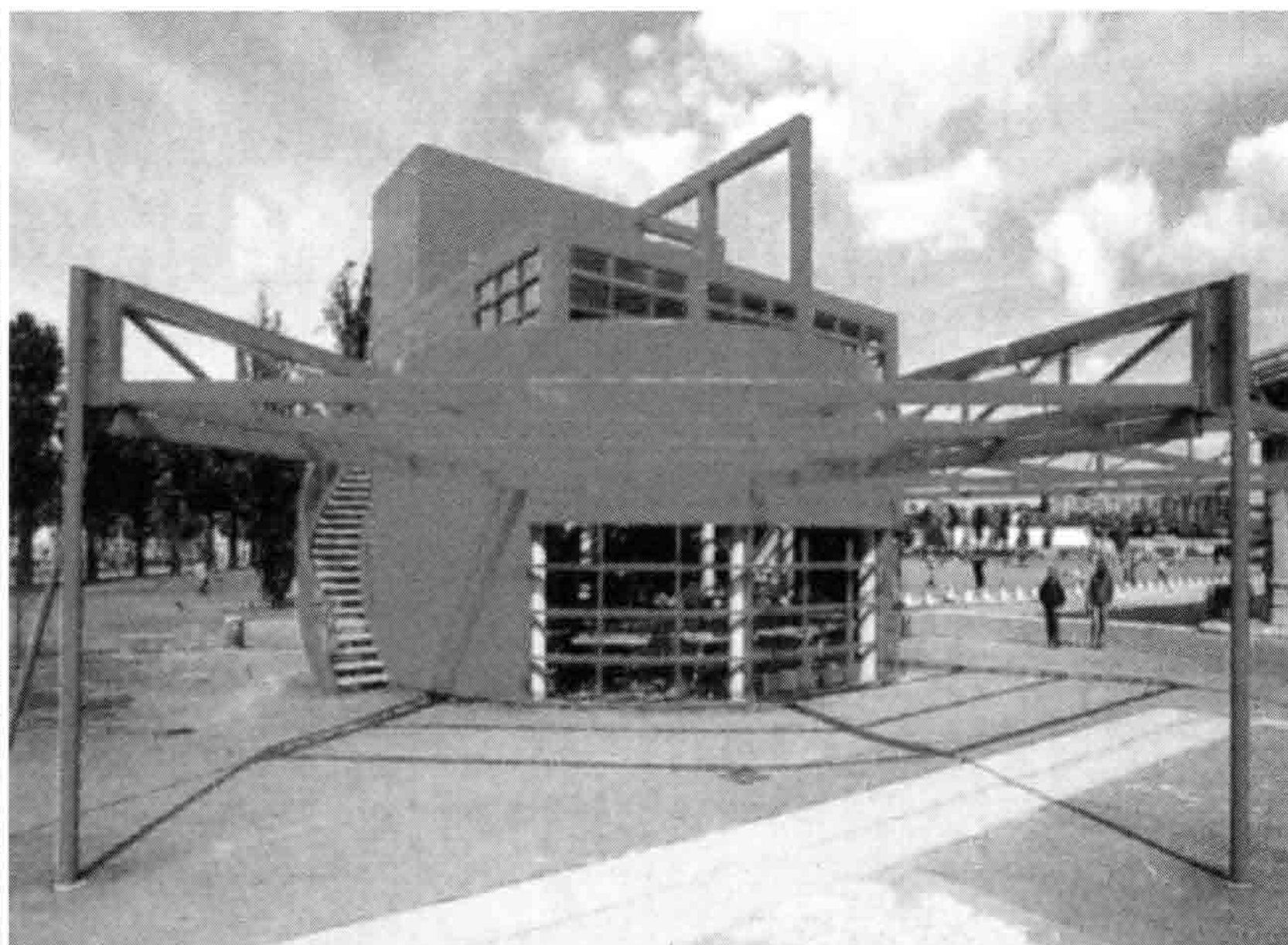
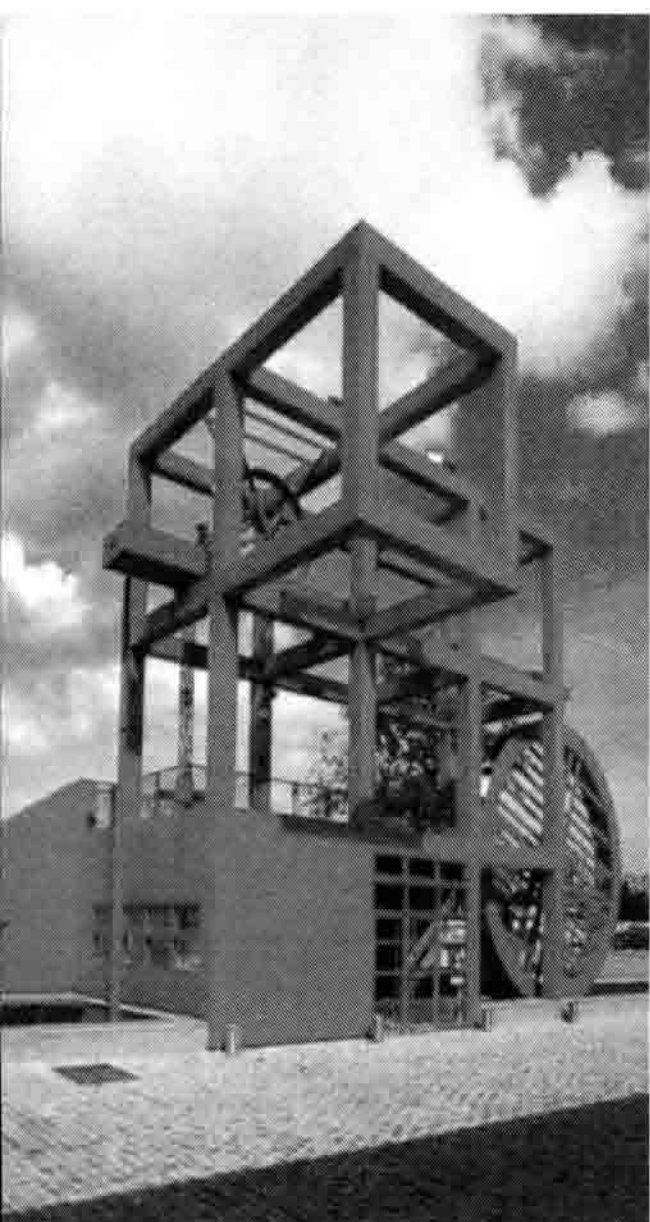
В постмодерне 70-х в бинарных структурах совершалась операция возвышения вторичного члена оппозиции и подавления первого, главенствующего. Так, синтагма получала главенство над парадигмой, метонимия над метафорой, игра над целью, анархия над иерархией, мутант над типом, рассеивание над центрированием и т.п., что нашло отражение в структуре архитектурного объекта цитатного характера – текста, а также в парадоксальных системах, возвышающих низовое и опрокидывающих возвышенное. Деконструктивистское мышление идет значительно дальше, оно запутывает, делает неясным главенство той или иной категории. Более того, оно развивает представление о положении одного качества внутри другого (положение *между*) и, наконец, делает еще один шаг – шаг к катахрезе, к соединению и проникновению друг в друга уже не парных антиподов, а вообще качественно не совместимых друг с другом понятий. Здесь очевидна связанность деконструктивистской философии с восточным интуитивизмом, с парадоксом – формой мышления, в которой предельно сжато реализуется один из основных принципов дзен-буддизма: не отдавать предпочтения ни одной из крайностей, всегда допуская обе противоположности сразу.

Катахреза (от греческого слова *katachresis*, злоупотребление) – это соединение противоречивых, несовместимых понятий, что-то вроде намеренной ошибки. По мнению Эйзенмана, движение к катахрезе неизбежно, но это путь значительно от-

личающийся от пути постмодернистской поэтики 70–80-х, от обилия равноправных метафор, возвышающих метонимию: «...путь к катахрезе – это не подавление метафоры, это путь к другой архитектуре, которая не является подавлением классического в архитектуре, но фактически ведет к разрезанию... хирургическому раскрытию классического и модернистского, чтобы найти то, что в них подавлено»<sup>64</sup>. Классическое Эйзенман связывает не с внешними признаками исторического стиля, а с вечным *поиском глубины* и истины, скрытым как в традиционной, так и в модернистской архитектуре.

Как отмечает Кристофер Норрис, Жак Деррида в своей книге «Истина в живописи» предлагает усиление роли *хиазмы*. «Эта фигура – троп пересечения или изменения характерных признаков. Она играет важнейшую роль при чтении (и интерпретации) Канта и того «рядом текущего» дискурса, который обрамляет кантовское размышление над вопросом эстетического суждения»<sup>65</sup>. Первоначальный смысл термина «хиазма» – расположение чего-либо в форме греческой буквы *Chi* (*X*). Обращаясь к фигуре хиазмы, Деррида призывает как бы скрестить противоположности, поменять местами главные члены в структуре поэтических фигур, привести тропы к многозначности, не исключая присутствия в них антитетических смыслов.

Длительное время в теоретической поэтике существовало убеждение, что тропы – это фигуры украшения языка. В нашем столетии такая трактовка тропов была





кардинально изменена. Приведенные здесь примеры обращения к тропам в архитектуре показывают, как далеко продвинулась новая трактовка.

Поль Рикёр, раскрывая концепцию «живой» метафоры, рождающейся непосредственно в акте эвристического мышления, отмечал, что троп является истинно креативным и наиболее проясняющим элементом языка. Высочайшая точность смысла возникает именно тогда, когда язык оперирует на границе своей выразительной мощности; функция тропа состоит также в обеспечении возможности распределять значения таким образом, чтобы вдохнуть в текст жизнь. Троп не украшение языка, но, напротив, сам язык в его наивысшей жизненности, его истинный облик – до тех пор, пока троп не отягощен инерцией повторения<sup>66</sup>. Такая характеристика тропа не затрагивает его определения как лингвистического феномена в строгом смысле слова. Строгое определение тропам, в том числе метафоре, было дано Романом Jakobson в серии трудов по поэтике. Jakobson видел язык как две пересекающиеся оси: ось ассоциативных отношений и ось синтагматических отношений. Ассоциативная ось коррелируется с метафорой, синтагматическая – с метонимией. Безусловно, отношения метафоры и метонимии (при всей *вместительности* понятий) полностью не исчерпывают язык, постоянно функционирующий в широком кругу духовной активности человека. Jakobson высказывал идею о том, что различие между метафорической выразительностью (основанной на подобии, замещении, выборе) и метонимической выразительностью (основанной на сочленении различного) дает возможность антиномического сопоставления даже на уровне различных видов искусства, например живописи (тяготеющей к метафоре) и кино (строящемся на монтажных приемах)<sup>67</sup>.

Современная наука и философия постструктуралистского направления критически относятся к генерализации биполярной схемы, естественно возникают альтернативные концепции. В частности, Поль Рикёр предлагает рассматривать метафору не только на основе установившейся семиотической позиции, то есть не только на основе законов ассоциации (замещения, подобия, выбора). Рикёр считает, что метафору можно рассмотреть и как предикат (логическое сказуемое, характеризующее предмет суждения), а будучи предикатом, она конституирует синтагму. Секрет метафоры, считает Рикёр, состоит в том, чтобы быть найденной в своих отношениях с синтагмой, в контекстуальных связях с ней<sup>68</sup>. Примечательно, что логический прием Рикёра имеет сходство с художественным приемом *хиазмы* – скрещения противоположных осей смыслов (ассоциативной и синтагматической), но не в плане умозрительного их скрещения, как в теоретической модели Jakobsona, а в плане непосредственного использования приема с целью порождения нового смысла.

Японский архитектор Хироми Фуджи, обсуждая свою концепцию многослойного пространства, строит специфическую авторскую систему поэтики, корреспондирующуюся с общей деконструктивистской стратегией архитектуры, но имеющую свой непосредственный выход в пространство аналитической декомпозиции (на уровень плана выражения)<sup>69</sup>. Излагая свою концепцию, Фуджи ссылается на двух вышеупомянутых авторов (Якобсона, Рикёра), они ему необходимы, чтобы объяснить свой принцип подхода к построению архитектурной формы – дисперсного многослойного пространства. Его модель, прототипом которой является японский сад, – несколько упрощенная схема деконструктивистского пространства неопределенности.

Исходя из представлений о конвенциональной метафоре (метафоре-клише) и метафоре «живой», рождающейся из небытия, Фуджи строит обоснование поэтическим приемам в своем творчестве, в частности, обсуждает условия введения в текст, так сказать, «живой» метафоры. «Как же можно разделить конвенциональные (известные) метафоры, значение которых легко прочитывается, и метафоры, которые являются для нас непрозрачными, вырабатывающими свое значение непосредственно в момент открытия истины? Каким образом второй тип метафоры-открытия, являющийся некоторой оппозицией первому – конвенциональному, зависящему от принципов подобия и замещения, вводится в некую целостность, в целостность такого рода, где метафора как таковая и метонимия как таковая уже существуют либо в форме скрытой многозначности (латентной полисемии), либо в кратковременном действии, к примеру в многослойном дискретном пространстве? Наблюдению доступно только одно – нечто вроде перестановки предиката, посредством чего вырабатывается некое свежее значение»<sup>70</sup>.

Как связать всю эту лингвистическую логику с созданием реального архитектурного пространства? В начале своего анализа Хироми Фуджи указывает на очевидную связь лингвистической логики с особым типом пространства – моделью японского сада, противопоставляя ее модели регулярного французского сада. «Слово само по себе не несет нагрузки значения. Значение вырабатывается при его артикуляции с помощью других слов контекста. Более того, слово может принимать на себя весьма различные значения в зависимости от различных ситуаций. Подобно слову, многослойные фрагменты пространства не имеют собственных внутренних значений, и они не связаны ни с какими установленными постоянными значениями. В пространстве (если снять лингвистическую сторону вопроса) происходят события, и они могут оказать воздействия еще более сложные, чем события в языке.

Многозначный фрагментированный пейзаж – это пространство, в котором не возникают глубокие видовые перспективы, видимость постоянно или частично перекрыта, картина каждой отдельной ситуации коннотативно (с четко определенным значением. – И.Д.) оформлена. В постижении такого пространства, которое представлено многозначностью *приближенного* (состоящего из серии неглубоких перспектив. – И.Д.) и тонко артикулированного ландшафта, формируется метафора (через подобие, замещение, выбор). Но здесь же формируется и метонимия, поскольку такое пространство представлено и кубистическим *проникновением внутрь*, при котором постижение пространства не ставится в зависимость от какой-то единственной, привилегированной точки. Оба приема здесь перемешаны и тем самым генерируют функцию *конкатенации* (сцепления идей. – И.Д.), а значит, и сцепленной системы на уровне *плана выражения*. Находясь в таком пространстве, мы должны как бы «наносить на карту» один фрагмент за другим, выбирая между проникновением через что-то, движением по чему-то или пересечением чего-то»<sup>71</sup>.

Фуджи приходит к выводу, что пространственная модель японского сада сопоставима как с метафорой, так и с метонимией. Как же можно описать многослойное дисперсное пространство? Семиотическое описание всякого архитектурного пространства как текста вообще отличается от описания текстов неархитектурных. «Описание архитектурного пространства не будет означать то, что обычно оно означает (в литературе, живописи), это не маркирование (словом, рисунком), чтобы выразить сообщение или значение и затем отправить его, поскольку акты такого рода основаны на систематизированном коде»<sup>72</sup>. В случае же описания архитектурного пространства систематизированный код вообще исключается.

Описание, которое используется, – частный случай *аранжировки* (приспособления, порядка) или серия *следов* и *различий*, которые должны быть определены в самом начале выстраивания какого-либо порядка, когда система и коды выяснены (либо вообще сняты). Таким условием описания является текст из следов и различий, он и представляет механизм создания новых смыслов.

Следует подчеркнуть, что за термином *описание* (inscribing) скрывается особый смысл интерпретационного переописания, эквивалентный специфическому семиотическому способу работы с архитектурным объектом как с текстом. Описание пространства, по Фуджи, следует строить *на границе*, то есть оперировать объектом и как *текстом*, и как воплощающейся, материализующейся архитектурной формой.

Особого подхода к описанию требует, так сказать, частный случай архитектурного пространства – многослойного и дисперсного (по ряду свойств соотносимого с де-



конструктивистской моделью пространства *неопределенности*). Пытаясь определить способы описания этого типа пространства, Фуджи для начала представляет его как психический феномен.

Необычный тип видения, рожденный качествами дисперсности и многослойности пространства, возникает при его восприятии. Автор называет этот тип видения *непроницаемым проникновением*. Оно отражает картину, которая возникает при перестановках и переносах, происходящих в глубине сознания. Простые примеры такого явления – известные иллюзии Морица Эшера или диаграммы Рубина, меняющие отношения фигуры и фона. Однако Фуджи считает, что «видение, порожденное многослойным дисперсным качеством пространства, много сложнее. Оно рождено комплексом условий, которые соотносятся с глубиной подсознания, – такими, как *подавление* (suppression), *неполнота* (deficiency), *сдавливание* (compression)»<sup>73</sup>.

Автор строит абстрактную модель описания сложного пространства на примере геометрических фигур. Его метод, названный им методом *инскрипции* (вписывания фигур друг в друга или их беспорядочного наложения друг на друга) родственен подходам, развитым в утверждавшейся в 80-е годы аналитической декомпозиции. Он также построен по трехчастной схеме: движение от конструкции к деконструкции и от деконструкции к реконструкции (монтаж – демонтаж – ремонт). Элементарные геометрические фигуры подвергаются демонтажу (расслоению, удвоению, рассечению, поворотам и т.п.) и повторной сборке с нарочитыми сдвигами, перестановками, сращениями, перекосами и другими инверсивными вмешательствами. «Мои проекты Мизо-1 и Мизо-2 основаны на разработанном мной методе «инскрипции». Пространство расслоено, стена разрезана и сегментирована. Идея демонстрации отсутствия (иначе – «присутствия отсутствия») стены постоянно повторяется с помощью операции разрезания, смещения, перемещения. ...Новые фрагменты, рожденные с помощью сегментации, расслоения, деления, разрезания стены, затем импровизированно составляются, чтобы достигнуть своеобразного конечного результата»<sup>74</sup>.

Образное решение многофункциональных апартаментов в Фукуока-Сити архитектора Стенли Тайгермана почти буквально следует приему *инскрипции*, описанному Хироми Фуджи, дематериализующему стены постройки, придающему им качество *присутствия отсутствия*. Родственная схематическая модель аналитической декомпозиции просматривается в творчестве других видных лидеров деконструктивизма. Так, в творчестве раннего Френка Гери вернакуляр как некий прототип подвергается логической процедуре дотошного расчленения и затем собирается не по



*Кристиан де  
Портзампарк*

| **Комплекс «Город музыки».** Париж, Франция, 1984–1990. Вид с юго-востока

правилам, а как бы наспех и наугад. Следы такого демонтажа образцов конструктивистской архитектуры обнаруживаются в работах группы «Кооп Химмельблау», в которых пронзительно эффектна «небрежность» повторной сборки. Классический пример декомпозиции – работа фирмы «Пасифик Ассошиэйтс» «Дом, сладкий дом» в Сан-Диего.

Короткая заметка одного из лидеров деконструктивизма, Бернара Чуми, о своем проекте нового национального театра для Токио (1989) написана как краткое наставление начинающим деконструктивистам. В ней отражен характерный пафос отрицания классических и модернистских принципов композиции архитектуры. «Как деконструировать оперный театр, его архитектуру, – спрашивает он, – чтобы родилась новая концепция, позволяющая попеременно менять внешнюю точку зрения на внутреннюю? Как подвергнуть сомнению целостность постройки, не прибегая ни к композиции пространственно артикулированных структур, ни к каким-то наскоро и наугад соединенным внеграмматическим фрагментам? Как разыгрывать комбинации на «границах» произведения, если оно вообще не обладает качеством «граничности»? И наконец, как вообразить другой тип (антитип?) оперного театра, если мы знаем один-единственный?»<sup>75</sup>

Для решения этих проблем Чуми предлагает ориентироваться на особый прием, так называемую *джакстапозицию* (беспорядочное наложение различных культурных значений), являющуюся яркой антитезой неподвижной исторической практике. Призывы Чуми выдержаны в жанре архитектурного манифеста. «Отбросим традиционные правила композиции и гармонии, отдадим их вместе с их организационной основой на слом. Но оставим традиционные компоненты театра и оперы и придадим им новую «тональность», новое «звучание». Больше нет хитроумной артикуляции зрительного зала, сцены, большой парадной лестницы. Вместо всего этого возникает новая форма наслаждения архитектурой. Новая форма основана на представлении о джакстапозиции – параллельном и тесном сопоставлении, наложении, даже столкновении весьма неопределенных культурных значений»<sup>76</sup>. Неопределенность – качество, которого так настойчиво добивается и Эйзенман, – выступает на первое место в характеристике нового типа пространства. «Функциональные нужды больше не переводятся на язык композиции символических единиц. Функции экстраполируются в значки, располагающиеся во внеграмматической «полосе событий» (аналогично линейной записи музыкальных знаков). Каждый из них содержит информацию о главных активных действиях и соотнесенности этих действий с пространством...



Включение внеграмматических событий в архитектуру есть признак разрушения или деконструкции ее традиционных компонентов. Деконструированными элементами можно манипулировать совершенно независимо, сочетая их либо с концептуальными нарративами, либо с собственно грамматическими, но так же независимо, как скрипка может быть независима от фортепиано в концерте. Таким образом, джакстапозиция каждой связки символических единиц может привести к действенным эффектам: множащемуся множеству новых явлений и множащемуся множеству их интерпретаций»<sup>77</sup>.

Сопоставив ряд высказываний теоретиков деконструктивизма, можно выделить ряд специфических оснований поэтики неопределенности: логика формы рождается из напряженной рефлексии, связанной с переописанием ключевых бинарных оппозиций; система тропов претерпевает значительные трансформации. Поэтика неопределенности выстраивалась внутри постмодернистской культуры и является логическим продолжением процесса переописания основных категорий и бинарных оппозиций классического и модернистского характера. Традиционные (классические и модернистские) категории композиции остаются невостребованными новой логикой построения архитектурного пространства неопределенности.

Деконструктивизм 80-х ставил задачу пересмотра традиционных оппозиций, составляющих ядро профессионального знания архитектуры, таких, как структура и декор, абстракция и фигуративность, форма и функция, фигура и фон. Необходимость их пересмотра появилась естественно, когда что-то важное было уже деконструировано в самом архитектурном сознании. Например, осталась за чертой истории прежняя гегемония полезности, красоты, эстетичности, функциональности, жизненности, онтологического смысла Дома.

Однако теоретически зрелый деконструктивизм не преследовал цель аннулировать прежние ценности. Теоретики деконструктивистской архитектуры были озабочены их переописанием, переводением в новое качество, на основе которого мог бы быть создан новый тип пространства, новая форма. При этом существовало понимание, что структуры, подвергаемые деконструкции, переводятся в разряд архивных ценностей, постоянно запрашиваемых.

Программный отказ раннего деконструктивизма от поэтики архитектуры, основанной на классических принципах, позднее привел фактически к созреванию в системе профессиональной теоретической рефлексии нового, в чем-то принципиально иного, но в целом более широкого представления о поэтике, доказал возможность

существования «нерецептурной» поэтики (антипоэтики, поэтики без правил, поэтики с разовыми правилами для одного произведения).

*Антипоэтика* деконструктивизма, шире – поэтика *неклассической* архитектуры выполнила своеобразную функцию: не отменила, а обогатила систему поэтологических категорий. Обогащение такого рода произошло, во-первых, при пересмотре пласта прежних понятий и привлечении новых – ради адекватного отражения мира, ради достижения новых целей архитектуры как искусства символизации глобальных идей и типических сюжетов времени; во-вторых, при пересмотре методов работы с объектом архитектуры – в эксперименте замены материального объекта на семиотический; и, кроме того, при пересмотре отношения к средствам выразительности (отделение *означающего* от *означаемого*) – ради предоставления полной формальной свободы. Одновременно изменился статус и объем ряда понятий эстетики и философии, укорененных в поэтике архитектуры, небывало расширилась система тропов. Развившиеся позже, в 90-е годы, принципы и приемы, такие, к примеру, как скрытый ритм, джакстапозиция, имитация *пороговости*, зародились в системе *антипоэтики* деконструктивизма 80-х.

The background is a grayscale abstract composition. It features several large, overlapping, organic, blob-like shapes in various shades of gray, creating a layered, ethereal effect. In the lower portion of the image, a dark silhouette of a building is visible, characterized by a series of horizontal lines and a curved, possibly cantilevered, section on the left. The overall aesthetic is modern and architectural.

5

НЕЛИНЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА В НЕЛИНЕЙНОМ МИРЕ



## Дух новой архитектуры

Архитектура последнего десятилетия XX века, ориентированная на новую, сверхмощную компьютерную технологию, продемонстрировала стремление к небывалому, авангардистскому по сути прорыву в области формообразования, на фоне которого переломы постмодернизма и деконструктивизма выглядели уже не столь революционно. Любая немыслимая прежде форма – криволинейная, органическая, техноорганическая – относительно легко просчитывается компьютером. Разнообразие и неповторимость элементов перестает быть препятствием для строительного производства, базирующегося на новых технологиях. Транслируемые в сети Интернет архитектурные объекты и инсталляции, развертывающиеся в виртуальном пространстве, неподвластном законам гравитации, подводят к идее полностью раскованной формы. Особая эстетика освобожденной от архитектурных закономерностей виртуальной архитектуры не может не влиять на реальное проектирование.

Всё это весьма важные моменты, способствующие инновационному поиску. Однако главное, что определяет дух новой, *иконокластической*, то есть не придерживающейся фундаментальных традиций, архитектуры 1990-х годов – это появление феномена новой науки с ее особым взглядом на мир, на саму Вселенную и происходящие в ней процессы, науки, которая сложилась и методологически оформилась в последние двадцать лет XX столетия. Господствовавшая до сравнительно недавнего времени парадигма Ньютона существовала в рамках линейной логики. Начало заката ньютоновской парадигмы современная наука связывает с появлением теории относительности и квантовой механики. Важнейшими для формирования новой науки оказались три теории, родившиеся в 60-е годы XX столетия в области физики и математики: теория сложности, связанная с именем бельгийского физика Ильи Пригожина, теория катастроф, у истоков которой стоял французский математик-тополог Рене Том, и теория хаоса, предложенная британским физиком-метеорологом Эдвардом

Лоренцом. Все три теории как-то корреспондируются между собой, объединяя концептуальные и методологические основания новой науки. Новое качество научные теории приобрели в эпоху сверхмощных компьютеров конца столетия, когда успехи физики и математики вкупе с вышедшей в лидеры микробиологией получили мощный импульс развития.

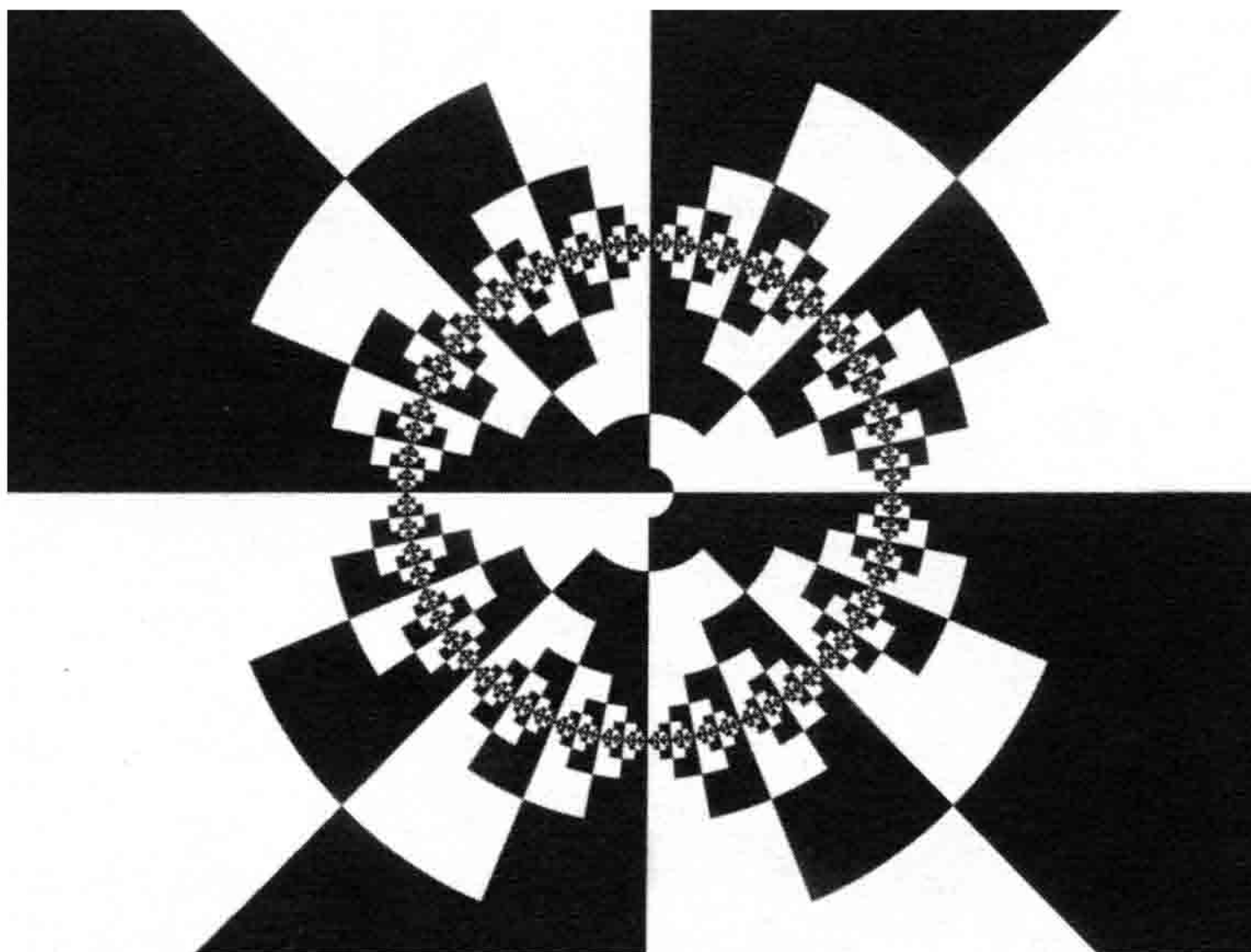
Новая наука построена на парадигме нелинейности, в рамках которой развивается представление о мире как о множестве систем, каждая из которых живет по законам самоорганизации и переживает периоды стабильности и скачкообразных переходов в иное состояние. Сама Вселенная – это сверхсложная система. Она может внезапно «сдвинуть привод» и совершить скачок. Человеческий разум отшатывается от такого представления, наше сознание обходит острые углы, оно не готово принять сложные математические обоснования этой ошеломляющей версии реальности. Но, обретя опору в сверхмощном современном компьютере, человек все же дал волю всему тому, о чем прежде не имел возможности помыслить. Современная физика, математика вводят человека в странный монадический мир, реальность теряет прежнюю определенность, становится загадочной, непредсказуемой.

Парадигма Ньютона делала акцент на внешние силы, воздействующие на ту или иную систему, – силы притяжения, естественного отбора и т.п. Пришедшее ей на смену понимание того, что во Вселенной преобладают нелинейные системы, развивающиеся непредсказуемо и скачкообразно, означает, помимо всего прочего, что внимание должно быть сконцентрировано на самой системе, на внутренних импульсах ее поведения. Нелинейная парадигма в науке 80–90-х годов XX века вводит абсолютно новые научные принципы, которые полностью меняют ход осмысления и исследования систем, в том числе и таких, как система развивающегося организма, экономики (общества и людей, его составляющих) или система самой играющей и творящей Вселенной. Пришедшее с новой наукой понятие о Хаосе как особом виде Порядка, о поведении саморегулирующихся систем, спонтанно внутри себя вырабатывающих новый Порядок, – все это дало человечеству понимание непредсказуемости будущего. Нелинейность, таким образом, актуализируя экологическую проблематику, потребовала громадной ответственности каждого индивидуума.

Для архитектуры всегда была характерна жажда онтологической укорененности ради внутреннего обоснования своих действий. Размывание онтологических оснований, характерное для всего XX века, прошедшего под знаком модернизма, и следовавшая затем постмодернистская констатация конца истории с ее отказом от идеи Порядка, обострили кризис онтологической проблематики. Признаками переходной

эпохи стала тоска по целостному миропониманию, по творцам, способным в любом хаосе удержать в сознании единый образ мира. Новые представления о мире, возникшие в рамках парадигмы нелинейности, вносят тему онтологической связанности вещей, намечают контуры их устойчивости, хоть и весьма эфемерной и временной. Важно, что идея Порядка присутствует в нелинейной парадигме не ущербно, а равноценно с идеей Хаоса. Закономерность улавливается сознанием в «поведенческом» сходстве систем: Вселенная находится в процессе творчества, как и общество, как и индивид.

Представление о нелинейности актуализирует энергии самой архитектуры как системы, и чем более насущным становится осмысление онтологических основ творчества, тем более чутко прислушивается архитектура к симфоническому звучанию сложной структуры мироздания. Открытием для архитектуры стала возможность работать с саморегулирующимися системами, появился доступ к так называемой «обратной связи», к имитации «целевого поведения» рождающейся формы. Использование эффектов, аналогичных «обратной связи», – неожиданных и как бы целенаправленных логических переходов на «другую траекторию» – выводит архитектуру из привычного состояния статики, придавая динамизм ее внутренней структуре. Это кажется немыслимым, но хаотичность становится отправной позицией для ряда проектов. Как и в новой науке, хаос трактуется как шанс, обеспечивающий вероятность согласованности более высокого



| Пример фрактального множества с архитектурной регулярностью



порядка, как некая внутренняя возможность, подгоняемая организующей волей особой системы, которую можно назвать «проект и его создатель».

Нелинейная парадигма в архитектуре – весьма острая ситуация. Собраны вместе в корне различные тенденции, которые движутся к сложному единству. Здесь порядок – только временное состояние архитектурного объекта, всегда на грани его прерывания. Это своего рода риск – или вызов, оборачивающийся риском. Это нечто, поднимающееся из абсолютного хаоса и непредсказуемости разбалансированной системы, это находящееся в процессе становления и потому обостренно воспринимаемое новое. Дух этой новой архитектуры – новое научное мышление.

Особое направление архитектуры, которое осваивает сложную математическую парадигму нелинейности и новые динамические принципы формообразования, называли нелинейной архитектурой. Ее называют также «космогенной», имея в виду сходство нелинейных процессов порождения архитектурной формы с процессами эволюции во Вселенной, а также «лэндформной», если подчеркивается метафорическая связь архитектуры со скрытой природной энергией, например с напряженной тектоникой геологических формаций, иногда «киберпространственной» и «дигитальной», акцентируя ориентацию архитектуры на компьютерную технологию. Все термины весьма условны и равно подходят к описываемому явлению в архитектуре, питающемуся в основном идеями теории сложности. Имеются в виду идеи самоорганизации, неравновесности, пороговых состояний, представления о феноменах мгновенных превращений хаотических систем в упорядоченные, о методах порождения невиданных форм жизни.

Компьютерная технология позволяет проводить опыты, рассчитанные на непредсказуемость результата (так называемые «пороговые» технологии), а также оперировать немислимыми в пределах евклидовой геометрии формами – «солитонами», «гиперкубами», «самоподобными фракталами» и др. Двигаясь в этом направлении, архитектура сама обнаруживает способность к своего рода открытиям в области создания формы.

Изучение так называемого нелинейного направления в архитектуре ведется довольно интенсивно, однако сложность самого явления не допускает однозначных толкований. Наиболее значительны критические статьи Чарлза Дженкса и его книга «Архитектура прыгающей Вселенной»(1997)<sup>1</sup>. В книге была намечена тенденция к обобщениям, и ниже, при обсуждении морфологии нелинейности, мы остановимся на его точке зрения подробнее. Наряду с концептуальными размышлениями Дженкса существуют более заостренные концепции, связанные с идеей «складки»: концепция Пи-

тера Эйзенмана («складчатость» как тип аффективного пространства, разрушающего визуальный конструкт пространства классического), Грега Линна («гладкость», «гибкость», «форма-движение», «поле»), Джеффри Кипниса («школа рыбы», отсылающая к предыстории геометрии). Все эти концепции выполняют функцию поиска новых методов и моделей в архитектуре. В осмысление философской стороны явления большой вклад внесли работы постструктуралистов, предугадавших тенденции развития мышления. Вслед за Дженксом, Эйзенманом, Кипнисом, Линном ряд теоретиков и проектировщиков развивают парадигму нелинейной архитектуры. Среди них Байрам Ширдел, Бен ван Беркел, Стен Аллен, Сесил Бэлмонд, Мартин Пирс, Уильям Митчел и др.

### Понятие нелинейной системы

Некоторые существенные для архитектуры представления о нелинейной парадигме содержатся в статье Питера Т. Сондерса «Нелинейность. Что это такое и почему это так важно»<sup>2</sup>. Он отмечает, что «научная система Ньютона сегодня поставлена под сомнение... Проблема состоит в том, что Вселенная нелинейна, что мы это знаем давно и только сейчас начинаем понимать всю важность подобного заключения... Новые математические инструменты и, помимо прочего, мощные вычислительные машины позволяют теперь так исследовать нелинейность, как раньше было невозможно»<sup>3</sup>.

Что же это значит – Вселенная нелинейна? Во-первых, что нельзя предсказать ее будущее, исходя из состояния на данный момент. Во-вторых, что именно качество нелинейности придает ей как системе множество особых свойств, тогда как раньше считалось, что эти свойства появляются как следствие внешних воздействий. Но главное – *феномен нелинейности* лежит в основе устройства самой Вселенной.

Понять сущность этого феномена непросто, поскольку до сих пор мы изучали только линейную логику. Однако Сондерс делает очень важное для архитектурного творчества заявление: «...наша интуиция основана на личном и чужом опыте понимания тех систем, которые наиболее интенсивно изучались, но дело в том, что все хорошо изученные системы линейны. По мере продвижения в понимании нелинейной динамики постепенно станет привычной идея о том, что столь необычные черты нелинейных систем вполне возможны и реальны. Со временем они станут частью нашей интуиции»<sup>4</sup>. В обычной жизни потребность обращения к нелинейной логике возникает нечасто, но в особых случаях она необходима. На примерах жизненных ситуаций Сондерс показывает ту критическую черту, за которой линейная логика

бессильна. «Техника линейных решений очень надежна. И она уже способствовала возникновению множества добротных научных направлений. Но все же она не всегда работает. И кроме того, она не подходит для работы с феноменами, которые возникают непосредственно из нелинейных явлений. Все знают, что земля круглая, но никто не озабочен этим обстоятельством, если разбивает сад или даже планирует целый город. С весьма обширными регионами, такими, например, как канадская провинция Саскачеван, уже следует быть осторожнее. А вот если бы Христофор Колумб считал, что Земля плоская, то никакая, даже самая тщательная, корректировка в его карте не смогла бы ему подсказать, как правильно взять курс на запад. Тот факт, что мы можем теперь путешествовать по сферической поверхности, – это достояние специфически нелинейного мышления, и мы никогда не решили бы эту задачу математически с помощью процесса последовательных приближений, если бы начали с линейной модели. И для самого математического моделирования серьезной проблемой остается то, что всегда сложно определить, обладает ли рассматриваемая система необходимыми нелинейными свойствами»<sup>5</sup>.

Отличить линейную систему от нелинейной затруднительно даже для математика. Поэтому архитектор, желающий работать с нелинейными системами, берет на себя большую ответственность, строя начальный этап своей проектной программы, выбирая опорные системы значений, «точки роста» системы, ее геометрические основания, оценивая уместность и совместимость тех или иных геометрических фигур. От начального этапа во многом зависит возможность описания выбранной им опорной системы как системы нелинейной, способной к непредсказуемому поведению, возможность работать с ней в русле новейших технологий и методов.

Чтобы объяснить разницу между линейной и нелинейной моделью, Сондерс приводит простейший пример: «Мы все, конечно, знаем парадоксальные поговорки типа «Один стежок, сделанный вовремя, стоит девяти, сделанных с опозданием». Можно догадаться, что такие высказывания являются исключением из общего правила линейности. Нам и в голову не придет применить для его описания обычную математическую модель. Это как раз тот самый случай, когда нелинейная модель позволяет тщательно его проанализировать. И все же для многих других случаев нелинейности практически невозможно абсолютно точно предусмотреть внезапные скачки или пороги перехода в другое состояние, и часто это бывает неубедительно, недостоверно»<sup>6</sup>.

Человеку в его практической деятельности всегда приходится сталкиваться как с линейными, так и с нелинейными системами. Интуиция линейных систем пока



сильнее, и изучены они современной наукой почти досконально, техника их решения известна и усвоена. Однако пришло время, когда человек пытается применить новые знания о нелинейной парадигме в самых различных областях деятельности и ему приходится учиться различать тип системы. Со временем, считает Сондерс, «мы поймем, где применение нелинейных систем действительно уместно, а где нет. Без детальной математической модели мы пока не в состоянии доказать, что тот самый внезапный прыжок системы, который мы ждем, случится именно на такой-то стадии. Без такой модели мы не можем предсказать, что та или иная форма появится в определенный момент, но мы уже вполне можем объяснить, почему мы в данном случае обоснованно ожидали именно этого результата»<sup>7</sup>.

### **Влияние новых представлений в биологии**

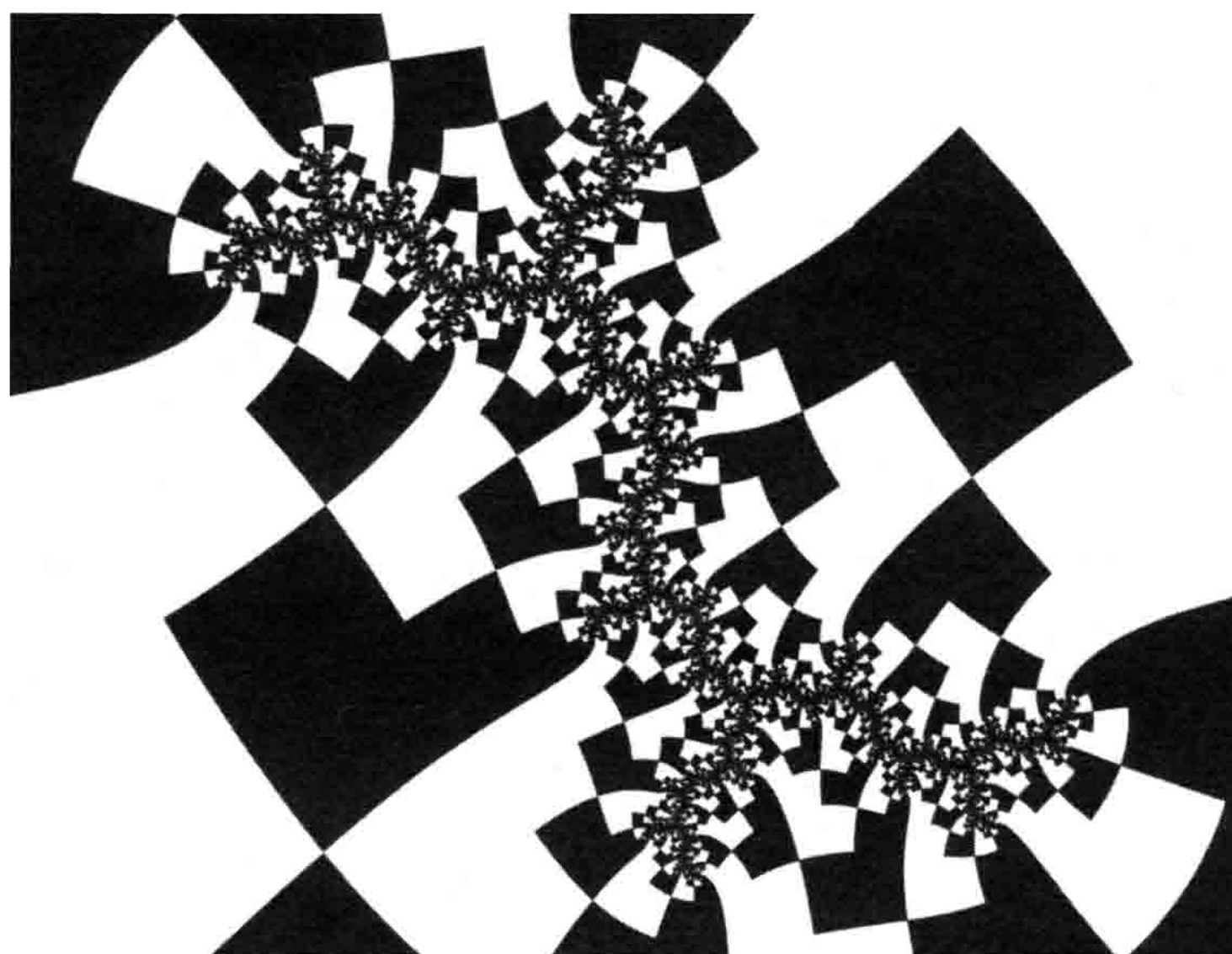
Сотрудник лаборатории биоэлектродинамики в Открытом университете города Милтон-Кейнс (Великобритания) микробиолог Мэй Вэн Хо в своей работе «Новая эпоха в понимании организма»<sup>8</sup> раскрывает связи новой нелинейной парадигмы с новейшими представлениями в биологии. Она утверждает, что человек, в особенности чуткий художник, всегда ощущает органичность, нераздельность пространства-времени. Но случилось так, что на длительный период «механистическая физика вытеснила *органическое пространство-время* из общественного сознания, хотя оно всегда процветало в подземельях общественного подсознания и субъективного эстетического опыта. В некотором смысле все тенденции в западной науке, уже начиная с Декарта и Ньютона, говорят о попытках восстановить наше интуитивное, врожденное понимание пространства-времени как органического, то есть гораздо более соответствующего нашим переживаниям»<sup>9</sup>.

Однако механистический взгляд на мир прекратил свое существование, так сказать, «официально» еще в начале XX века, когда теория Эйнштейна разбила Вселенную Ньютона. Позднее квантовая теория «показала, что мы больше не можем рассматривать вещи как отдельные предметы, которые имеют простую привязку во времени и пространстве. Напротив, доказано, что каждая вещь делокализована, неопределенна, взаимообусловленна и развивается как организм»<sup>10</sup>.

Квантовая теория произвела концептуальную революцию, которая, однако, до сих пор еще не коснулась большинства областей науки. В математике стали доступными для вычисления прежде неразрешимые задачи, связанные с нелинейной

динамикой, фрактальной геометрией, понятием хаоса. Открытия новой генетики ознаменовали окончательный закат биологии, построенной на механистической парадигме. Новая генетика утверждает, что «гены функционируют в виде сложной нелинейной многомерной сети, действие каждого связано с действием всех; гены и геномы динамичны и неустойчивы, они могут изменяться по ходу своего развития или же в результате обратного метаболического регулирования; обмен генами может происходить горизонтально между представителями одного или разных видов»<sup>11</sup>.

Новая теория организма раскрывает смысл новой, особой целостности. Именно эта сторона *организмической* теории столь притягательна для архитектурного сознания, страдающего от утраты всякой основы, позволяющей стремиться к целостности. Обращаясь к архитектурной аудитории, Мэй Вэн Хо особенно тщательно и наглядно представляет модель теории квантовой когерентности (сцепления, связей), которая как раз и объясняет радикальную *целостность* всякой системы, понятой как организм. Это особого типа целостность, предполагающая полное участие каждого элемента, их максимально автономную локальную свободу и глобальную сплоченность. Смысл такой целостности Хо поясняет на примере человеческого организма: «В нашем теле 75 миллиардов клеток, которые состоят из астрономического числа самых разных молекул. Чтобы понять, как координируются все необходимые нам процессы, представьте себе огромный супероркестр, в котором игра-



| Пример фрактального множества с архитектуроникой криволинейного характера

ет множество инструментов разных размеров – от маленькой флейты длиной  $10^{-9}$  м до фагота или контрабаса в 1 м и больше. Удивительно, но этот супероркестр никогда не перестает играть наши собственные композиции – в некоем постоянном ритме, но в разных вариациях, которые никогда не повторяются, всегда есть что-то новое. Оркестранты могут изменить тональность, тему, даже мелодию по желанию или необходимости, сразу и без колебаний. Кроме того, каждый исполнитель пользуется максимальной свободой выражения, порой импровизирует, оставаясь в то же время в едином оркестре с другими»<sup>12</sup>.

Концепция жидкокристаллического организма, описанная Мэй Вэн Хо, может приблизить нас к пониманию новейших компьютерных технологий, с которыми экспериментируют сегодня архитекторы. Хо напоминает, что все живые системы являются организмами, и поясняет, что последние открытия в области оптической технологии позволили утверждать, что все организмы являются «полностью жидкокристаллическими как на уровне клеток, так и на межклеточном уровне. И при воздействии слабых электрических или магнитных полей, давления, температуры, влажности, кислотности, концентрации неорганических молекул они быстро меняют ориентацию или переходят в другое состояние... Передача информации может осуществляться мгновенно через цепочку жидкокристаллических клеток и соединительные ткани, составляющие организм... Отдельные части настолько хорошо взаимосвязаны, что становятся продуктом самокорреляции...»<sup>13</sup>.

В последнее время биологическая наука выяснила, что органическое пространство-время имеет свою структуру и что эта структура *фрактальна*. А это значит, как утверждает Хо, что «естественная структура имеет больше измерений, чем привычные нам три»<sup>14</sup>. Примерами естественных фрактальных структур могут служить снежинки, облака, сложно изрезанная береговая линия морского побережья. Хо считает, что органическое направление в архитектуре – и самые новейшие его варианты, и все те, что возникали за последние две тысячи лет, – намного опередило современную науку в своем умении интуитивно выстраивать модели *организмического* целого. Хо утверждает, что органическое пространство-время является фрактальным, поскольку берет начало из естественных процессов, фрактальных по своей сути. Намеренное создание нелинейной фрактальной архитектуры Хо считает уникальным творчеством, генерирующим органическое пространство-время. Глубина органического пространства-времени характеризуется не просто объединением различных элементов, а их своего рода наложением и вовлечением. В архитектуре примером такого пространственно-временного наложения форм Мэй Вэн Хо вслед за Дженксом



считает здание библиотеки в Университете Жюсье в Париже, созданное Ремом Кулхасом. «Само здание представляет собой длинный, ничем не прерываемый линейный проход, пересекающий серию горизонтальных поверхностей и уровней, служащих связками: пол здания представляет собой непрерывную, проходящую через различные уровни наклонную плоскость, местами перебитую сеткой колонн или каких-либо других элементов»<sup>15</sup>. Органическая архитектура, по представлению Хо, конечно же не должна ограничиваться только фрактальными структурами. Точно так же, как сами органические процессы, она может претерпевать глобальные фазовые переходы или изменения, подобные катастрофическим. В понятиях пространственно-временных структур такие фазовые переходы следовало бы соотнести с крупными преобразованиями всей системы, восходящими к новому пониманию «волны» (по Шрёдингеру)<sup>16</sup> или же к понятию «геодезического» выравнивания. Чарлз Дженкс весьма успешно экспериментировал с нелинейными и «катастрофическими» формами в своих проектах интерьеров, экстерьеров и ландшафтного дизайна («солитоновая» мебель, например).

Хо акцентирует внимание на том, что организм – это уникальное воплощение его собственного окружения и что сам он является результатом сложных связей с окружением, непрерывающейся «акции цепкого объединения с окружением»<sup>17</sup>. Органическая архитектура, считает Мэй Вэн Хо, – это «больше чем просто единичный знак, символ. Главное в ней – связанность, совмещение, вовлечение различных элементов: она дает внешние выходы сразу ко множеству самых разнообразных пространств и времен – именно это качество и узаконивает ее как *особое интегральное целое*»<sup>18</sup>.

## Осмысление нелинейной парадигмы в архитектуре

### *Ослабление механистической парадигмы*

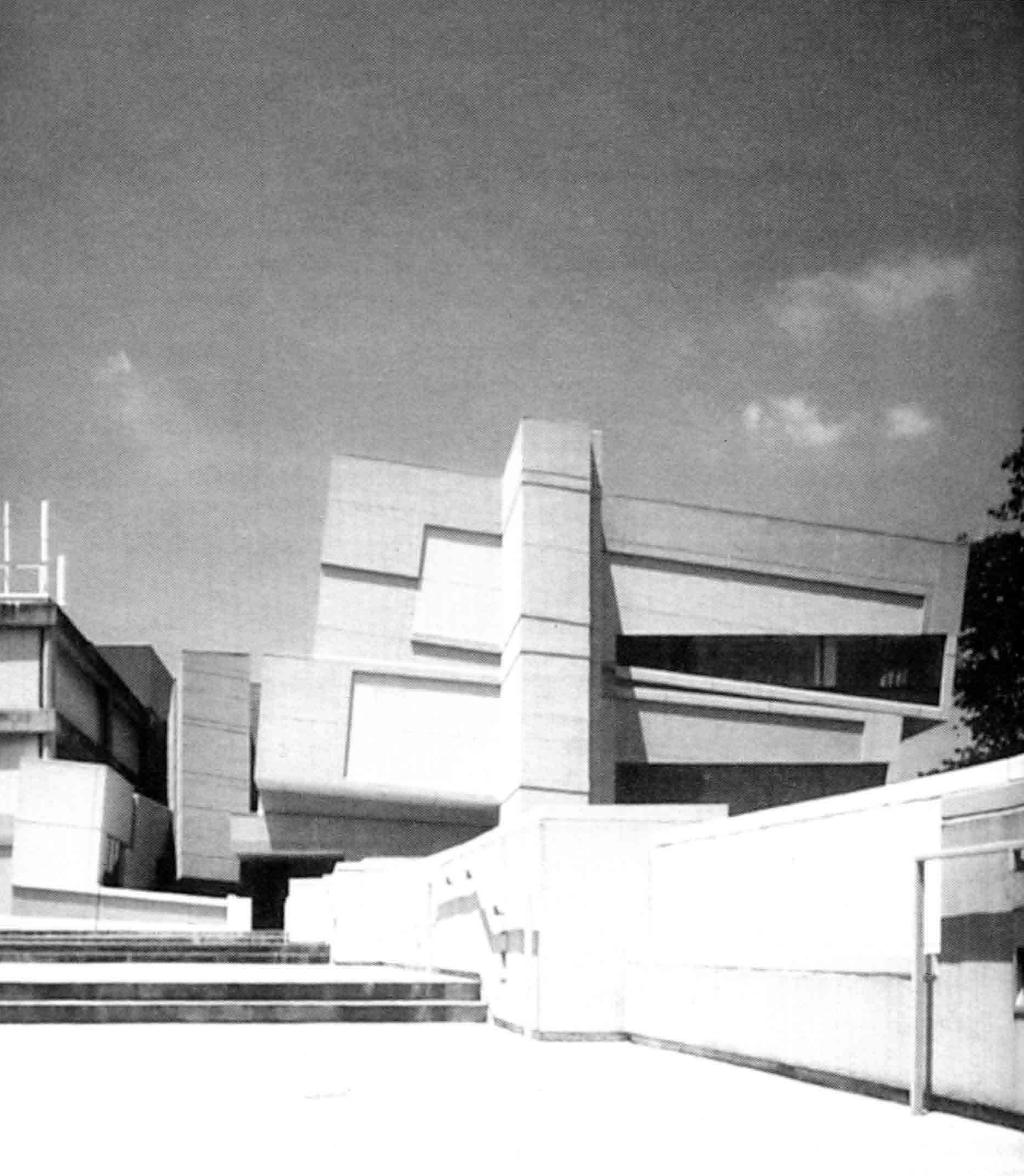
Механистическая линейная парадигма науки сегодня действительно потеснена. Но это вовсе не означает, что все научное сообщество с определенного момента придерживается исключительно новой *нелинейной парадигмы*. Механистический взгляд на мир в самом деле может прийти к концу, поскольку появились теории, ускоряющие его уход (от квантовой механики до науки о хаосе). Нелинейная парадигма, наука о сложности, новые теории организма, новая генетика становятся его преемниками, но, по всей вероятности, не единственными. Так же и в архитектуре –

нелинейное направление развивается в ряду других, приобретших определенную устойчивость, направлений, и такая картина вполне соответствует представлению о новом порядке вещей.

Приведенные выше размышления физика Питера Сондерса, биолога Мэй Вэн Хо о новой науке раскрывают факты, которые сегодня поражают воображение. По мысли Мэй Вэн Хо, существует, возможно, некая обратная (реверсная) информационная связь, идущая от РНК и ДНК, при которой гены могут совершить горизонтальный скачок, а интеркоммуникация может быть мгновенной и нелокализуемой. Известный пример такой самоорганизации – необъяснимая способность громадной и беспорядочной птичьей стаи воплотиться в единое стройное движение как бы внезапно, в тысячную долю секунды. «Множество еще более поразительных и необъяснимых фактов, которые открывает новая наука, набрасывают тень сомнения на механистическую парадигму и подводят нас к допущению того, что наша Вселенная намного более «творческая», свободная, самоорганизующаяся и открытая система, чем предполагали великий Ньютон и великий Дарвин»<sup>19</sup>.

Если новая наука существует, то возникает вопрос: есть ли примеры архитектуры, в которых она уже нашла какое-то отражение? Ответом на него могут быть широко публиковавшиеся в конце 90-х годов проекты и постройки. Из всего ряда построек этого периода особенно выделяются три объекта: Музей Гуггенхайма в Бильбао Френка Гери, Аронофф-центр в Цинциннати Питера Эйзенмана и Еврейский музей в Берлине Дэниела Либескинда. Все три, по мысли Дженкса, являются нелинейными сооружениями, и все три отчасти генерированы с помощью так называемых нелинейных методов, включающих компьютерное проектирование и макетирование. Каждый из этих проектов по-своему обращается к острейшей проблеме новой метафоры современной архитектуры, иначе говоря, к выбору и модификации *языка*, к возможности развития и продления его вариаций, а также к раскрытию новых значений в архитектуре, неотъемлемо с новым языком связанных.

Итак, новая наука, отрефлектированная архитектурой, – это новый язык, новые метафоры. Но архитектура не только рефлектирует новые парадигмы мышления, она сама становится дисциплиной, расширяющей знание. В связи с проблемой языка заслуживают внимания, например, инженерные изобретения Сесила Бэлмонда, необычные (близкие к фрактальным и непериодическим формам) покрытия в здании группы «ARM», ряд других инновационных выходов архитектурной мысли. Дженкс считает, что на этом пути развития архитектурная мысль может взять на себя особую ответственность – ответственность за изобретение метафор. Однако он же предпо-



*Питер Эйзенман*



**Аронофф-центр. Художественная школа при городском университете**  
Цинциннати, США, 1989–1996. Подходы к зданию

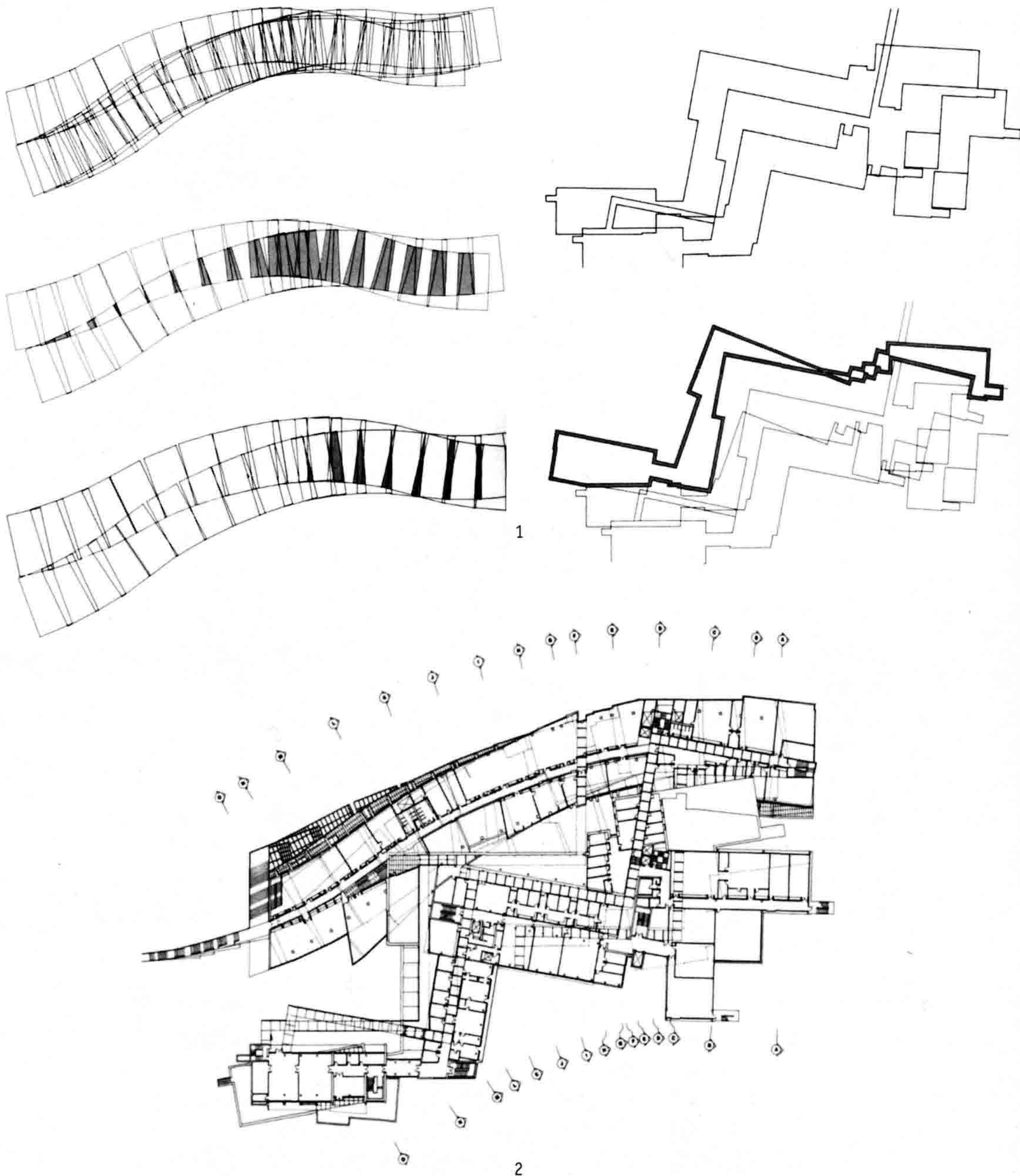


лагает, что на новое направление можно взглянуть и с другой точки зрения, и поднимает вопрос о том, является ли следование архитектуры нелинейной парадигме вполне сознательным? Другими словами, что мы здесь наблюдаем – некоторые чисто внешние параллели между наукой и архитектурой или же здесь кроется нечто более глубокое? Является ли использование компьютера и создание замысловато изогнутых построек просто модой, или мы действительно имеем дело с изменением ментальности?

Произошедшая совсем недавно «конверсия» индивидуальной творческой парадигмы Филипа Джонсона, запечатленная в его же постройке «Дом-монстр», может служить подтверждением как первого предположения о модном пристрастии, так и второго, связанного с ментальным поворотом. «И если еще глубже копнуть, то возникает вопрос: а много ли смыслят архитекторы во фракталах, в теории сложности, в теории «складки», в нелинейности, в самоорганизации? В какой степени все это новое является лишь формалистической тенденцией? Могут ли архитекторы представить себе и показать всем нам некую действительно новую иконографию, новый стиль, новую систему значений? Можно ли спроектировать целый город в новом образе? И самый острый вопрос: почему все это так важно? Может, эта новая нелинейная архитектура хоть сколько-нибудь лучше, ближе к природе или к нашему пониманию космоса, чем, к примеру, старый модернизм? Или, может, она более чувствительна, функциональна и жизненна? Может, она вытеснила традиции, из которых выросла, – постмодернизм и деконструктивизм? И хотя ответы на некоторые вопросы могут оказаться положительными, все же с окончательными оценками не стоит торопиться»<sup>20</sup>.

Существуют и другие, поддерживающие новое движение, аргументы, относящиеся к культурной и духовной природе архитектуры: архитектура обязана вырабатывать новые языки, чтобы отвечать духу времени. И для многих этот аргумент вполне достаточен. Примеры нового языка сегодня уже вполне очевидны. Так, новый урбанистический язык найден в постройке Стори-холл, спроектированной группой «АРМ». Одна только эта постройка может раскрыть понятие порядка и как классическое, и как модернистское, но уже гораздо более изменчивое и впечатляющее.

Ряд других инноваций, точнее, мутаций в самых неожиданных проявлениях демонстрируют так называемые ландшафтные постройки. Здание выступает здесь весьма своеобразно – как ландшафт, как новый тип комплекса. И уже существует несколько таких выстроенных комплексов: у Эйзенмана, Мираллеса, Кулхааса, Гери, Бена ван Беркела. Строятся ландшафтные комплексы, спроектированные группами «Форин Оффис Аркитектс», «Морфозис». Все они отчасти мотивированы максималистским воз-



Питер Эйзенман

**Аронофф-центр. Художественная школа при городском университете**  
Цинциннати, США, 1989–1996

- 1 Исходные формы для приема суперпозиции - «волна» и «шеvron». Компьютерные вариации
- 2 План на отметке 600

вратом к идее реализма, но наряду с этим проникнуты стремлением вернуть архитектуру к великим ландшафтным традициям.

Разумеется существует гораздо больше, чем мы можем предугадать, мотивов для работы со стремительно набирающей силу нелинейной парадигмой – ее разнообразные цели, как и ее «стили стиха», не поддаются исчислению. «По-видимому, – справедливо считал Дженкс в 1996 году, – нелинейная архитектура будет выступать как лидирующее движение на переломе тысячелетий, как движение, питающееся идеями новой науки о сложности. И пока это направление набирает силу, оно является вызовом не только ньютонианской парадигме, но и всей традиционной архитектуре»<sup>21</sup>.

К работам уже названных видных проектировщиков, осваивающих нелинейное направление в архитектуре в конце 80-х – начале 90-х, можно было бы добавить ряд объектов, разработка которых велась в рамках этой парадигмы. Это здание Будокан архитектора Кийо Роккаку (Токио, 1990–1993), здание Стоун-хаус Гюнтера Доменига (Австрия, 1985–1995). А также Институт Пенроуза архитектора Найгеля Коатса (Токио, 1995), «Дом-монстр» Филипа Джонсона (Нью-Канаан, 1996). Сюда же можно отнести структуру для верхних этажей и перекрытий, которую специально разрабатывали японские архитекторы Коэлкант, Шоэ Йо, Хитоши Абе, близки были к этому направлению «скульптурные» проекты Такасаки. К архитектурным работам примыкают работы инженеров, занимающихся складчатыми структурами:



3 Лестница, ведущая к атриуму



это группа Теда Хапполда и Фрея Отто, сюда же следует отнести нелинейные структуры Сесиля Бэлмонда, а также деревянные структуры Герба Грина, Имре Маковеца и Барта Принса, некоторые работы Реймы Пиетили, в особенности его Диполи-центр.

Попробуем разобраться более подробно, в чем состоит суть новых изменений, чем примечательна специфика перехода к новой стратегии мышления в архитектуре.

### *Парадигма сложности в архитектуре*

За последние несколько лет появилось множество (более тридцати) дефиниций сложности (комплексности, запутанности, хаоса). Но ни одна из них не получила канонического статуса. Вот как, по мнению Дженкса, могла бы быть сформулирована некая собирательная или составная дефиниция: «Теория сложности – это теория о возможности внезапного возникновения некоего нового организованного образования в результате взаимодействия компонентов какой-либо системы, что происходит в случае, если система в целом далеко отошла от состояния равновесия и подведена к особому пороговому состоянию между порядком и хаосом – под воздействием каких-либо энергий, физическим воздействием, информационным воздействием. Пограничное, или пороговое, состояние представляет собой особый и важнейший миг эволюционирования системы, когда система способна сделать скачок, то есть пройти *точку бифуркации* и творчески заново организовать себя. В этом заключается эвристический момент. Вновь организованное образование может быть поддержано с помощью так называемой «обратной связи» и продолжительного подключения энергетического воздействия. В этом процессе спонтанно возникают особые качества, такие, как *самоорганизация, значение, ценность, открытость, фрактальный паттерн, аттракторные формации*. Как правило, наблюдается возрастание сложности системы и увеличение числа степеней ее свободы. Что стоит за возрастанием сложности эволюционирующих систем? Может быть, истинное направление развития Вселенной, а может быть, еще один Большой рассказ о ней»<sup>22</sup>.

Парадигма сложности в архитектуре развивалась одновременно и как бы параллельно с наукой о сложности. Движение это было самостоятельным и вполне осознанным. Сложность была сутью постмодернистской концепции «трудного целого», деконструктивистских принципов запутанности и разорванности. Архитектура способна порождать новые методы, исходя из собственных возможностей. Знаменательно, что порыв к новой, свободной форме, сложной и динамичной, обозначился много раньше, чем эту потребность архитектуры поддержала компьютерная техноло-

гия. Однако совершенно очевидно, что проблема сложности особенно взбудоражила сознание архитекторов в последние десять лет XX века, когда стал декларироваться вполне сознательный отказ от привычных методов работы с архитектурным объектом. К концу 90-х парадигма сложности в архитектуре стала определяющей, она воплотилась в особом типе сверхсложных структур. Она обогатилась представлениями новой науки и философии.

### *О теории «складки»*

Движение авангардной архитектурной мысли 1990-х связано с открытиями новой науки и освоением новой геометрии. О возможности реального (то есть не только математического!) существования неевклидовой геометрии мир узнал в конце 70-х, когда французский физик Бенуа Мандельброт предложил в своих трех книгах – «Фрактальные объекты: форма, случай и размерность» (1975), «Фракталы: форма, случай и размерность» (1977), «Фрактальная геометрия природы» (1977)<sup>23</sup> – по сути новую *неевклидову геометрию* природы. Новизна заключалась в отказе от требования гладкости, угадываемого между строк в «Началах» Евклида. Фрактальная геометрия Мандельброта – это своего рода язык, на котором можно описывать сложные нерегулярные формы в мире природы.

Для аналитического прочтения теоретических текстов о «складке» в архитектуре целесообразно сказать несколько слов о фракталах, «складках», топологии, итерации. Что такое фрактал? Как он связан со «складкой»? Фрактал как математический объект – модель бесконечного становления. Графические модели фракталов чрезвычайно разнообразны. Понятие фрактала, по Мандельброту, – это некое образование, главным свойством которого является *самоподобие* (инвариантность, неизменность при любых преобразованиях). Мандельброт создал фрактальную геометрию негладких, шероховатых, зазубренных, шершавых объектов, своего рода математических парий. Между тем именно неправильные объекты составляют большинство объектов в природе. Он описал «фрактальную» гармонию – особый порядок интерпретируемого мира.

Из концепции фрактала плавно вытекает концепция итерации (бесконечного повторения, становления). В характеристике фрактала, данной специалистом по философии и методологии науки Владиславом Тарасенко, зафиксирована связь трех понятий: фрактала, «складки», итерации. «Фрактал не приемлет оценок с точки зрения интуиции заданного тела-предмета в заданном пространстве. Он, скорее, есть бесконечное изменение самого себя, тело-автомат с обратной связью – геометр задает

итерационный процесс, а после этого начинает удивляться тому, что вдруг получилось... Фрактал как бы самодостаточен. Ему внешнее пространство не нужно – процессуальность фрактала рефлексивна, поэтому он есть не движение по внешнему пространству, а самодвижение, движение по самому себе, всегда подразумевающее длящуюся обратную связь, то есть рост. Или умирание – в зависимости от направления. Фрактал как математический объект всегда незавершенность, «чистое» становление. Поэтому он так хорошо моделирует процессы самоорганизации, саморазворачивания. Живое – растущее или умирающее – тело есть тело, состоящее из «складок», «повсюду сгибаемое». Живое...очень трудно, практически невозможно поймать, локализовать, ограничить телом в пространстве»<sup>24</sup>. Исходя из весьма сложных представлений о фракталах, «складках» и итерации, рожденных в области математики, архитектор строит аналогии и пытается выйти на новые позиции в теории. Но архитектору нужна опора на философские представления, как-то связанные с новой картиной мира. Архитектура более чем десятилетие спустя после открытия Мандельброта обратилась в своих теоретических размышлениях к новой версии мироустройства, в значительной степени воодушевленная успехами компьютеризованной науки.

Первый значительный шаг в теории был сделан в 1993 году совсем небольшой группой архитекторов и философов (Линн, Эйзенман, Кипнис, с привлечением работы Делёза «Складка», опубликованной в 1988-м). А к 1995–1996 годам концептуальное движение уже сопровождалось грандиозным показом реализованных проектов (Эйзенман, Гери, Либескинд, Мираллес, Хекер, группы «FOA», «ARM»), которые широко обсуждались в печати. Теоретический шаг 1993 года декларировался как теория «складки», или складывания, складчатости, в архитектуре. Попытка порвать с традицией весьма четко обозначилась в развитии концепции «складки», заимствованной из философской парадигмы Жюль Делёза. «Становящаяся форма», «форма-движение», «складка» – все это уже архитектурные метафоры и одновременно понятийные структуры, развитые в теоретических концепциях Питера Эйзенмана, Грегга Линна, Джеффри Кипниса, соотносимые с парадигмой сложности и нелинейности.

В кризисной ситуации конца 80-х годов довольно четко обрисовывались только два пути дальнейшего развития архитектурной мысли. Первый путь – это следование постмодернистско-деконструктивистской доктрине (Деррида, Лиотар, Барт, Кристева), и значит, дальнейшее «производство различий», умножение «языков», построенное либо на методе коллажных противопоставлений, либо на декомпозиции прототипов, то есть движение в рамках интерпретационного метода и продолжение



практики обращения к архиву классики или модернизма, уже в значительной степени истраченному. Второй путь – это поиск новых универсалий для выстраивания нового мифа, нового Большого нарратива (термин Лиотара), новой «стилевой парадигмы», то есть путь возврата, в определенном смысле свертывания, редукции, маловероятный для современного сознания. Необходим был третий путь, альтернативный и первому, и второму.

На этом фоне многие авангардно настроенные архитекторы сознательно обратилась к поиску нового метода, новой грамматики порождения формы. На переломе 80–90-х годов, когда в фокусе их внимания оказались идеи теории сложности, новейшей нелинейной науки, стали просматриваться новые захватывающие дух горизонты – мир и архитектура в масштабах неевклидовой геометрии. В начале 90-х архитектура уже демонстрировала желание помыслить на основе кардинально нового подхода. Созрело представление о том, что она существенно отстала от новых методов познания мира. Начиная с середины XVIII века соответствие между методом познания мира и методами порождения формы в архитектуре постепенно перестало наблюдаться. Усилия Лобачевского и Римана, Максвелловы «поля», затем теория относительности, квантовая механика предопределили прорыв в научном мышлении XX века. Архитектура же, обремененная материальностью, не смогла следовать быстро меняющимся методам познания. «Пространственное воображение математиков и физиков оказалось гораздо смелее пространственного воображения архитекторов», – отмечает Маркос Новак<sup>25</sup>. Архитектура как бы отстала на такт. И к концу XX века перед архитектурой встала проблема, никогда прежде не возникавшая: обратиться к уже готовым, сформированным методам мышления современной науки – микрофизики, биохимии, математики, топологической геометрии и конечно же к новой философии.

Для того чтобы стать эффективной, стратегия генерирования новой архитектуры должна была отразить усвоенное ею понимание современных методов познания мира, современной физики и космологии. Рождение нового метода всегда изменяет реальность, смещая баланс практик и взглядов на мир. В архитектуре 90-х новый метод связан с освоением философского понятия «складка». Само это понятие изначально появилось в математике, точнее, в топологической геометрии в 60-е годы, когда французский ученый Рене Том разработал теорию сетевых связей для описания катастроф (так называемую теорию катастроф). Общим для всех случаев катастроф является невозможность точно определить момент, когда они произойдут. В теории Рене Тома потеря абсолютной точности замещена геометрией множественности

вероятных отношений. По его диаграммам можно весьма четко предсказывать потенциальную возможность возникновения катастрофы, но не с помощью фиксированных координат, а в местах сгущения кривых<sup>26</sup>. Такие диаграммы, построенные по принципу «складки», обладают качеством нежесткости, уступчивости, большей надежности и жизнеспособности. Они мягко вовлекают всякую внешнюю случайность в свою собственную организацию. Эти качества топологических систем оказались привлекательными для новой архитектуры. Концепция «складки» доказывает возможность гибкости мышления, что необходимо для принятия новых доктрин, не ориентированных на универсальность и однозначность. Она легко встраивается в философию и методологию нового научного духа, вписывается в программу новой эпистемологии, заявленную известным французским методологом науки и философом Гастоном Башляром еще в 1934 году<sup>27</sup>.

Концепция соотношений прерывности и непрерывности, постепенно переросшая в философскую идею «складки», рассматривалась в работах М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти, позднее Жюль Делёза. Вышедшая в 1988 году работа Делёза «Складка. Лейбниц и барокко»<sup>28</sup> кардинально повлияла на архитектурное сознание. Философское толкование «складки» метафизично. Делёз связывает свою теорию «становления» с понятием «складки» виртуозно, что дало повод современному критику назвать его философский жанр «игровое жонглирование образом складки»<sup>29</sup>. «Становление», по Делёзу, – тип художественного творчества, ядро которого образуют так называемые «блоки становления», формируемые симбиозными соединениями. «Если уж искать содержательную сторону становления, то она, скорее, состоит в симбиозах и альянсах между существами, принадлежащими к совершенно разным видам... Становление инволюционно (то есть обладает свойствами прямого и обратного развития, двойственной природой, «двусторонностью». – И.Д.), инволюция созидательна... Инволюционировать – значит формировать блок, который движется по собственной линии «между» введенными в игру терминами... Становиться – значит все время различаться и дифференцироваться... Мир становления, мир длительностей виртуален и одновременно реален... Виртуальный мир – это не возможный мир, он не пред-дан. Он одновременно то, что есть, и то, в чем находят свои истоки конструирование и творчество»<sup>30</sup>. Концепция «складки» Делёза построена на идее самоорганизующейся динамической материи. «Квантом» самоорганизации является переход потенциальной энергии становления («события») в материю («складку») <sup>31</sup>. «Складка» – это поэтика разрыва. Разрывы возникают в игре мировых энергий, а «складка» застывает как след разрыва, прорыва энергий, возникающих при столк-

новении различных космических сил. В топологической философии «складка» об-суждается как разлом, разрыв. Здесь речь идет об энергии словесных образов. В тот момент, когда один термин «ударяет» по другому, возникает напряжение, которое оседает в «складке»<sup>32</sup>.

В архитектурной теории философская концепция «складки» преломляется мета-форически. Метафорически осознаются и «силовые поля», рождающие «кванты». Их следует искать в соединении несопоставимых, на первый взгляд, образов (значе-ний), преобразованных продуктивным синтезирующим воображением. В начале 90-х произведение архитектуры рассматривается не как вещь, не как объект, а как некая *топологическая структура*, что сразу же указывает на родство структуры про-изведения со структурой «живой», играющей и творящей, Вселенной. Такой подход, с одной стороны, встраивает архитектуру в современное представление о мире, а с другой – предуготовляет топологичность архитектурного дискурса, жестко свя-зывая его с языком компьютера, техникой и тактикой «скачков» и «порогов» сетевой развивающейся модели. При всем том, что в архитектуре понятие «складка» содер-жит в себе метафорический смысл, рядом с ним просматривается вполне определен-ная нацеленность на новые технические возможности компьютера, на новый метод порождения формы.

«Событие» в понимании Эйзенмана, следующего в своих теоретических размыш-лениях логике Делёза, – это потенциальная энергия становления произведения. Каждый выплеск этой энергии (каждый «квант») застывает в «складке» топологи-ческой структуры произведения. «Складка» – пространственное выражение события. Топология произведения выстраивается, таким образом, в синтезирующей деятель-ности как серия «складок»<sup>33</sup>. Известно, что топологические структуры фрактальны. Именно это качество фрактальности позволяет архитектору математически модели-ровать сложнейшие организмоподобные структуры и поверхности.

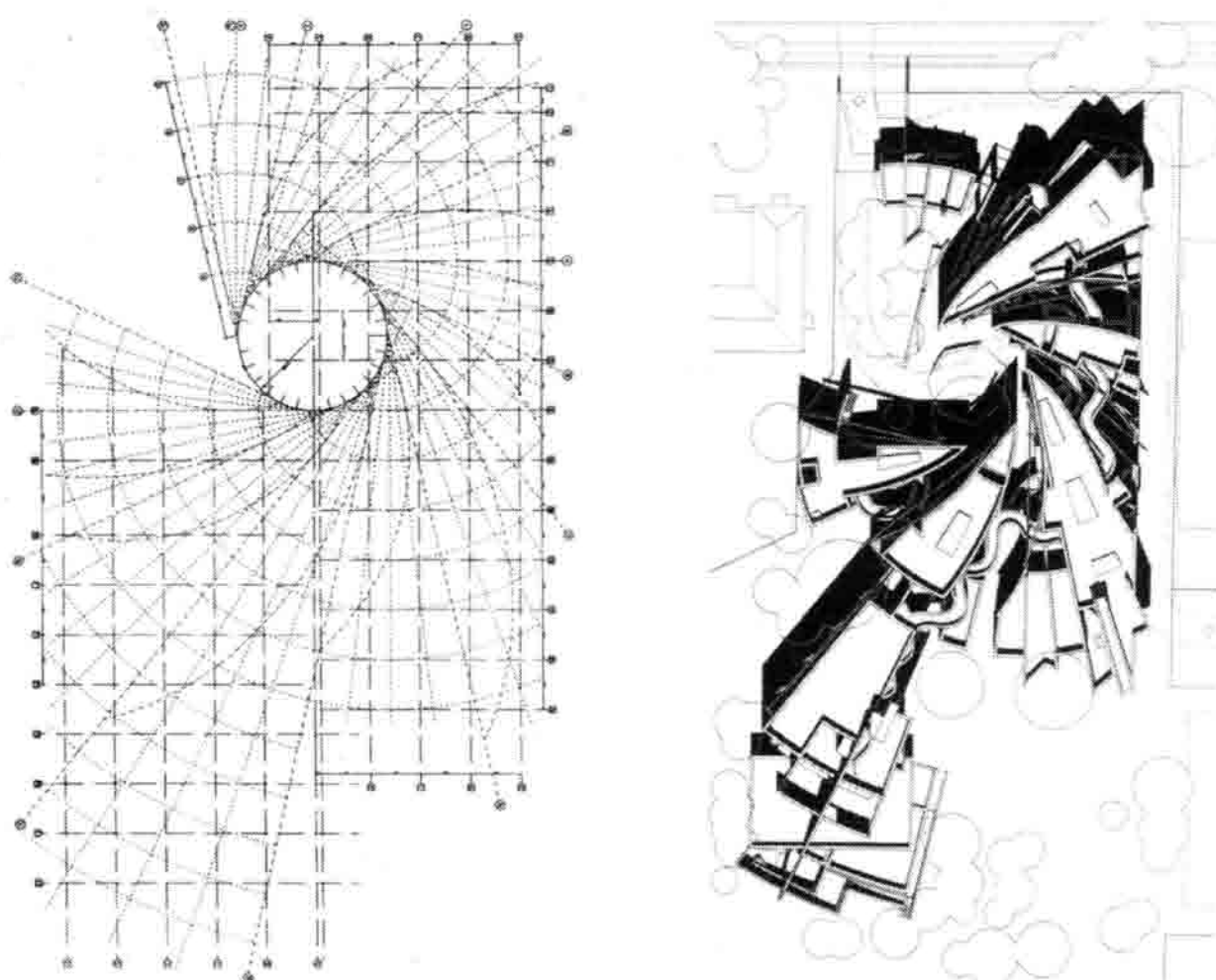
Напомним, что событийное измерение архитектурного произведения было осмыслено раньше, чем произошел теоретико-методологический поворот 90-х. Оно проявилось с приходом неклассической постмодернистской ментальности. Собы-тийное измерение обладает особой драматургией, хореографией, особой нарратив-ностью. Трансархитектура события – это обращение к Другому, диалоговая поэтика. Такая архитектура поначалу строилась на приемах коллажа (постмодернизм), де-композиции и рекомпозиции (деконструктивизм). Стратегия «складки» тоже собы-тийна, но важно понять, что здесь происходит коренное изменение стратегии, при всем том, что сохраняется ориентация на гетерогенность. Не выходя за рамки



событийности и гетерогенности, архитектура принципиально отказывается от методов коллажа и декомпозиции и движется к методу морфогенеза. Подзаголовок журнального варианта работы Делёза о «складках» звучит как «плиссировка значений», что прямо указывает на кардинальное различие методов и на новые основания порождающей грамматики. В архитектуре «складка», «складывание» – это формальная операция, используемая для того, чтобы связать различные по своей сути, несопоставимые пространственно-структурные сущности в неразрывное «смешение разнообразного». На практическом уровне «складывание» может быть соотнесено с различными проектными проблемами, в которых несовместимые элементы должны быть соотнесены таким образом, чтобы они производили впечатление бесшовного соединения. (Известно, что Эйзенман добился бесшовного соединения «зигзага» и «волны» в Аронофф-центре с помощью сложной программы, построенной на алгоритмах, использующих нелинейные уравнения). В теории архитектуры происходит смешение философского прочтения и экспериментально-технического, то есть операционального, прочтения новых понятий.

Остановимся на концепции Джеффри Кипниса, отраженной в его статье «К новой архитектуре: концепция складывания» (1993)<sup>34</sup>. Рассмотрим основные его тезисы.

1. Кипнис сравнивает различные стратегии внесения нового в архитектурное сознание. Он считает, что постмодернизм был прогрессивен потому, что сумел постро-





Вид отдельных строений



ить особую стратегию, позволяющую «внедряться в существующую систему власти с целью подорвать ее», для чего применялась жесткая тактика *реитерации* (многократного повтора), *рекомбинации* (повторяющихся перестановок). Постмодернизм был прогрессивен, несмотря на то что концепция Мира, на которую он опирался, была далека от целесообразности. Нигилистская стратегия деконструктивизма состоит в отвержении программы нового, отвержении новизны как таковой. Все «новые» интеллектуальные, эстетические и даже социальные структуры генерируются не как прежде – с помощью принципиально новых предложений, – а исключительно путем постоянной дестабилизации уже существующих форм. Однако за довольно короткое время этот эксперимент с формой сам себя изжил.

2. Кипнис считает, что новая архитектура должна искать способы генерирования такой гетерогенности, которая была бы способна сопротивляться перерождению в какую бы то ни было фиксированную иерархию. Архитектура должна не предписывать, а только предлагать принципиальные основы формообразования. Он указывает на смещение ориентации теории архитектуры – от дерридеанства к Делёзу – и на связь этого философа с новой наукой, первостепенной заботой которой, как он считает, является генерирование качественно новой формы – морфогенез. Эти бесценные для архитектуры ресурсы пока не освоены ее теорией, новые смыслы прорастают сами, как бы изнутри архитектурной дисциплины, в эксперименте.

3. Важнейшим стимулом к новизне, считает Кипнис, является понимание очевидного кризиса и истощения стыковочной техники *коллажа*, который длительное время был символом архитектурной гетерогенности.

4. Кипнис видит «складку» как *прием формообразования*, как стратегию гладко-смешения, при которой из двух или более типов структурной организации выстраивается нечто принципиально новое. Например, гомогенная сетка накладывается на гетерогенное и иерархически завершенное геометрическое построение – эффект, который использовал Питер Эйзенман в Ребстоке.

Связь «складки» с топологией, и то, как эта связь может быть воспринята архитектурой, четко выражено в теоретической концептуальной статье Грега Линна «Криволинейная архитектура» 1993 года<sup>35</sup>. Главный тезис статьи Линна имеет отношение к новой стратегии работы с формой и состоит в следующем. Развивая парадигматические основания «складки» в архитектуре, он предлагает освоить два понятия: *гладкосмешанность* (*smooth*) и *гибкость* (*pliancy*), которые, как он считает, согласовывают новую стратегию архитектуры с топологической геометрией, с принципами морфогенеза, с самой теорией катастроф и конечно же с компьютерной технологией.



Первое качество – *гладкосмешанность* – это способность к беспрепятственной трансформации системы. Именно *гладкосмешанность* вовлекает различные, часто несовместимые значения в интенсивную интеграцию внутри длящейся и гетерогенной системы. Такого рода гладкая смесь готовится из заведомо несопоставимых элементов. (Ср. у Делёза: «длящиеся вариации» или «длящееся становление формы»). Второе качество – *гибкость* – позволяет архитектуре плавно войти в парадигму сложности, поскольку содержит в себе свойство *уступчивости* (*flexibility*). Гибкая архитектурная чувствительность ценит альянс больше, чем конфликт, и в этом ее коренное отличие от коллажа. Складчатые смеси не гомогенны, но и не фрагментарны. Они являются беспрепятственными, гладкосмешанными, стремящимися к однородности, но в то же время остаются гетерогенными<sup>36</sup>.

Итак, новая гетерогенная система совсем не похожа на прежнюю – на архитектуру жестких противоречий и противостояний. Но эта новая, уступчивая, мягкая система способна провоцировать самые непредсказуемые связи с качественно иными системами – из области контекста, культуры, даже экономики. Как считает Линн, эта новая способность системы проявляется благодаря особому свойству – повышенной устойчивости к превратностям судьбы, роковым случайностям (*vicissitude*) *при одновременной уступчивости* им. «Такую устойчивость/уступчивость часто путают с непостоянством, слабостью, нерешительностью (*vacillation*). Однако следует признать, что и та и другая характеристики часто состоят на службе у единой тактики хитрости и коварства»<sup>37</sup>. Тактика и стратегия гибкой уступчивости построена на специфической восприимчивости: она противится разламыванию в ответ на внешние воздействия. Уступчивость сама связана с этими внешними силами и является как бы их соучастником. Но такое соучастие происходит особым образом, а именно «смирено, угодливо, с готовностью к переделке, с учетом непредвиденных обстоятельств, отзывчиво и чутко, плавно и гладко, неустойчиво и пружинисто – постольку, поскольку уступчивость сама вовлечена, инкорпорирована во внешние силы»<sup>38</sup>.

Иначе говоря, новый метод в архитектуре – это попытка выхода за пределы евклидовой геометрии, это тактика гибкого инкорпорирования значений, это тактика морфогенеза (и техника *морфинга* – процедуры генетической, а не хирургической, свойственной коллажу). В целом выход на путь новой стратегии – далеко не простая задача, требующая постепенной и сложной расшифровки философских и теоретических архитектурных опусов и сопоставления их с практикой, доступной до поры лишь элитарной группе архитекторов и, безусловно, вызывающей энтузиазм у молодого поколения архитекторов.

Страстное желание архитектуры осуществить прорыв к новой логике, задаваемой новой антидогматической, открытой, «рискующей» наукой (Башляр), отражены не только в «рискующих» концепциях ведущих теоретиков архитектуры, но и в размышлениях архитекторов, часто принимающих форму манифеста. Так, Сесил Бэлмонд пишет: «Мы пытаемся вырваться из оков привычных структур. Наши постройки обязаны быть конструктивными. Но при этом они должны выйти из подчинения картезианской логике, во имя которой мы рассекаем пространство строгими горизонталями и вертикалями... Замкнутость в прямых углах предполагает понимание порядка как строгой линейности. Замкнутость содержит представление о том, что здание-постройка есть прежде всего *объект*... Форма понимается как завершенная и строго регламентированная концепция порядка. И это принято как статус-кво. Воображение здесь замирает. И мы сами ставим капканы на дорогах, зовущих к движению»<sup>39</sup>.

Стремление к обновлению, к слиянию с современным уровнем представлений о Вселенной заставляет архитектора обратиться к новой науке, к философскому осмыслению сути происходящих в мышлении изменений. Развивая концепцию «новой структуры» и «нежесткой формы (бесформенности)», Бэлмонд пишет: «К великому счастью, новая наука предложила новые начинания. Отвергнув линейную «поддержанную» логику иерархии «верха–низа» в мышлении, она раскрыла заманчивую перспективу сложности. Нелинейность уже заняла твердую позицию. Новой и, по-видимому, главной идеей является *доступ к обратной связи*. Он определяется как главный движущий мотив, главная движущая сила всех природных процессов... Достижения новой науки основываются на представлении о *живых динамических системах*»<sup>40</sup>. Проблема состоит в том, что представление о динамизме напрямую перенести в архитектуру невозможно, поскольку архитектура не может существовать вне фиксированной формы. Архитектору приходится пристально всматриваться в новую парадигматическую конструкцию, которая настроена на сознательный выбор пути *риска*, на внутренний динамический процесс формообразования, который сам выводит на точку конфликта.

Если перенести конструкцию риска и внутренней динамики на архитектуру, то мы скорее всего придем к двусмысленности. Бэлмонд отмечает: «Сооружение нового типа провоцирует различное прочтение, как правило построенное на пересечении смыслов, требующее интенсивной интерпретации, которая не исключает толкования, прямо противоположного замыслу. Поскольку мы понимаем высокую степень риска, может быть, нам лучше остаться на прежних позициях? Полагаю, однако, что в архитектуре гораздо важнее то, что «чувствует тело», чем то, что «видит глаз». Отклик на

структуру нового типа должен формироваться не столько в визуальном восприятии, сколько в конфигурациях глубинного резонанса воспринимающего. Все мы явились в этот мир из Хаоса, однако внутри нас живет врожденное чувство Порядка – но не обязательно линейного, однозначно логического, а, вполне возможно, сложного, эксцентричного и даже одиозного. Ответить своему инстинкту, возродить в себе древний, предысторический способ означивания, обострить интуицию к прочтению древней тайнописи представляется важным для современного человека, поставленного лицом к лицу с проблематикой сложности»<sup>41</sup>.

Следуя современной логике мышления, архитектор неминуемо придет к идее динамичной структуры, считает Бэлмонд и предлагает свою концепцию такой структуры: «Новая структура динамична. Она исследует форму и конфигурацию, начиная с исходных принципов, и постулирует сложность как априорный принцип. Новая структура использует приемы «нахлеста» и двусмысленности в качестве базисных приемов проекта... Новая структура анимирует геометрию, заново пробуждает первоначальный дух формы, исследует само пространство, его природу, возможности его интерпретации... Традиционная погоня за внешним «объектом», рассеченным привычным приемом сетки, отвергается. Вместо *объектного* предлагается *холистический* подход, определяющий не столько внешнюю, сколько внутреннюю логику, одушевляющую... целое»<sup>42</sup>.

## Морфология нелинейности

Ряд ведущих архитекторов вполне сознательно использовали некоторые идеи нелинейной науки и рожденные нелинейностью будоражащие воображение методы порождения новой формы ради утверждения принципов новой грамматики. Проекты и постройки Эйзенмана, Гери, Либескинда, Кулхааса, Николаса Grimshou, Кисё Курокавы, Линна, Кипниса, а также некоторых менее известных архитекторов, таких, как Энрико Мираллес, Цви Хекер, группы «ARM», бюро «Ушида–Файндлей», создавались в русле этой растущей тенденции. В результате их деятельности была доказана высокая креативность новых методов и обрисовались контуры нелинейной архитектуры. Напомним, что ее называют также архитектурой сложности, космогенным проектированием, лэндформной архитектурой, дигитальной архитектурой. И хотя эти понятия чаще всего используются как взаимозаменяемые, все же есть некоторые различия, подчеркивающие тот или иной смысл явления нелинейности в архитекту-



ре. Весьма условно можно было бы говорить о жанровых отличиях, стоящих за нюансами отличий терминологических.

Проекты, ближе всего стоящие к лэндформной архитектуре, которую обсуждает Дженкс в своей книге «Архитектура скачущей Вселенной», отвечают тенденции провоцирования «критических состояний» (особых состояний, чреватых рождением нового). Их чаще всего относят к искусству градостроительства, но лишь к той его составляющей, которая обращается к контексту самой земли, к ее структуре, ее жизни как особой форме творчества природы. Лэндформная архитектура как бы перенимает законы формообразования земли и выступает как своего рода артикулированный ландшафт. Ведь структуры естественного ландшафта создаются противоборствующими внутренними силами земли, их дополняют силы ветра, гравитации и т.п., таким образом, живой ландшафт предстает как участок некоей тектонической активности.

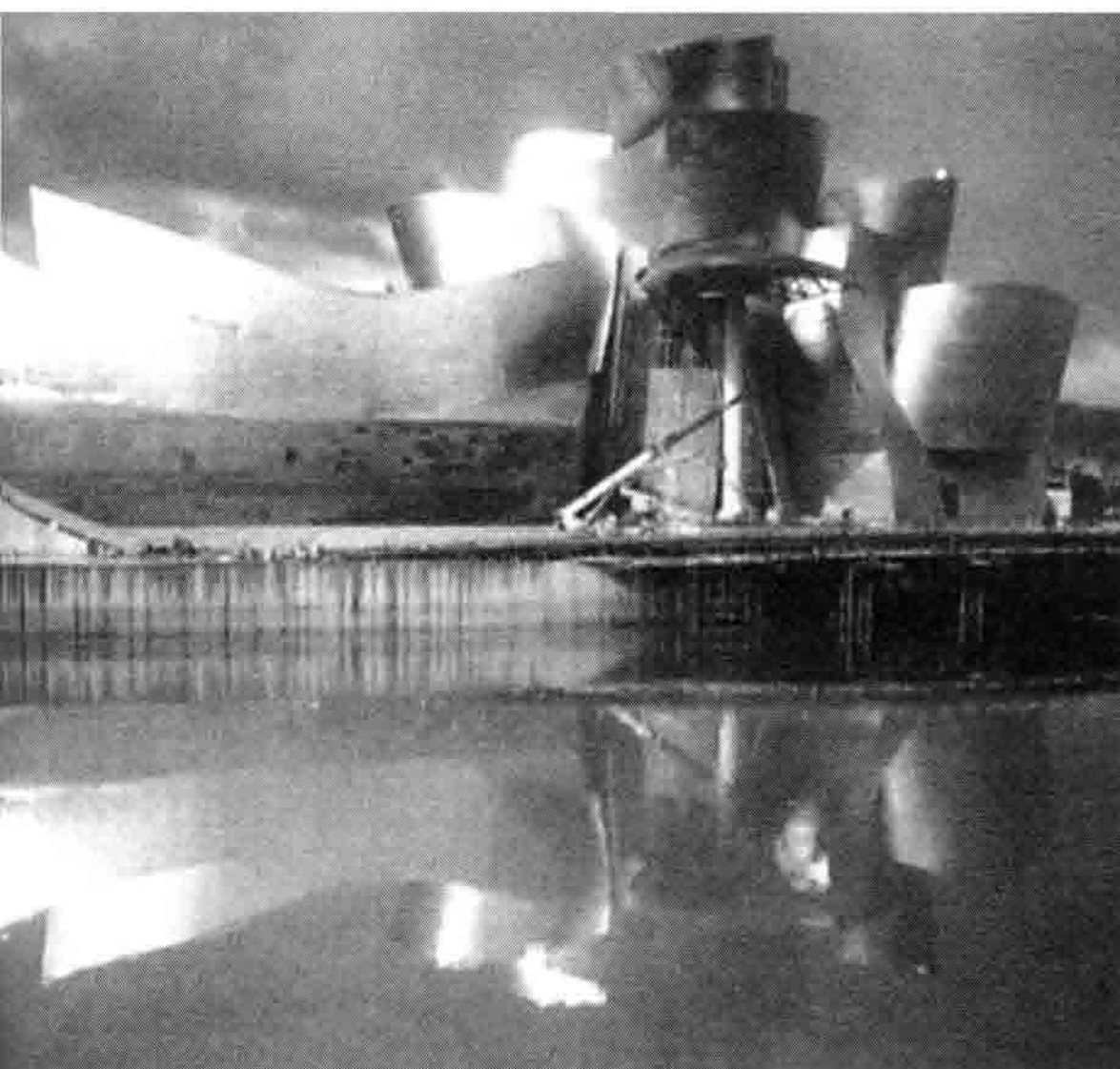
Идея архитектуры артикулированного ландшафта – одна из наиболее продуктивных в 90-е годы – проросла, по словам Чарлза Дженкса, «между весьма циничным эпатажем и высоким вдохновением»<sup>43</sup>. На наш взгляд, лэндформная архитектура родилась из глубоко прочувствованной метафоры, возникшей на основании новых представлений о «живой» Вселенной. Как же меняется качество самой архитектуры, если архитектор тяготеет к лэндформной концепции? Обратимся к некоторым примерам, описанным Дженксом.

#### *От архитектуры «текста» к нелинейной архитектуре*

Питер Эйзенман, деконструктивист и теоретик архитектуры «текста» 80-х, в последующее десятилетие становится одним из лидеров нелинейной архитектуры. Никто другой так внимательно не присматривался к новейшим научным достижениям, как Эйзенман. Стремление осмыслить все то новое, что безостановочно нарастает в процессе расширения человеческого познания, и тем самым обогатить архитектуру отразилось в его творчестве начиная с самых ранних его работ конца 60-х в духе «картонной» архитектуры, основанной на весьма вольно понятых теориях Ноама Хомского, следовавшей за ними концепции «глубинных структур» и до последних работ 80-х и 90-х, построенных на постструктуралистских и семиотических теориях. В эти же последние десятилетия он использовал схемы, взятые из теории фракталов (самоподобие, суперпозиция), микробиологии (в проекте Биоцентра), теории катастроф («складка»), риторики (понятие «катахреза»), «булевой алгебры» (гиперкуб), даже из психоанализа (концепция замещения). Движение в сторону не-

линейной науки и нового урбанизма началось у него еще в 1987 году и проявилось в интенсивном использовании концепции «складки» в проекте Ребсток-хаузинг во Франкфурте, где он виртуозно соединил два кардинально различных структурных подхода – модернистскую картезианскую сетку и классическую иерархическую систему.

В жанре лэндформной архитектуры возникла постройка Эйзенмана для Университета в Цинциннати – Аронофф-центр. Эта волнообразная в плане пристройка как бы стягивает на себя и отдает основному зданию, выдержанному в духе строгой геометрии, всю энергию окружающего пространства. Она вырастает из внешней энергии наподобие того, как вырастают геологические формации из давящих друг на друга, колеблющихся и наезжающих одно на другое отложений. Стратегия формообразования Эйзенмана строится на принципе *суперпозиции*, то есть наложения. На участке строительства уже имелись три здания коробчатой структуры, в плане представляющие собой тройной зигзаг. Для нового строения Эйзенман вводит контрастную форму волны как трансформацию зигзага, а затем налагает друг на друга эти две принципиально различные геометрии – криволинейную и прямоугольную. Принципом формообразования становится соединение различий, выстраивание плотной топологической структуры, в которой угадывается присутствие исходных форм. Интерьер здания представляет особую форму пространства, в которой нераз-



Френк Гери

| **Музей Гуггенхейма.** Бильбао, Испания, 1991–1997

Общий вид постройки

Фрагмент фасада

личимы черты исходных структур. Они срослись в сверхсложной пространственной структуре.

Сам процесс сотворения архитектурного пространства был направлен на то, чтобы игнорировать фундаментальные правила конструирования, безусловно удерживая при этом лишь стратегически необходимые позиции. Стремление к демонстрации нарушений общепринятого объясняется желанием отразить идею сложной самоорганизующейся системы. А это значит, как мы теперь понимаем, создать пространственную систему, обладающую качествами открытости, нелинейности, неравновесности. Пространство здесь может проявить черты искривленности, масса может стать непостоянной, расстояние между объектами может зависеть от позиции наблюдателя. Нарушение привычных принципов симметрии и порядка отражает новый характер отношений человека к пространству, намеренный отказ архитектора от жестких конвенций, связывающих форму, функцию и смысл постройки.

Проект разрабатывался с помощью нелинейной программы. Проводилась целая серия операций по смещению, искажению и другим изменениям исходных форм. Вся процедура проектирования была поделена на двенадцать шагов. Назовем некоторые из них. Так, первый шаг – это моделирование серии боксов небольших размеров (12 x 21 x 4,8). Они предназначены для мастерских, холлов, офисов и т. д. Второй шаг – создание кривой линии, *волны*, в контраст к существующему зигзагу прямоугольных построек. Третий шаг – наложение геометрии зигзага на геометрию волны в горизонтальной плоскости на основе логарифмической функции. Алгоритм наложения не допускал ни одного повтора. В шаге четвертом исходным формам, то есть боксам, были заданы алгоритм *наклонов* и алгоритм *поворотов* по осям X и Y. Была введена асимптотическая кривая, которая символизировала идею непостоянства и способствовала непрогнозируемости линейного рисунка. Так появилась форма – не регулярная, но и не абсолютно случайная. В ней ни один элемент, строго говоря, не своеобразен, но и, безусловно, ни в чем не копирует историческую иконографию. Шаг пятый – каждому боксу был задан алгоритм своего независимого *вращения* по оси Z. Было использовано уравнение, позволяющее согласованно воспринимать и тот и другой порядок.

Все это метафорически отражало идею *фазового перехода*, известную из физики. Все последующие шаги так же методично усложняли всю систему. Планы этажей сдвинуты относительно друг друга. Сетка колонн совершенно независима от формы пространства, часть колонн вообще неконструктивна. Введены высокие двусветные и трехсветные боксы для атриумов. Создана сложная система переходов с уровня на





Френк Гери | **Музей Гуггенхейма.** Бильбао, Испания, 1991–1997. Вид с востока

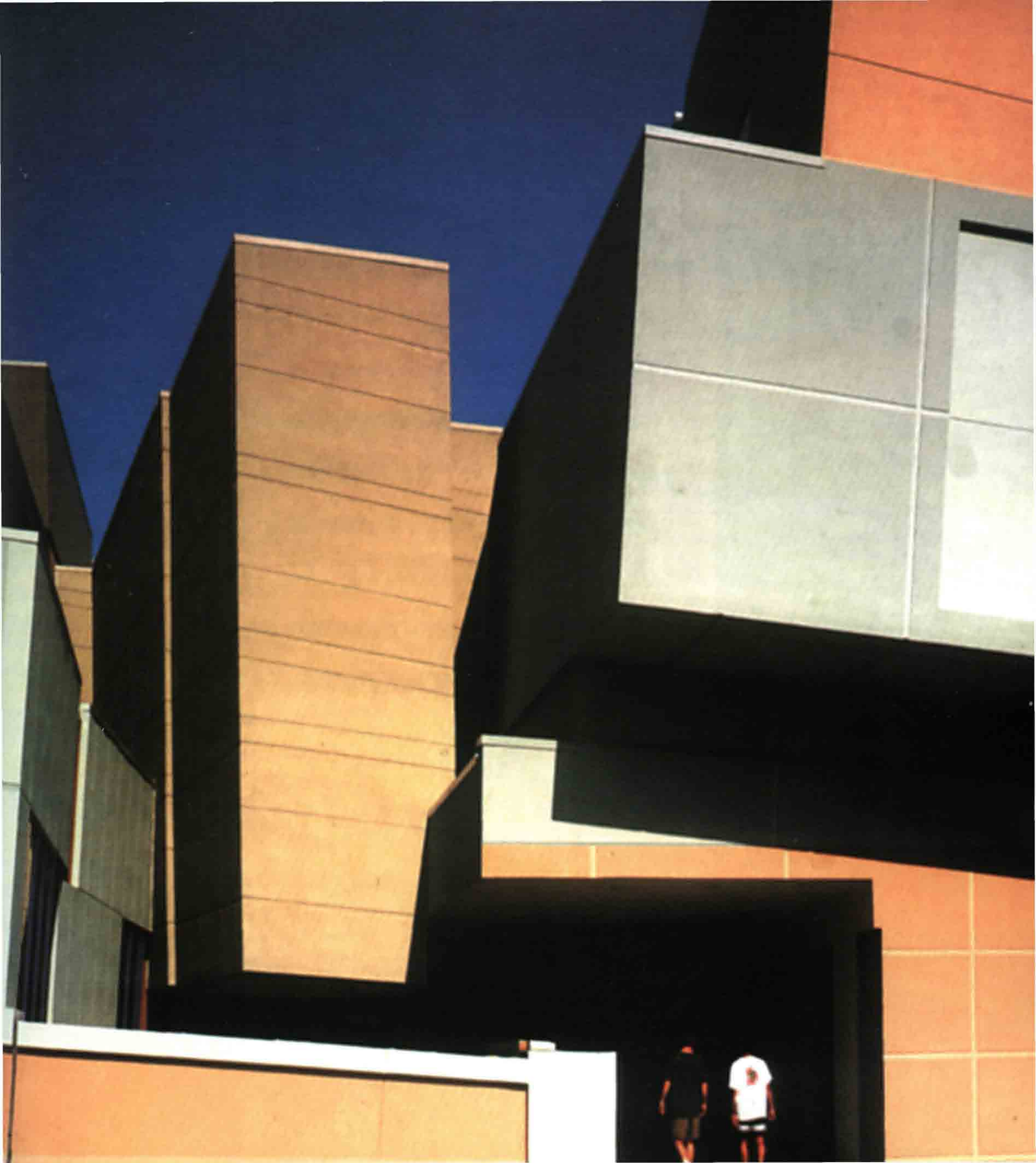


уровень. Здание метафорически отражает идею геологических сдвигов и формирования земного ландшафта. Пространство здания несет в себе качество *лабиринта*. Оно продумано как вполне логичный, но совсем не просто читаемый путь – путь, который еще нужно открывать самому.

Дженкс считает, что в результате освоения новой технологии проектирования появился новый вид архитектурной грамматики, где главными приемами выступают «стаккато» («разрывность») и «чанки» («кусковатость», сцепление различного). Возникает новый язык, «неуклюжий, неповоротливый, однако не лишенный своеобразной грации»<sup>44</sup>. Какое впечатление производит эта архитектура? Ознакомившись с Аронофф-центром, Дженкс пишет: «После того как я посетил постройку дважды, я пришел к выводу, что сам объем здания невелик и небольшие внутренние пространства выстраиваются буквально для одной персоны. В движении происходит быстрая смена впечатлений, постоянно вызывая интерес зрителя. Грамматика «разрывности» и «кусочности» способствует сплетению своеобразного пространственного орнамента, который как бы опутывает ваше тело, прорастает в него, чтобы создать ощущение неразберихи. Эти среднеразмерные формы и небольшие пространства «вплетаются» друг в друга подобно клеткам шотландского пледа. Формы «встряхиваются» и «опрокидываются», сходятся и расходятся, как надкрылки жука, выбирающегося из воды»<sup>45</sup>.

Логика, стоящая за всеми этими «спотыкающимися» и «запинающимися» кубами, состоит в том, что Эйзенман вовлекает пользователя в высокие игры архитектуры, тем самым следуя палладианской традиции. «Эта логика затягивания зрителя, вовлечения его в динамическую игру с формой, – отмечает Дженкс, – прочитывается даже в цветовом коде, маркирующем проектный процесс. Светло-голубые, ярко-розовые и зеленые элементы рассказывают о том, что вся эта «мешанина» подчинена особой проектной идее и именно поэтому все в ней перемещается, опрокидывается или мерцает. В результате именно «мешанина» явлена нам как некая новая система. В немыслимом, на первый взгляд, сравнении она напоминает рококо или утонченные пастели Роберта Адама»<sup>46</sup>.

Эйзенман добивается провокации и шока, он децентрирует перспективу настолько, что в ней отсутствует какая бы то ни было привилегированная точка обзора. Он затуманивает само понятие границы, ему удается затушевать, скрыть границу между старой уступчатой прямоугольной постройкой и новой сегментообразной пристройкой. «Зритель не найдет такой точки обзора, с которой он мог бы обнаружить переход одного пространства в другое», – сказал однажды сам Эйзенман, имея в виду вовсе не свою постройку, а рассматривая противоречия перспективных построений



Питер Эйзенман |

**Аронофф-центр. Художественная школа при городском университете**  
Цинциннати, США, 1989–1996. Вход в здание



*Питер Эйзенман*

**Аронофф-центр. Художественная школа при городском университете**  
Цинциннати, США, 1989–1996  
Интерьер входной зоны





Атриум





«ARM»  
(Эштон, Реггетт,  
Макдугалл)

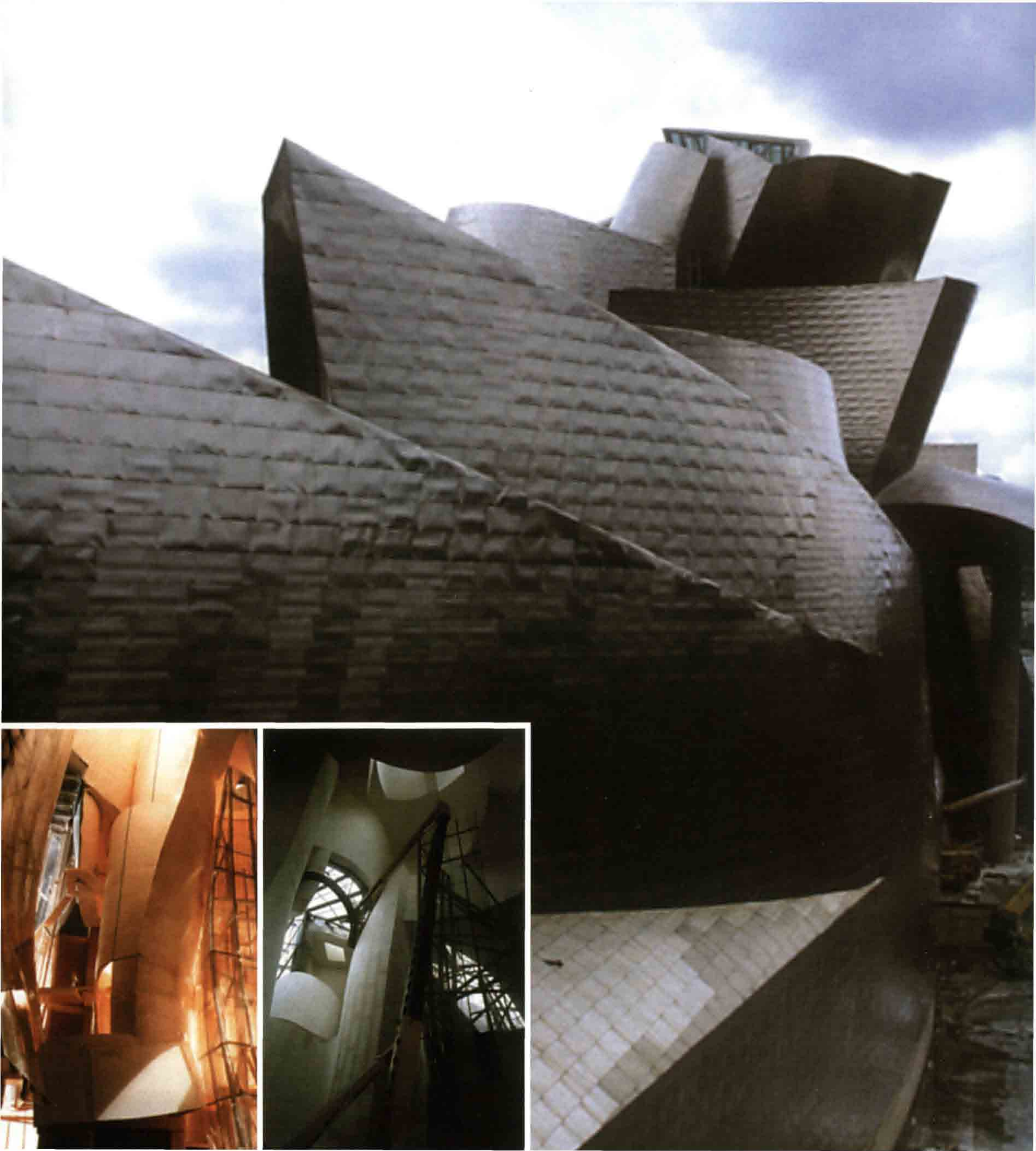
| **Стори-холл.** Мельбурн, Австралия. 1993–1996. Фасад





«FOA» | Терминал международного морского порта. Иокогама, Япония, 2002  
(Алехандро Заэра-Поло, Фаршид Муссави)



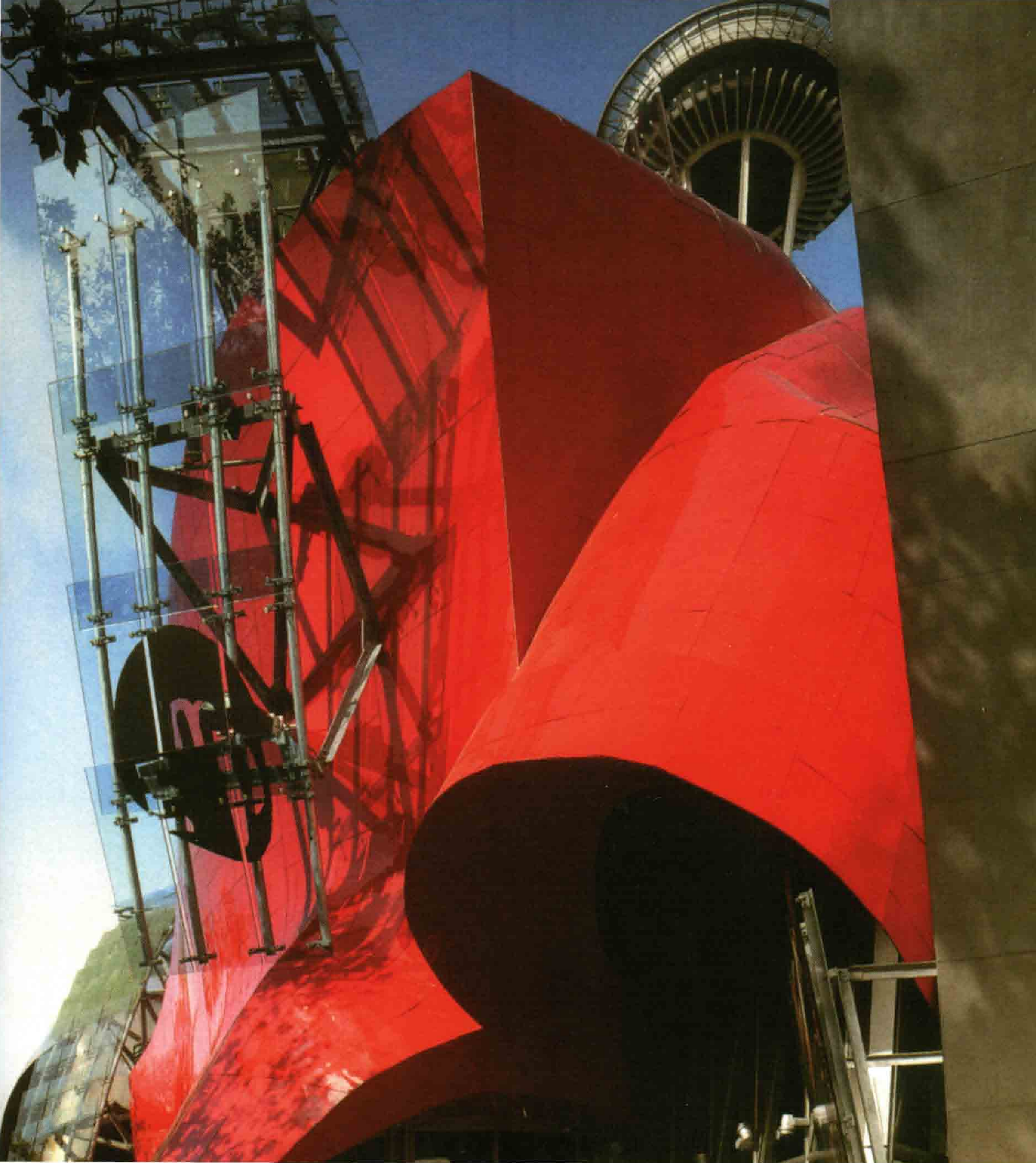


Френк Гери

| **Музей Гуггенхейма.** Бильбао, Испания, 1991–1997

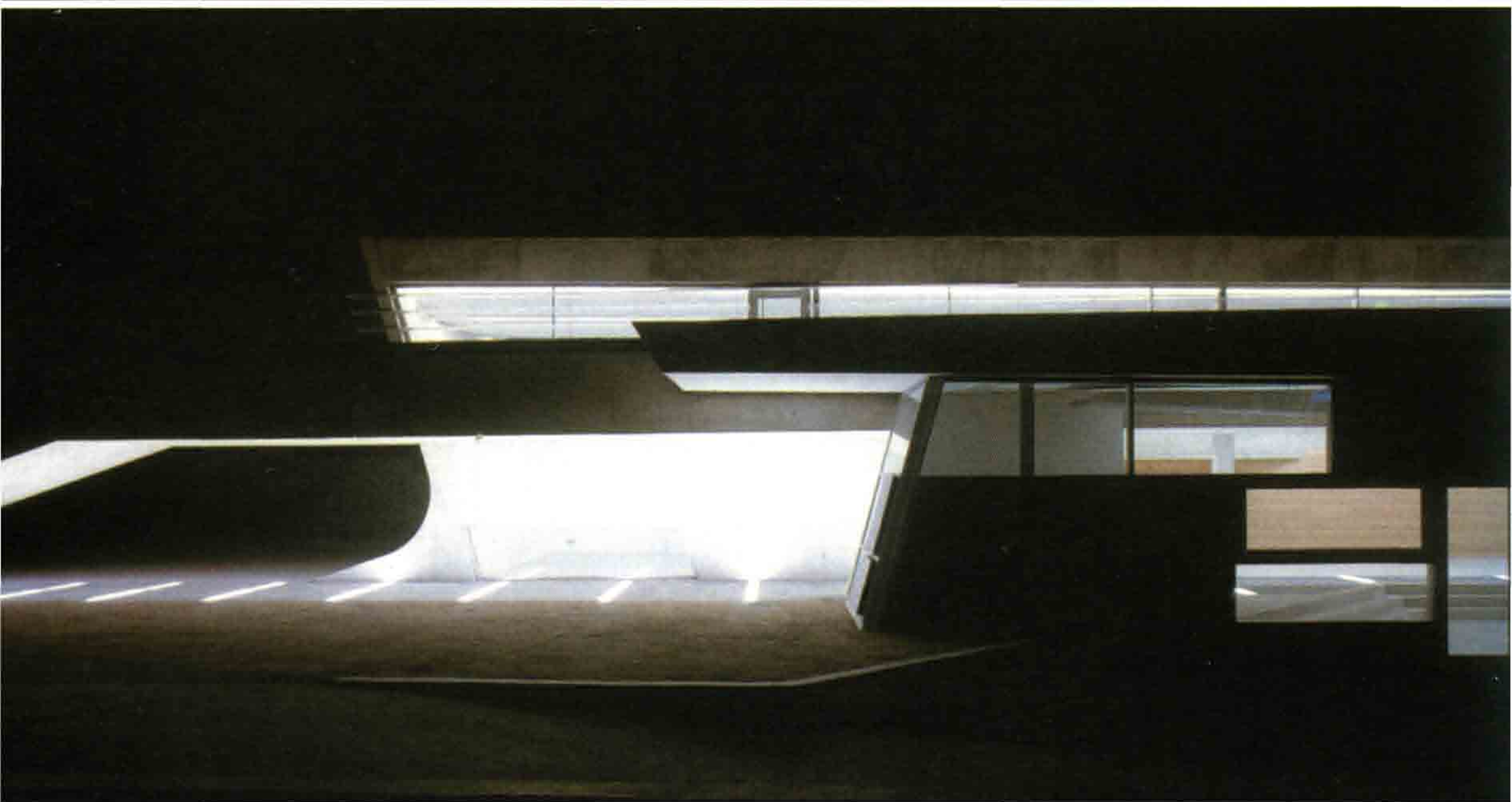
Общий вид  
Интерьеры





Френк Гери | Центр музики. Сіятл, США, 1995–2000. Фрагмент входу





Заха Хадид | Сотворенный ландшафт-1. Вайль-ам-Райн, Германия, 1996–1999. Перспектива входа



Пиранези. Чтобы достичь в своих постройках качества «разночтения», Эйзенман заимствует некоторые формальные приемы Пиранези, и это настолько характерно и настолько очевидно прочитывается, что сторонники Эйзенмана могут следовать его методу. Стропила отклоняются от основной конструкции в разные стороны; из них создается некая единая динамическая система, вокруг которой разворачивается сегментообразная тема. Она разыграна как сдвиги и наложения тверди и пустоты. Некоторые движения не поддаются описанию. Но результатом всего становится новый опыт формообразования, новый способ генерирования сенсуальной (чувственной) архитектуры. Безусловно, столь высокая степень сложности и приемы переплетения формальных стратегий могли быть разработаны только на компьютере, а выполнены только с помощью лазерной технологии и специальной системы координации узловых точек конструкции (не говоря уже о подборе монтажных бригад высочайшей квалификации, прошедших особое обучение).

В заметках после посещения центра Дженкс отмечает: «Одна из наиболее характерных и впечатляющих частей интерьера – пространство главного входа (со стороны гаража). Здесь вы проходите через своеобразную «гибридную» сетку – окно, дверь и стену одновременно – и погружаетесь в симфонию «расшатанных» и «разорванных» форм. Наверху, на потолке, дневной свет и флуоресцентные трубки режут пространство на куски, а под вашими ногами дешевые виниловые плитки образуют сложнотканую систему, в то время как пастельных оттенков кубы переплетены и врезаются друг в друга на стенах. Так что те две тысячи студентов, которые приходят сюда на занятия по архитектуре и искусству, благодаря этим разрубленным фрагментам входят в состояние натянутости и боевой готовности. В это же время эти разрезанные и разрубленные формы не несут никакого семантического значения, они не фигуративны, абсолютно абстрактны.

Так, при такой потере всякой репрезентативности (исключением могла бы стать разве что идея землетрясения или катастрофы) постройку следовало бы квалифицировать как пустоватую и незначительную. Однако постройка со всей очевидностью демонстрирует иное, если воспринимать ее схему в целом: она умело передает информацию о высочайшей степени компрессионности, сжатости, ее потолки и стены напряжены и сдавлены повсеместно. Постройка заставляет зрителя искать путь к освобождению – либо выход к центральному атриумному пространству с верхним светом, либо к помещениям с видом на живую природу. Таким образом эта постройка – типичное проявление мышления в лэндформной традиции. Любопытно, что пространство интерьера Аронофф-центра при всей очевидности его новой лэндформной сущ-

ности все же демонстрирует маленькую победу традиционности, но являет нам не столько лицевую, сколько обратную ее сторону. Здесь нет традиционного атриума, нет плазы, традиционной площади, пьядцы, нет лестницы как на площади Испании в Риме. Ни один из духов публичной реальности не вызван явно, но все они как-то подразумеваются – в широком лестничном марше, мягко сходящем вниз, к одной из сторон «треугольной пьядцы»(!) с расположенным на ней рестораном. Это праздничное общественное пространство, в котором смешан целый ряд функций, это сфера, отданная во владение публике, и ей не хватает только естественности и некоего фокусирующего символа»<sup>47</sup>.

Действительно, Эйзенман создал совершенно новую структуру, постоянно и неуловимо изменчивую. Структуру, в которой запечатлена современная архитектурная драма, показанная как пересечение и столкновение сразу нескольких проектных методов. Можно понять, что синие стропила символизируют старый принцип картезианской решетки, в то время как розовые и зеленые сегментообразные дуги символизируют новые формальные методы. Мы видим сдвиги в одной стороне и следы землетрясения в другой, сдавленность всех оконных проемов и перекрытий пола до трапециевидных форм. Это новый визуальный язык – язык разорванных пластов земли переведен в геометрию сложных сопряжений прямых и дугообразных линий. Если говорить о геологических метафорах, то здесь, пожалуй, уместна ассоциация скорее с залежами ломкой слюды, но не со струящейся лавой, скорее с грубыми обломками кристаллов, но не с мягко перетекающими друг в друга слоями земной породы, – именно такие метафоры весьма характерны для большинства построек в жанре лэндформной архитектуры.

Такие архитекторы, как Грег Линн и Шоз Йо, предлагают гибкие протяженные формы с единой крышей, как бы незаметно парящей над различными по функции и конструкции пространствами и только модулирующей отдельные куски, чтобы эти функции согласовать. Грамматика Эйзенмана претендует на большее. Исследователь трудов Эйзенмана Сэнфорд Квинтер утверждал, что для мыслителей последнего десятилетия XX века могут быть интересны только те структуры, которые связаны со «смыслом, рожденным в муках творчества», иначе говоря, «смыслом, далеко оттолкнутым от точки равновесия и оттолкнутым таким образом, что и сам он находится в состоянии самоорганизации»<sup>48</sup>. Такую позицию уже нельзя назвать «вялой» или «слабой», как это было во времена деконструктивизма.

Физик Илья Пригожин, который способствовал интерпретации результатов современных проблемных научных поисков и транслированию их в сферу культуры,

в ряде своих работ так описывает новые методы мышления: неясный смысл может проясниться внезапно, если вы сумеете сдвинуть его далеко от состояния равновесия. Еще один теоретик, Пер Бэк, описывает идею «критического перелома в самоорганизации» на примере с песочной горкой, которая по мере подсыпания песка достигает критического угла, когда каждая песчинка входит в соприкосновение сразу со всеми другими («видит» все другие). Эта внезапная новая *холистическая* организация задает всей системе жизнеподобное динамическое поведение. То же можно сказать (и это действительно так!) относительно лэндформной архитектуры: в ней метафорически отражена тектоника сдавленных до критического состояния плит как результат движения различных материальных систем к порогу между порядком и хаосом.

Дженкс делает попытку терминологически укрепить новый метод проектирования, раскрыть идею порогового состояния смыслов в архитектуре – состояния «на пороге рождения»: «Поскольку все смыслы в пороговом состоянии уже сильно трансформированы, но все еще остаются закрытыми по отношению к рождающемуся организму, я назову эти смыслы термином *муттер*, вслед за немецким «мать». Мать-земля – это старая метафора регенерации, воспроизводства жизни. Но то, что я здесь имею в виду, – это скорее потенциальная возможность для всех прежних погибающих смыслов совершить прорыв к новому действию, к новой форме существования, прежде неизвестной... Это как прорыв к свободе, как прорыв разума, и он действительно подобен *муттер* (матери рождающей)»<sup>49</sup>.

В Цинциннати Эйзенман математически вычислял свой глубоко продуманный план и действовал на основании выработанной им системы высоких смыслов. Реальностью же стала недорогая и даже минималистская по материалам постройка (флуоресцентные трубки, линолеум). Однако всю эту минималистскую скудность он сумел трансформировать во взволнованную симфонию необычных форм, богатую и комплексную. Свою систему высоких смыслов ему удалось развернуть в нарочито синкопированную невнятность («муттер», по Дженксу) – символ момента воспроизводства жизни. Возможно, это удалось благодаря тому, что при динамичном восприятии работает быстрая смена знаков.

В своем проекте корпоративного здания, включающего музей и новый терминал судов и паромов на Стейтен-Айленде (Нью-Йорк), Эйзенман связал лэндформную постройку с иным языком, иными метафорами, а именно – с миром кристаллов. Белые спиралевидные пластины из светорассеивающего стекла сочетаются со стальными конструкциями храповиков. Постройка расположена прямо над перекрестком, где





«Jakob + MacFarlane»  
(Доминик Жакоб,  
Брендан Макфарлан)

Ресторан «Жорж» на крыше Центра Помпиду. Париж, Франция, 2000  
Компьютерное воспроизведение

плотное движение судов, пешеходов и автобусов. Само движение становится генератором формы, на характер которой повлияли еще такие факторы, как ветер и вода. Дженкс предполагает, что Эйзенмана вдохновляли также диаграммы сложных воздушных потоков, тестирующих траектории аэропланов и морских судов, рисунок которых всегда образует головокружительную грамматику. Не исключено, что его вдохновляли фрактальные формы новейшего бесшумного истребителя F 117A. Но, как показали первые компьютерные воспроизведения объекта на Стейтен-Айленде, это снова грамматика «чанки» и «стаккато» (кусковатая и отрывистая). Формы спускаются и изгибаются по касательной подобно застывшему потоку воды вокруг невидимой скалы. Возможно, метафора скалы выдает тайный замысел проекта, если понять, что за этой метафорой скрывается старый терминал для паромов и судов (скала, она же опора, она же судьба), который теперь обновляется за счет нового музея и кольца движения, неопределенного и как бы сдвинутого. Здесь есть сближение с идеями Грега Линна, а именно с идеей «формы-движения», то есть со структурой длящейся, но деформированной обстоятельствами, с диаграммой потоков, прерванных особыми событиями.

#### *Метод кинематических сечений*

Жанры нелинейной лэндформной архитектуры весьма различны. Архитектор Энрик Мираллес из Барселоны с целью развития собственного метода и собственного языка разработал несколько вариантов системы графической записи контекста. Изображение контекста весьма протяженной постройки он воссоздает с помощью фотоколлажа (по методу Хокни) – соединяет внахлест ряд меняющихся перспектив пейзажа. Возникает образ весьма хаотический, однако в нем прочитывается фрактальная идентичность и, значит, качество самоподобия. Еще одна форма работы с контекстом, изобретенная Мираллесом, – это метод кинематических сечений, который состоит в том, что строится диаграмма сечений большого земляного массива, прилегающего к месту строительства. Полученные сечения как бы раскрывают секрет последовательности изменений топографии участка. Метод кинематических сечений был использован Мираллесом при проектировании здания Гимнастического центра в Аликанте (Испания). Опираясь на такую графическую запись, можно было создать проект, учитывая подъемы и спады напряжения земной энергии под трапами, ведущими к зданию центра, составить точный график движения людей на трапах. Идея формы самого сооружения генерировалась, таким образом, на основе скрытых крупномасштабных энергетических воздействий окружения.

Волнообразная форма Гимнастического центра – это совершенно особый фрактал: он уподоблен окружающему горному пейзажу. Таким образом, лэндформная постройка здесь – это вовсе не что-то распадающееся, как геологическая формация, совсем напротив, постройка репрезентативна и предстает как некий микрокосм. Идея микрокосма в данном случае близка тем принципам, в соответствии с которыми происходит «заимствование из ландшафта», например, при создании китайских садов.

Кинематические разрезы – это метод контроля и одновременно метод генерирования формы при проектировании очень крупных структур. Метод внедряется в проектное сознание. Метод стал важной составной частью новой парадигмы Грега Линна («форма-движение», «становление», «складка»), он был использован рядом групп, участвовавших в известном конкурсе на проект портового терминала Иокогамы (1995), в частности вызвал интерес у группы «Рейзер плюс Умемото», у группы «FOA» («Форин Оффис Архитектс»), выигравшей этот конкурс, и вообще у всех, кому была интересна нелинейная архитектура в середине 90-х.

Молодые архитекторы группы «FOA», выигравшие конкурс, – Фаршид Муссави и Алехандро Заэра-Поло – прежде работали с Ремом Кулхаасом и Захой Хадид в Лондоне. Неудивительно, что появление их авторских работ ознаменовалось выдвижением сразу нескольких идей в русле архитектуры сложности: идеи «складки», идеи «суперпозиции», идеи «бифуркации». Всё это были их собственные, уже самостоятельные шаги. Терминал порта Иокогамы, теперь уже построенный, представляет собой длинную складчатую пластину из стали, возведенную низко над водой. Ее структурная прочность обеспечена самоподобными складками и мягкой взволнованностью всей пластины. Прочитывается форма потока – очевидная метафора моря. Но как это ни парадоксально, твердая поверхность все же имеет гораздо большее сходство с пустыней. Здесь можно было бы усмотреть и метафору лунной поверхности, испещренной выбоинами в тщательно продуманном беспорядке, в соответствии с так называемой хаотической композиционной тактикой, которую сам Кулхаас называл «конфетти» (и применял для Парк-де-ла-Виллетт). Многослойность структуры сооружения для порта Иокогамы была достигнута на основе объединения противоположных принципов: разнообразия и единства, разобщения и непрерывности. Архитекторы 90-х – так называемое «поколение X» – снова ищут пути к цельной структуре, альтернативной постмодернистскому коллажу и радикальному эклектизму, к соединению различных стилей. Систему, с которой они хотели бы работать, они описывают как «целостную, но не униформную». Муссави и Заэра-Поло добились качества целостности путем скрытия различных функций под протяженной по-



верхностью, плотно заполненной витками обратной связи, составленной по особой циркуляционной схеме.

В постройке своеобразно понята задача терминала. Фигура вытянутого соленоида создает пространство, которое своеобразно смешивает прогуливающих в городском саду у моря горожан и морских пассажиров. Соленоид – совершенно новая система, отвергающая традиционное представление о морском терминале как о символических воротах города. Общественный променад как бы «обернут» вокруг терминала. Тем самым функциональная постройка превращена в пейзаж, в фон для прогулки. Постройка, по замыслу архитекторов, – это некий артефакт, облегчающий переход человека из одного состояния в другое: местный житель превращается в туриста, озабоченный деятель – в беспечного созерцателя. Прилегающий к дебаркадеру Парк Ямасита плавно перетекает в его структуру. Терминал не противостоит городу, а является его продолжением. Различные типы пассажиров не разделены визуальными границами. Движение организовано как круговое, не имеющее «возврата». И считается, что это обеспечивает четкую ориентацию. И все же можно вообразить, как пассажиры, местные или иностранные, в случае опоздания вдруг перемешиваются и как нелегко тогда каждому найти свой путь, перемещаясь по какой-либо «складке» в форме глаза, с которой виден то один, то другой уровень сооружения. Все эти «бифуркации», как называют их сами архитекторы, следуют идеям парадигмы сложности, и столь «сложное единство» различных уровней создается сознательно. Одновременный эффект сложности и цельности достигается лаконичным приемом: однородная протяженная плоскость создается подобно тому, как создается оригами из бумажного листа.

### *Фрактальные формы в лэндформной архитектуре*

И группа «FOA», и Эйзенман предпочитают абстрактные структуры структурам репрезентативным. Но в рамках лэндформной тенденции, как мы уже отмечали, сосуществуют весьма разные подходы. И наряду с принципиально нерепрезентативной архитектурой существует архитектура, выражающая вполне определенные и понятные метафоры. Так, израильский архитектор Цви Хекер в здании Еврейской школы в Берлине использует ряд вполне узнаваемых метафор: коридоры-змеи, лестницы-горы, комнаты в форме рыбы. Все они с помощью жесткой геометрии подсолнуха стянуты в единое целое. Столь строгий геометрический рисунок плана, на первый взгляд, выступает как некое ограничение, своего рода «прокрустово ложе». Но при более внимательном рассмотрении можно понять, что геометрия подсолнуха с ее спиралевидным движением по направлению к центру может организо-

вать некий общий порядок. Организация такого порядка здесь особенно необходима, поскольку в постройке присутствуют еще два типа структур – геометрия строгой сетки и геометрия концентрических кругов. Сочетание трех геометрических подходов действует подобно эйзенмановским «сдвигам». Сдвиги создают различия отдельных помещений, но одновременно архитектор ориентирован на эффект самоподобия. Причем мощная форма спирали подсолнуха стягивает все другие существующие здесь формы к центру школы.

Сам архитектор, рассматривая пластику своего сооружения с вертолета, назвал его центростремительное движение «дружеской встречей китов в океане». Такая слишком ярко выраженная центричность может показаться чересчур прямолинейной. И действительно, образ спиралевидного свертывания–развертывания весьма навязчив. Но именно в навязчивости геометрического построения четко улавливается прием переплетения нескольких абстрактных структур.

Это маленькое сооружение на 420 учеников является первой еврейской школой, которая была построена в Германии за последние 60 лет. Расположенная в зеленом районе Шарлоттенберга, она вписана в контекст 2–3-этажного окружения, не выделяясь по высоте. Постройка тянет линии своей подсолнуховой геометрии, не задевая растущих здесь деревьев. Наиболее удачным признается градостроительный аспект постройки: улочки и прогулочные аллеи мягко изгибаются, создавая эффект таинственности. Но здесь меньше подвластных игре случая неожиданных ракурсов, чем на улочках исторического города. Кроме того, здесь весьма ограничена палитра: серый бетон, серебристый гофрированный металл и белая штукатурка сочетаются с зеленью деревьев. Каждый из трех цветов (как и эйзенмановские – розовый, зеленый, синий) корреспондируется с определенной геометрической системой. (Это, кстати, упрощает и строителям понимание и возведение столь комплексной, сложно переплетенной структуры.) Прием переплетения позволяет интерпретировать постройку как систему, отражающую идею сложности.

Точки пересечения различных геометрических систем – важнейшие точки во всех лэндформных структурах. Они выстраиваются на основе систематической логики – это касается и самой конструкции, и ее восприятия, и ориентации в ней. Дженкс отмечает: «Важно понять, что здесь мы имеем дело не просто с логикой сетки или секток. Здесь три или четыре системы выступают в тандеме и образуют нечто принципиально новое. В противовес модернистской архитектуре, стремившейся к простоте и чистоте, лэндформная архитектура находится как бы между сложностью и простотой, хотя это качество не сразу прочитывается. В постройке Цви Хекера, к примеру,

применены простые материалы, использованы простейшие формулы и абстракции, но все вместе они генерируют сложность»<sup>50</sup>.

Шесть «лепестков подсолнуха» изгибаются против часовой стрелки вокруг круглой зеленой площадки, и одна секция, где мог бы быть еще седьмой, оставлена пустой. Центральная площадка отчасти выполняет функцию общественного пространства. Она заполнена смесью булыжника, травы, металла, штукатурки, бетона, напоминая руины еврейских поселений, что создает сильное чувство идентичности. Постройка точно воспроизводит модель мощной коммуны школьников. Являясь отчасти Тора-школой, отчасти синагогой, отчасти общественным зданием с залами для митингов и собраний, эта школа, принадлежащая Хайнц-Галински, призвана сыграть роль этического фактора в Берлине.

Тактично введены некоторые знаки (шестиконечные звезды), расположенные в уровне пола. Их присутствие ощущается в той же мере, что и знаки архитектурного символизма. Знаки показывают глобальные намерения Хекера – создать порядок космоса, опираясь на пронизывающую всю постройку спиральную сетку, впрямую и символически связанную с солярной динамикой подсолнуха. Автор постройки говорит о парадоксе своего «дикуватого проекта», который при всей его дикуватости имеет «математически точно рассчитанную конструкцию». «Более того, – отмечает автор, – здесь возникают космические соотношения спиральных орбит, сеткообразно пересекающих одна другую по математически рассчитанным траекториям»<sup>51</sup>. Соотношение геометрических абстрактных систем, ряда символических знаков и метафизических образов в постройке тщательно сбалансировано.

Дэниел Либескинд проектировал новое многофункциональное здание для Музея Виктории и Альберта в Лондоне в канунные годы нового тысячелетия – 1996–1999. Миссию этой постройки он видел в символическом выполнении функции входных ворот в XXI век. Свою постройку он назвал «спиралью искусства и истории». В этом проекте Либескинд выступает уже не как деконструктивист. Новый принцип, который просматривается при знакомстве с проектом, можно назвать *холистическим* в том смысле, о котором говорит Сесил Бэлмонд. То есть целостность постройки прочитывается не столько при восприятии внешнего облика, сколько при интуитивном схватывании внутренней логики, одушевляющей произведение.

«Спираль искусства и истории» раскрывает свой смысл и через форму нового сооружения и через характер циркуляции его посетителей. Конструкция здания создана из непрерывной ленты стен, развивающихся вертикально вверх. Посетители вовлекаются в спиралевидное движение, поскольку их притягивает множество разнообраз-



ных новых и прежних функций музея. Спиралевидное движение классифицирует публику динамично, пропуская ее через стратегические узлы. Спираль, таким образом, является контрпозицией по отношению к горизонтальному движению в существующих ныне помещениях старинного музея. Новая постройка призвана соединить внутренние и наружные функции. Идея лабиринта и идея открытий – вот организующий лейтмотив, являющийся посредником между ныне существующей галереей и требованиями новой программы Музея Виктории и Альберта. Образ лабиринта – это не просто символический замысел, это программная установка, направленная на интенсификацию уникальных качеств музея. Это эмблема открытой и одновременно разнообразной организации, разнообразия форм показа и самого экспозиционного материала. Спиральная форма призвана символизировать и реально перемешивать древнее и новое, коллекции различных культур, различные виды искусств, технологии и историю. Посетители участвуют в сенсорном и интеллектуальном эксперименте, открывающем драму искусства и истории.

Новая постройка музея поделена на две части. Ее верхние этажи (выше уровня улицы) – это своеобразный континуум традиционного, картезианского, пространства и нового, некартезианского, что, в частности, отражено в складках-сгибах спирали. Верхние этажи новой постройки предназначены для постоянных коллекций, для центра ориентации, для музейной администрации. Здесь выставочные галереи получили новое дыхание – они имеют принципиально новую конфигурацию, отвечающую творческому напряжению, заложенному программой. Здесь созданы пространства, способные принять различные типы выставок, от традиционной инсталляции до событийных экспозиций, рождающихся с помощью новейшей технологии.

На ее нижних этажах (ниже уровня улицы) посетитель вдруг обнаруживает сверхсовременную галерею для временных выставок, помещения для лекций, аудитории для перформансов, театра и кино. Новые формы активности, принципиально отличающиеся от традиционных, организованы внутри жесткой функциональной системы, способной, однако, и к максимальной гибкости. Подземные структуры простираются далеко в сторону Пирелли-гарденс, непосредственно под существующую постройку, и таким образом связывают новую постройку с самой сердцевиной музейного комплекса. Подземный этаж функционирует как мощное основание для причудливо изогнутых верхних уровней. Эта инфраструктура удерживает на себе весь фонарь верхнего света спирали. Верхний и нижний уровни постройки разобщены с помощью вестибюльного пространства в форме моста (на уровне земли), проходящего над новым садом, из которого как бы вырастает вся постройка. В вестибюле расположен

центр информации, касса и лифтовый блок. Пространство вестибюля плавно перетекает вниз, к ресторану и залу детских игр. Так формируется единый блок, связывающий уровень земли сразу со всеми функциями музея.

В основу конструкции здания заложена особая геометрическая форма – *хаотическая спираль*. Все известные нам классические спиралевидные формы развиваются вокруг одного строго фиксированного центра. Так, например, и логарифмическая спираль, и спираль Архимеда раскручиваются сообразно постоянно увеличивающейся орбите и создают равномерно расширяющееся пространство, в котором нет никаких разрывов и скачков. Спираль Либескинда построена иначе. У нее нет постоянного центра, ее орбита совершает скачки. Эта спираль строилась необычно. При постепенном вращении увеличивающегося радиуса произвольно делались остановки, которые отмечены как точечные следы конца радиуса на спиральной кривой. Соединение этих точечных следов образует особую многоугольную спираль. Но при этом и сам центр вращения постоянно смещался. Так строилась хаотическая спираль. Ее зигзагообразный след затем был как бы вытянут из горизонтальной плоскости вверх на всю высоту здания. Из линии следа была выращена плоская лента стены. Эта стеновая спиралевидная структура бесшовна. Выстроенная таким способом пространственная конструкция самостоятельно устойчива. Она не требует никаких дополнительных опор ни внутри, ни снаружи. Для межэтажных перекрытий вводятся лишь легкие диафрагмовые пластины.

Особый интерес представляет единство структуры и обшивки новой постройки, созданное благодаря обращению Либескинда к *фрактальным* формам. Фрактальный рисунок дал возможность бесконечных вариаций его формальной артикуляции. Рисунок имеет специфическую конфигурацию, способную в любой точке плавно перейти в саму структуру. Обшивка, таким образом, отвечает самой сущности постройки. Три геометрические конфигурации, сходные по очертаниям, были взяты в качестве исходных и заложены в программу динамического формообразования, специально созданную для этого рискованного предприятия. Вся система росла сама, без соблюдения какой-либо размерности и правил. Рост системы и выбор размеров для элементов обшивки корректировался по месту. По мере увеличения или уменьшения размеров регулировалось и самоподобие, свойственное фрактальным формам. Таким образом, общий рисунок обшивки построен на особых ритмах – спада и нарастания. Каково же было удивление создателей проекта, когда выяснилось, что весь этот запутанный лабиринт элементов, набранный из строго фрактальных форм, отвечает закономерностям пропорций золотого сечения.

Открывший это явление инженер Сесил Бэлмонд отмечал: «Это действительно непостижимо, каким образом в самой сердцевине новейшей формы открытого типа, задуманной на основе спонтанной хаотической спирали, – формы, еще недостаточно освоенной даже на концептуальном уровне, – мог вдруг появиться признак совершенной классической рациональности. Безусловно, у нас и сегодня еще нет достаточно четких представлений о формальной парадигме ранней греческой архитектуры. Ясно лишь то, что греческий дух особенно преуспевал в идеях соотношений – «интервалах», «пропорциях». Судя по всему, работа в области размерности и соотношений не составляла для греческих мастеров затруднений, подобно тому как Зенону составление парадоксов доставляло лишь удовольствие»<sup>52</sup>.

Авторы офиса в Мельбурне, группа «ARM» (Эштон, Реггетт, Макдугалл), всегда добивались равновесия между символической программой и технической виртуозностью конструкции в своих постмодернистских постройках. Здание Стори-холл в Мельбурне – чрезвычайно выразительное воплощение новой лэндформной парадигмы. Постройка на одной из главных улиц даунтауна (делового района) Мельбурна составляет часть высокоурбанизированной территории одного из университетов. На первый взгляд, сооружение с его вызывающими вспышками зеленых и фиолетовых фрактальных форм в сочетании с золотистыми и серебристыми световыми эффектами как бы не принимает во внимание соседние строения. Но при более внимательном рассмотрении можно заметить, что оно (подобно Каса Батльо Антонио Гауди, с которым его можно было бы сравнить) выказывает по отношению к соседствующим с ним строениям весьма утонченное понимание, что отражено, например, в рисунке карнизных тяг, оконных уступов, в трехчастном делении фасада.

В целом же совершенно очевидно, что здесь, как и в эйзенмановском Аронофф-центре в Цинциннати, мы имеем дело с новым урбанизмом, с новой системой, которая представляет собой дискретный сдвиг, разрыв с системой прошлого. «Нет больше классической архитектоники, и нет больше скучной мисовской стены-завесы! Появился иной способ упорядочения ландшафта, который, с одной стороны, более органичен, а с другой – более хаотичен, чем обе предшествующие системы – и классическая, и модернистская. Если бы этот подход был как-то обобщен, возможно, могла бы появиться новая гармония, достойная соперничать со стилевыми системами прошлого. Так почему же пока ни один архитектор не использовал эти приемы при создании целой улицы? Почему никто не пытается создать новый, утонченный порядок целого города? Видимо, потому, что новая система ждет своего Альберти!»<sup>53</sup>





Френк Гери,  
Гордон Киплинг

| **Магазин Исии Мияке в Трайбеке на Манхэттене. Нью-Йорк, США, 2002. Интерьер**





Френк Гери,  
Гордон Киплинг

| **Магазин Исии Мияке в Трайбеке на Манхэттене.** Нью-Йорк, США, 2002. Интерьер

Со стороны улицы здание Стори-холл предстает перед зрителем как своего рода портал – ярко-зеленый в сочетании с фиолетовым, весьма шокирующий. Зеленые складчатые плиты из бетона беспорядочно «закляксивают» пурпурные складки. «Закляксивание» – один из излюбленных приемов авторов (кстати, как и у архитекторов группы «FOA»). В качестве оправдания выбора столь шокирующего приема и цветосочетания один из авторов Стори-холла, Говард Реггетт, приводит факт, согласно которому именно зеленый и пурпурный цвета были основными в геральдике предшествующих обитателей, ирландцев по происхождению. В данном случае, как и во многих других, авторы пользуются репликой из истории. Это типично постмодернистский прием, при котором абсолютное слияние с духом времени сочетается с исторической глубиной.

Наиболее выразительным элементом Стори-холла выступает геометрия бронзовых «фракталов» – ромбовидных форм, широких и узких, толстых и тонких, – которые разбросаны по бетонной поверхности. Критики усматривают в них версию знаменитых геометрических орнаментов математика Роджера Пенроуза. Эти фрактальные формы построены по принципу самоподобия по отношению к очертаниям самого портала и различным другим формам и элементам, выполненным в металле. Таким образом, все формы согласованы, родственны и фрактальны, но вовсе не однообразны, как это было в модернистских постройках. Бронзовые панели фасада артикулированы, помимо прочего, зеленым линейным меандром, а поверхности панелей выглядят так, как если бы они были сделаны из камня в сочетании с кожей. С левой стороны фасада, снизу, очень деликатно, почти сливаясь с плоскостью стены, возникает орнаментальный мотив, а чуть выше тот же мотив прорывает стену внутрь и одновременно выступает наружу причудливым складчатым световым фонарем. Архитектор Говард Реггетт, иронически высказываясь по поводу критики Стори-холла, заметил, что эффект разорванной стены навеян сюжетом известной сказки «о кролике Роджере, умевшем проходить сквозь стену»<sup>54</sup>. Любопытно, что сам автор находит точки соприкосновения созданного образа как с необычными метафорами, так и с сюжетами из популярных произведений массовой культуры. Он сам составляет перечень разнообразных и в чем-то сходных метафор: «дисгармония резаных овощей, криптоновое сооружение, ворота в игорный дом, ползучее растение из семейства плющевых, зеленый дом для лесных эльфов, истинная геометрия пространства, переход от пещеры Платона к пространству Эйнштейна». Все это – заставляющие задуматься противоречивые образы, провоцирующие различные прочтения всей постройки. Внутри постройки тема орнаментов входного пор-



тала разработана более тщательно. Высокий входной вестибюль разбит на несколько уровней, соединенных винтовой лестницей, пространство вестибюля сдвинуто к задней стене объемным пещерообразным входом. Из фойе первого этажа вы попадаете в главную аудиторию, где основная тема достигает наибольшей интенсивности. Потолок аудитории «взрывается» над головой теми же геометрическими орнаментами – теперь это акустические покрытия, – что сразу же вызывает в сознании образ громадной рептилии и одновременно пещерного пространства. Метафора волнистой кожи прочитывается, но тема эта развита весьма деликатно, так как учитывались требования освещения и акустики, необходимые для проведения музыкальных концертов, драматических спектаклей и лекций. Здесь и на стенах зала, и на сцене фрактальная грамматика воспроизведена в различных масштабах и на различный вкус.

Дженкс отмечает, что «если система Эйзенмана в Цинциннати является абстрактной, «холодной», но в то же время близкой к рококо, то система группы «ARM» репрезентативна, и можно было бы назвать ее «горячей», но близкой к холодноватому ар деко. Что касается их общности, то и Эйзенман, и группа «ARM» использовали компьютер, чтобы создать новую грамматику, основанную на идеях теории сложности»<sup>55</sup>. Структуру Стори-холла довольно длительное время просто невозможно было выполнить в объеме, столь сложной оказалась задача перевода цифрового электронного образа в материальный объект.

Одним из наиболее важных достижений проектировщиков является развитие темы, навеянной геометрическими орнаментами Пенроуза, и придание ей особого архитектурного порядка, с помощью которого строится связанность фасада и интерьера, всех внутренних элементов – пола, стен, потолка – в некую единую орнаментальную систему. Роджер Пенроуз – известный математик из Оксфордского университета, автор теории черных дыр (совместно со Стивеном Хокингом) – интересен нам еще и как автор особого, парадоксального геометрического рисунка, построенного по принципу пятискладчатой симметрии, которая прежде мыслилась как нечто невозможное. Используя толстые и тонкие ромбы, он создал непериодическую систему поверхности, которая, как бы далеко она ни простиралась, никогда не приходит к циклически повторяющемуся рисунку. Немного позже, уже в 1984 году, стало известно, что этот необычный самоорганизующийся порядок существует и в природе. Явление было названо *квазикристаллом*. Как и настоящий кристалл, квазикристалл имеет холистический порядок, но при этом обладает впечатляющей сложностью из-за различий в конфигурации элементов. Возмож-

но, форма квазикристаллов с фрактальным самоподобием сегодня способна больше привлечь внимание архитектора, чем привычные квадраты, бесконечно повторяющие самих себя.

Выразительная суперграфика Стори-холла построена на том, что в ней зеленый линейный пентагон (пятиугольник) накладывается на декагон (десятиугольник). Эти два ритма затем выступают вместе в мягком синкопированном соединении. Два обособленных ритма нарочито противопоставлены один другому. Формальный результат, подсказанный компьютером, быть может, несколько подавляет, если рассматривать здание в структуре улицы, но внутри здания – в фойе и аудитории – он создает вполне приемлемое музыкоподобное звучание.

Образный поиск в эксперименте Стори-холла отсылает нас к художественной концепции «каталонского модернизма» Гауди, но в еще большей степени – к идее метаморфоз Рудольфа Штайнера, считавшего, что эстетической ценностью обладает только тот объект, который способен к бесконечным превращениям. Его опыт в постройке «Гётеанума» предвосхищает формальный поиск «неустойчивой» (жидкой), «складчатой» архитектуры 90-х, решающей подобные формальные проблемы с помощью компьютера и нелинейных программ.

Дженкс высоко ценит пространственный эксперимент группы «ARM»: «Архитекторы Стори-холла поставили очень интересную проблему, хотя, может быть, и не нашли окончательного ее решения. Именно они задали вопрос: может ли, к примеру, улица целиком быть создана в соответствии с новым типом порядка? Что если грамматика сложности сумеет заменить нам привычные ритмы классицизма и модернизма? Возможно ли вырастить целый город, используя принцип квазикристалла, всегда изменчивого порядка, развитие которого никогда ничего в точности не повторяет?»<sup>56</sup>

Архитектурное бюро «Ушида–Файндлей», созданное в Японии, также ставило задачу найти новый урбанистический порядок, основываясь на принципе фракталов. Для работ бюро характерна «стилистика» протяженных изгибов наподобие спирали. Такие постройки, как Трасс-Уолл-хаус (Дом протяженной стены), Софт-Хейри-хаус (Мягкий ворсистый дом), Дом Тысячелетия, текучи, изменчивы и очень протяженны. Монотонные белые поверхности объединяют все внутренние уровни и вбирают в себя основные элементы – арматуру, окна, – которые обычно принято как-то выделять цветом или формой. Катарина Файндлей, выросшая на шотландской ферме, в архитектуре развивает качества изменчивости и вытянутости. А макетам из картона она предпочитает модели, вылепленные из природных пластич-

ных материалов – речного ила или глины. Она опирается на метафоры, связанные с движением, потому что в них заключены качества гибкости и активности, связанные с телом человека.

### *Тектоника сдвигов, щелей и эрозий*

Известная в 80-е годы своими неординарными проектами Заха Хадид после увлечения неоконструктивистскими формами и компьютерными экспериментами в 90-е годы осваивает новейшую тенденцию нелинейной лэндформной архитектуры, и переход этот весьма органичен. Каждый проект Захи Хадид, будь то Центр современного искусства в Риме, выставочный павильон внутри лондонского Купола тысячелетия (1999), архитектурно-ландшафтная композиция «Эль Фон» в Вайль-ам-Райн (Германия, 1993–1999), – это не просто архитектурный объект, это новая философия, объединяющая город и человека, природу и материал, энергию и движение. Рассмотрим некоторые ее проекты и постройки 90-х.

Центр современного искусства в Риме предполагалось расположить на месте прежних армейских казарм. Автор отказалась от задачи предложить здесь что-то вроде топологического попури. Главная идея Хадид состояла в том, чтобы поддержать и развить особенности градостроительной ситуации, которые она видела в оригинальности сосуществования низкоэтажных построек, тяготеющих к середине участка, с окружающими значительно более высокими зданиями. Градостроительный смысл концепции Центра Хадид видела как «урбанистическую прививку», нечто вроде «пересадки кожи». Центр трудно назвать зданием в общепринятом смысле. Это конструкция, которая местами сливается с землей, местами поднимается над уровнем земли. Конструкция повторяет диаграмму потоков людей внутри нее и на подходе к ней. Она «вписана» в городской контекст. Таким образом, Центр существует не обособленно, а в едином измерении с городом. Геометрия архитектурных элементов в значительной степени создавалась в соответствии с местной ситуацией.

Хадид работает с пространством, а не с объектом. Идея пространства и конструкции Центра напоминает идею растущего квазикристалла. Такая концептуальная основа прочитывается в заявлении автора: «Мы создаем квазигородское пространство. Мы не просто работаем над очередным «фирменным» объектом нашего бюро, мы создаем иной мир, почувствовать который можно только окунувшись в него»<sup>57</sup>.

Весь массив здания находится как бы в постоянном движении по заданным пространственным векторам. Горизонтальное движение и снаружи и внутри подчинено горизонтальной геометрии конструкции и сведено к единому потоку. Верти-



кальные или слегка наклонные элементы конструкции располагаются в точках слияния и столкновения горизонтальных потоков, в местах нарастания турбулентности. Отказ от композиции здания как объекта и утверждение постройки как пространственной структуры – важнейший момент в понимании того, как должны складываться взаимоотношения архитектуры Центра современного искусства с теми предметами современного искусства, которые будут в нем представлены. Другими словами, концепция построена на отказе от традиционного понимания выставочной галереи как некоего пространства, формирующегося по принципу «вокруг экспонатов». Вместо этого вводится принцип «движения по течению». Этот принцип становится главной архитектурной темой, одновременно он подсказывает способ ориентации внутри музея. «Движение по течению» – принцип, известный в художественной практике вообще, но до сих пор он не был воспринят архитектурой. Автор заявляет: «Мы рискнули создать на основе этого примера передовое по духу учреждение ради того, чтобы противопоставить его тому вечному диссонансу между материалом и концепцией, который осознан в архитектурной практике в конце 60-х. Наш путь – это уход от обожествления «объекта» к утверждению пространства множественных ассоциаций»<sup>58</sup>. Утопические пространства модернистов вызвали к жизни белую нейтральность большинства музеев XX века. Цель данного проекта – стать катализатором размышлений о будущем подобных учреждений. В нем нашли воплощение новые характерные черты: структура, воспринимаемая как «складчатое» и «пористое» организмическое образование, позволяющая интерпретировать его совершенно различно; принцип «стены – не стены» – шаг к новому пониманию пространства. Автор отказывается от традиционной музейной стены – вертикальной плоскости для развешивания картин. Она превращена в гибкую структуру, и сама становится источником создания различных архитектурных эффектов: обычная стена вдруг превращается в экран, наклоняется, уходит в уровень навеса и т.п.

Еще один пример – проект нового здания Музея королевских коллекций в Мадриде (Заха Хадид, Патрик Шумахер, 1999). Проект создан по иному принципу – урбанистической интервенции. Здание должно заменить пространство под площадью между Королевским дворцом и собором де ла Альмаден. Само здание будет спрятано под землю. Для авторов оказался важным тот факт, что место для музея создается путем выемки грунта. Это обстоятельство объясняет выбор для проекта особого архитектурного языка, в котором формальной темой становится явление эрозии почвы. Все объемы построены скорее из «пустот», чем из массивов, и являются как бы

негативом самой формы. Главный фасад обращен к королевским садам, для него характерна особая тектоника щелей и эрозий. Внутри здания вовсе нет стен, а есть лишь слоистые пустоты. Четко артикулированы только две вьющиеся меж этих пустот дороги, одна внутрь (или вниз), другая наружу (или вверх).

### *Изменчивые (текучие) фракталы*

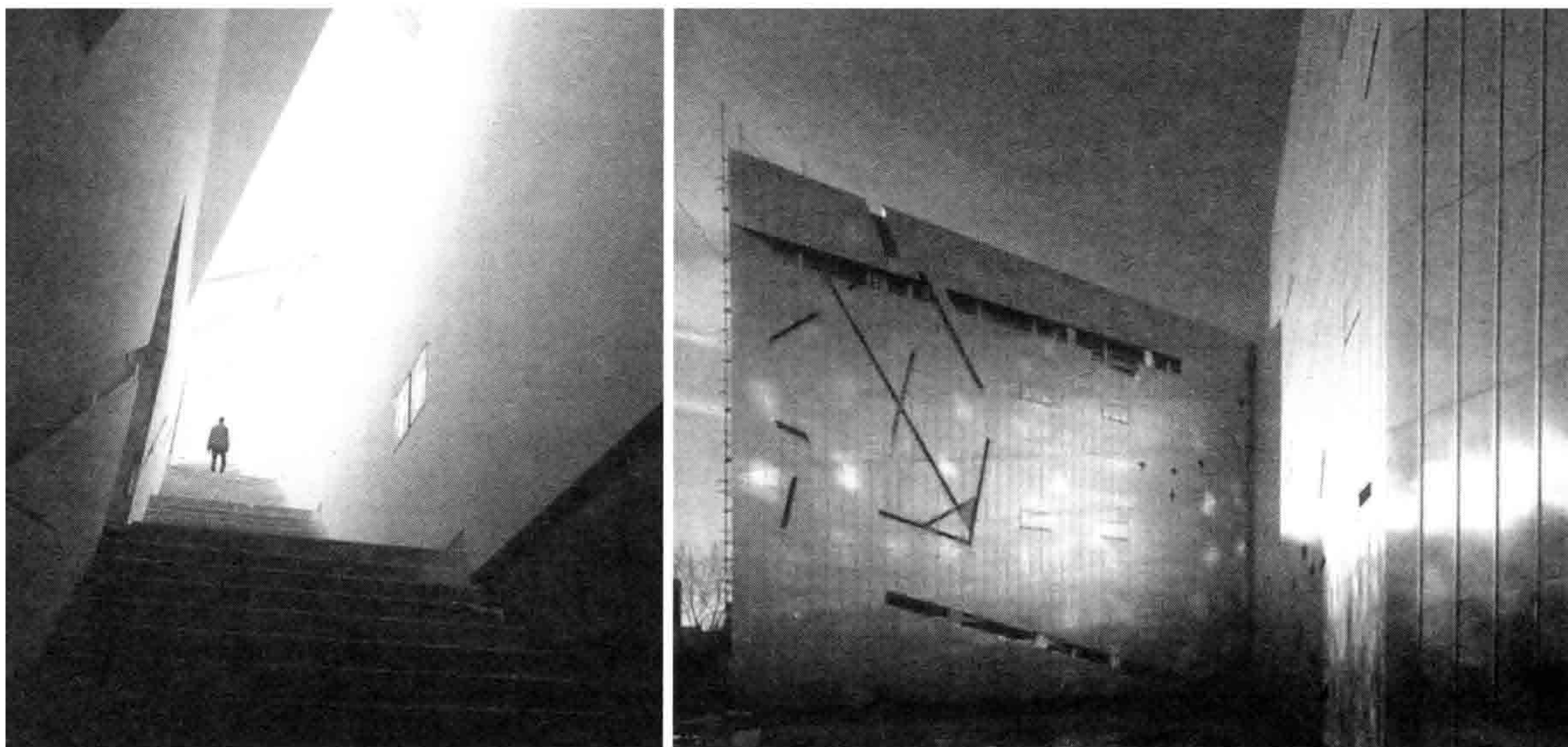
Френк Гери в новом Музее Гуггенхайма в Бильбао создал структуру, обладающую истинно органической гибкостью. Ту специфическую грамматику, которую Гери впервые предложил в Центре Витра в Базеле, он развил здесь в сторону большей гибкости. Гладкие протяженные формы из стали и известняка плавно перетекают к центральной точке, взрываясь многолепестковым цветком. Тогда как в Центре Витра единицами конструкции были перекошенные боксы, здесь элементы конструкции более плавные, мягкие, растянутые. Грамматика строится на абсолютно бесшовной протяженности, чем напоминает работы бюро «Ушида–Файндлей». По соседству с новым музеем расположен мощный городской завод. «Такие сакральные структуры, как Шартрёз, Акрополь, Роншан, тоже выпадают из контекста, но при этом задают всему ландшафту направление и даже выполняют поддерживающую роль. Если смотреть на новое здание Музея Гуггенхайма с окружающих его холмов, то оно кажется серебряным магнитом, стягивающим серый город в единое целое»<sup>59</sup>.

Результат усилий Гери – новый тип двусмысленной архитектуры, более «скаччатой» по своей сути, чем стеклянные коробки, введенные модернистским представлением о прозрачности. Здесь есть отражение отражения и самоподобие по типу кристалла, игра мерцающих стеклянных граней и их пересечений, что создает некий виртуальный образ, расщепляющийся на множество фрагментов. Облик здания частично замаскирован стеной света и его отражений, в результате чего глаза устремляются выше, к верхней площадке и крыше-террасе, что, в свою очередь, заставляет вас перевести взгляд на городской ландшафт и реку. Характерная для храма последовательность рассматривания придает музею черты культовой постройки. Каждая металлическая панель обшивки корпуса здания совершенно не похожа на другие. Ни один участок нелинейной поверхности нельзя заменить плоскостью. Изгибы ленточных форм кажутся естественными, издали здание выглядит невесомым. И трудно представить, что это богатство причудливых форм создано не только художником, но и компьютерной программой, выступающей с ним практически на равных.

При всем том, что музей в Бильбао полон разнообразия по форме и цвету, главное, что остается в памяти, – это метафора органического происхождения: мощный цветок с пышными «лепестками», играющими на ветру. Здание состоит примерно из 26 самоподобных «лепестков», которые прорастают из ряда точек, рассредоточенных в линию. Подобно тому как в дорической колонне свет и тень создаются каннелюрами, здесь линия тени создана сжатием «лепестков». Ребра и валики очерчивают границы каждого объема много мягче, чем это было сделано для конструкций в Витра. Возможно, это чисто визуальное усовершенствование, но оно весьма определенно иллюстрирует метод Гери и ту традицию, которую он развивает шаг за шагом в своих работах.

Как и многие другие постройки, связанные с парадигмой «складки», «нелинейности», «сложности», здание музея досконально выверено с помощью компьютера в программе CATIA, созданной французским самолетостроительным производством «Дессо».

Музей Гуггенхайма в Бильбао – это один из первых опытов работы с неевклидовыми кривыми. Это изящный дебют криволинейной оболочки, намного опережающий опыт других архитекторов по ее созданию и тем более реализации. Это первый выход формы, ставшей брендом в архитектуре к началу XXI столетия. Этот опыт тем более удивителен, что собственно формальное решение Гери создавал вручную, как скульптор, как художник. Конструктивное решение, доверенное компьютеру, только





уточнило абрис постройки. Гери-художник как бы интуитивно опередил время. И потребуются еще несколько лет электронных экспериментов, чтобы к началу следующего столетия выйти на реализацию привлекательной и чувственной формы криволинейной оболочки.

Подобно тому как роскошь распушенных над водой лебединых крыльев перед взлетом рождает иллюзию невесомости самой птицы, так и симфония бликующих прихотливых изгибов оболочки музея, рожденная неевклидовой геометрией, заставляет зрителя забыть о массивности титановой обшивки его корпуса.

Новая архитектура, построенная на парадигме сложности, развивается одновременно в различных направлениях. Лэндформные постройки, возможно, наиболее заметная ее разновидность, но они составляют некое единство с другими. Одна из сходных сторон связана с органическими метафорами проектов: лепестки Цви Хекера и Френка Гери, геологические формации Эйзенмана и Мираллеса. Другая черта заключается в попытке стать ближе к природе и ее фрактальному языку – то, что делают группа «ARM» и бюро «Ушида–Файндлей». В определенной степени все это искусственно воспроизводит природный ландшафт.

Существуют и весьма различные способы рассмотрения и оценки такого рода построек. Так, испанский архитектурный критик Луис Фернандес-Галлиано рассматривает их как традицию того искусства, которое произошло из философских изысканий Жоржа Батая<sup>60</sup>. Радикальный французский философ Жорж Батай был вдохновителем одной из групп сюрреалистов, отделившихся от основной группы, возглавляемой поэтом Андре Бретоном. Группа Батая особенно активно проявила себя в 30–50-х годах и позднее оказала влияние на таких американских художников, как Роберт Раушенберг, Энди Уорхол, Джаспер Джонс. Философия Батая повлияла и на более поздних художников ассамбляжа 50–60-х годов. Так, Ли Бонтеку и Луиза Буржуа использовали органические формы и психологические мотивы, опираясь на первые систематизированные исследования сюрреалистов<sup>61</sup>. Именно Батай в свое время выступал также с критикой представлений об иерархической структуре формы в архитектуре, предлагая взамен свою концепцию «бесформенности».

В 60-е годы ряд художников, усвоивших эту концепцию (Ив Алан Бойс, Розалинда Краус и др.), показывали серию работ, построенных на концепции «бесформенности», в Центре Помпиду на выставке «Информ» («Уход от формы»). «Пыльные сокрушительные акции Роберта Смитсона, ржавые, загнивающие, разрушающиеся, погибающие формы Луцио Фонтаны, «испорченные» формы Роберта Морриса и Энди Уорхола являются типичными примерами этого направления, вовлекающего форму

в процесс энтропии. Но проблема искусства (если понимать, что предсказуемость в искусстве попросту скучна) состоит в том, что ни один из этих опытов не представляет нам истинную «бесформенность» или истинную энтропию. Существует еще немало подходов, разрушающих порядок, может быть, не столь известных. Но трудно найти основу для воплощения идеи некоего абсолютного Хаоса, и только компьютерные программы могут помочь нам двигаться в эту сторону, если мы сами действительно этого хотим»<sup>62</sup>.

В ряду архитекторов, выдвигавших принцип энтропии формы, была группа «Кооп Химмельблау». В 80-е годы группа довольно часто прибегала к такому методу создания постройки, который недалек от случайного разбрасывания элементов (как в детской игре «Двенадцать палочек»). Но такой, деконструктивистский по сути, игровой подход совершенно чужд Эйзенману, Либескинду, группе «ARM» и другим представителям нового, лэндформного направления 90-х. Эти архитекторы использовали случайные значения лишь для того, чтобы способствовать появлению неожиданных форм; они поступали очень осмотрительно, выстраивали исходные формы, корректировали компьютерный процесс и выбирали окончательный вариант, придерживаясь правил грамматики фрактальных образований. И потому за стадией как бы случайного роста следовала прекрасно отрегулированная, завершающая стадия проекта. Короче говоря, они вовсе не стремились создать бесформенность, они искали твердые основания и способы создания формы, как бы возникающей неожиданно, – *эмерджентной формы*, или, используя терминологию Чарлза Дженска, они создавали форму «муттер». Основываясь на интерактивном методе, действуя почти спонтанно, они искали некий прорыв к новой свободе, подобный акту рождения, прорыву разума, подобный матери, рождающей новую жизнь и одновременно слитой с этой новой жизнью, условием возникновения которой каждый раз были «случайно» (но тщательно) отобранные формы и смыслы<sup>63</sup>.

«Намерения архитекторов заключались в страстном желании приблизиться к реальной жизни природы, к тем ее качествам, благодаря которым возможно создание жизнеспособных (или нежизнеспособных) организмов и значений. Они пытались создать модели, подобные тем, которые использует новая наука для космогенных процессов и которые пытается объяснить теория сложности. Невозможно вообразить саму по себе «эмерджентность» (неожиданное возникновение качественно нового явления), так же, как невозможно представить саму по себе «креативность» (способность к творчеству). Однако и то и другое теперь можно увидеть – в новой эмерджентной космогенной архитектуре, столь свежей и непохожей на все то, что было до сих пор»<sup>64</sup>.

Смысл нелинейных космогенных опытов архитектуры – приблизиться к природным явлениям, к «поведению» природных систем, порой парадоксальному и непредсказуемому. А для этого необходимо уйти от геометрии, хорошо описываемой линейными уравнениями, овладеть той геометрией, которая является случаем нелинейных систем и требует нелинейного математического описания. Отсюда – обращение к заведомо «парадоксальным» с точки зрения евклидовой геометрии формам (разного рода фракталам, гиперкубам, квазикристаллам, математическим «орнаментам» декагона и пентагона и др.). Взятые в основу, условно говоря, композиционной темы, эти формы в определенном смысле ведут архитектора к результату во многом непредсказуемому. Приведение замысла к реальности требует его тщательной проработки с помощью компьютерной технологии, позволяющей производить расчеты за порогом возможностей докомпьютерной эры. В каждом нелинейном проекте переход через этот порог, скачок в неведомое составляет эвристический момент проектного процесса, захватывает дух творца. Свободная игра случая, но в пределах четко заданной программы, – метод, на котором построена нелинейная архитектура. И на этом пути ожидается много открытий формального порядка. Способность к самоорганизации, стремление выйти через хаос к более высокому порядку – особое свойство нелинейных систем, оно дает основание считать, что такого рода системы обладают специфическим качеством *становящейся целостности*.

Удивительно поэтичный и прозорливый французский художественный критик начала XX века Эли Фор рассматривал синтетическую интуицию человека как главную черту, присущую и ученому, и представителю искусства – художнику, поэту. В 1927 году он писал: «...человек всегда ... был окружен хаотичным миром, в котором на границах познания начинается божественное. Искусство, наука, философия, общественный порядок – все в истоке своем поэзия. Все вновь становится поэзией, как только познание, насытив умы, вновь оказывается вынужденным призвать синтетическую интуицию, чтобы вырваться из тесного кольца, неизбежно создаваемого всякой системой, когда ее сила истощается»<sup>65</sup>. Новое в науке, связанное с понятием прогресса, – всегда жестокое испытание для искусства, часто разрушающее его глубинные иллюзии. Но одновременно эта новизна – фокус притяжения новых иллюзий.





6

## **Архитектурное сознание конца XX столетия**

### *Конструктивный эффект «неравновесности»*

О «неравновесности» архитектуры как системы можно говорить лишь метафорически. Неравновесность в современной науке понимается как нестабильное состояние эволюционирующей системы. Нестабильным, по-видимому, можно считать и неопределенное, неустойчивое состояние сознания в какой либо сфере деятельности, требующее усиленного интеллектуального напряжения, активного поиска ради выхода к какой-то новой форме упорядоченности, к новому методу. С понятием неравновесности связано допущение о конструктивной роли парадоксов. Современная физика, термодинамика, космология слиты с понятием неравновесности. Так, «неравновесная физика», «неравновесная термодинамика» – это уже устоявшиеся термины. Как отмечает Илья Пригожин, неравновесная физика переживает сейчас период бурного развития, и «конструктивная роль неравновесности – ныне твердо установленный непреложный факт»<sup>1</sup>. Неравновесность характеризуется конструктивностью начинаний, чревата методологическими сдвигами.

Весь постмодернистский период в культуре и архитектуре длиной примерно в тридцать лет представляется сегодня как период «неравновесности», отмеченный множеством конструктивных начинаний. Для архитектуры этого периода характерно усиленное теоретизирование, выдвижение множества разнонаправленных концепций, часто парадоксальных. Как мы уже отмечали, в последнее десятилетие XX века в архитектурном сознании был особенно заметен поворот к идеям новой науки. Архитектура активно усваивала новейшие научные парадигмы, терминологически обогащалась. Но дело не только в том, что впитывалась новая лексика. Важнее то, что структура размышлений ищет для себя новые основания, адекватные нашему времени – времени ожиданий, беспокойства, времени бифуркаций. Выход из такого неравновесного состояния связан со стратегией риска.



Стратегия риска – это стратегия мышления всего XX века. Все самое главное, по мысли Ницше, рождается *«вопреки»*. И в современной науке, и в художественной практике все больше проявляет себя философский принцип *«а почему бы и нет»*, вместо привычного принципа *«как»*. И научный разум, и художественная интуиция направлены на то, чтобы постоянно открывать и объяснять для себя новый характер контакта со Вселенной. Поэтому и в науке, и в художественной практике заложено стремление к отказу от тех знаний и тех художественных находок, которые уже реализованы, стремление к выстраиванию нового. С этой точки зрения интересно взглянуть на теорию и практику архитектуры последнего тридцатилетия XX века.

### *Эпоха перемен*

Западная архитектура этого периода может быть оценена как эпоха перемен, как промежуточная эпоха, как многоступенчатый *фазовый переход* к чему-то, пока неуловимому. Начальная точка этого периода известна. Перелом произошел где-то в конце 60-х и осознан к концу 70-х. Это перелом от модернизма к постмодернизму. Главная особенность всего *послемодернистского* периода длиной в 30 лет состоит в том, что после перелома вовсе не начался новый марш по общей для всех дороге, не появилась новая универсальная модель.

Картина прошедших тридцати лет мозаична. Наряду с мягко эволюционирующими направлениями рационалистического характера (такими, как поздний, женственный модернизм, монументальный и усложненный модернизм крупных офисов, построенный на метафоре высокой технологии хай-тек, многоликий неоминимализм) четко прослеживается линия художественного поиска, намеренно расшатывающего стереотипы формальных структур. Внутри этой линии как-то особенно заметна общая для всего рассматриваемого периода тенденция индивидуализации языка.

Куда же ведет поиск, если в целом картина становится все более мозаичной? Естественно предположить, что архитектура, как и современный кинематограф, театр, литература, так и будет продолжать жить в нескончаемой эпохе перемен неглобального характера и развиваться в русле многожанровости и тем самым все больше проявлять себя как феномен постмодернистской культуры, не устремленной к какой-либо цели, вообще лишенной пафоса прогресса.



При всем том, что концепция постмодернизма как культурный феномен недостаточно распространена в обществе, как бы не общепринята и до сих пор не очень понята, реально она все же отражает ряд глобальных изменений. Одновременно для постмодернистской эпохи весьма специфично то, что наряду с новыми элементами она содержит в себе и трансформированные элементы предыдущего периода, кардинально изменяя при этом систему ценностей.

Перелом эпох от модернизма к постмодернизму описывался по-разному. Прежде всего указывалось на кризис социальной роли искусства модернизма, на ослабление его авангардного бунтарского пафоса. Действительно, модернизм длительное время демонстрировал свою оппозиционную роль по отношению к капиталистическому укладу, что придавало ему энергию и силу. Точкой перелома в художественном и культурном сознании западные теоретики считают момент, когда классики высокого модернизма стали частью так называемого *канона*: их стали преподавать в школах, изучать в университетах – один такой факт лишил их подрывной силы<sup>2</sup>. К 50-м годам модернизм стал институализироваться. Поколение, вышедшее на сцену в 60-е годы, уже рассматривало интернациональный стиль в архитектуре как «истеблишмент», равно как и поэзию Элиота и Паунда, прозу Джойса и Пруста. В конце 70-х директор отделения архитектуры и дизайна Музея современного искусства в Нью-Йорке сделал заявление о смерти «современного движения» в архитектуре, а после Венецианской биеннале 1982 года стало особенно очевидно, что открыт путь для новых поисков, остановить которые невозможно.

В более широком социальном контексте этот перелом связывался с появлением общества нового типа. Его называют по-разному: потребительское общество, постиндустриальное общество, мультинациональный капитализм и даже общество масс-медиа. С последним названием связаны две важные черты постмодернистской культуры: «трансформация реальности в образы» и «фрагментация времени на серию нескончаемых настоящих»<sup>3</sup>. То есть реальность как бы виртуализируется, а время как бы «буксует» на месте.

Видимо, не без оснований в этом переломе усматривают черты еще более глобального характера. Так, согласно теории симулякров Жана Бодрийяра, произошла «общая структурная революция – разные сферы общества изменились все и вдруг»<sup>4</sup>. «Состояние постмодерна», по Бодрийяру, – это постапокалиптическое состояние, когда приходит конец историческим институтам, привычным для человечества. Это конец линейному времени, линейной речи, линейному чтению, линейности экономиче-

ских обменов, линейности власти. Согласно теории Бодрийяра, эти институты заменяются подобиями и порядок симулякров одерживает полную победу<sup>5</sup>. Одновременно с приходом потребительской общественной формации приходит новый международный порядок, происходит освоение высоких технологий. По-видимому, небезосновательно при оценке постмодернистского перелома предлагалась новая концепция периодизации в художественной, и в частности архитектурной, сфере. Ведь наблюдалась невероятно широкая корреляция новых формальных элементов в культуре, нового типа общественных отношений и нового экономического порядка в мире, их взаимосвязанные изменения.

### *Проблема обновления языка архитектуры*

Едва ли не главной проблемой архитектуры всего рассматриваемого здесь тридцатилетнего периода остается проблема языка – нового, живого, адекватного духу времени. Однако режим перехода к новому языку, способному претендовать одновременно на некую универсальность и адекватность времени, затянулся до конца столетия.

Позволим себе небольшое отступление. Современная теория сложности выделяет два основных этапа эволюции системных явлений: период стабильного развития и период дестабилизации, или кризиса, выход из которого в новую систему основан на стратегии риска и в случае удачи подобен скачку на новую траекторию развития. Так вот, архитектура последнего тридцатилетия, на наш взгляд, продемонстрировала три попытки выйти из состояния неустойчивого равновесия и использовала при этом различные стратегии, в чем-то провокативные.

Первым шагом стратегии риска в архитектуре, стратегии, ставящей целью расшатать стереотипы – теоретические и формальные, – был *постмодерн*. Он начался, как известно, с выдвижения Робертом Вентури идеи «сложности и противоречий» (в противовес модернистской простоте), с привлечения отвергнутой модернизмом истории, со встраивания «низкой» культуры в один ряд с «высокой», с использования кода для трансляции архитектурных посланий, с обращения к феномену «языковой игры» (самодостаточной автономной активности в конкретном времени и в определенном контексте), открытому еще Людвигом Витгенштейном. Во второй половине 70-х – начале 80-х архитектура оказалась втянутой в логические игры семиотики. Ей пришлось прибегнуть к своего рода допущению, к конвенциональной, условной, семиотической игре. Уже отмечалось, что семиотика не порождающая дисциплина, а описывающая. Но как ни парадоксально, игра по правилам семиотики,

разрушающая и институт авторства, и естественную связь формы и функции все же способствовала выведению формального поиска из инерционного состояния. Понятийная система архитектуры пополнилась понятиями «текст», «интертекст», «фрагментированный коллаж» и др.

Постмодернизм в архитектуре был хорошо слаженным движением в своем протестном выступлении против модернистских моделей. Однако он не обладал единством нового импульса. Неопределенность и широта возможностей симбиозных соединений, необозримость всего «веера» исторических образов обрекли его на внутреннюю неустойчивость и бесструктурность. Постмодернизм в архитектуре не сумел продемонстрировать той силы, на которую надеялись его первые представители. После блистательных опытов Филипа Джонсона (АТТ, РРГ, Рипаблик-бэнк) постмодернизм не удержался на должной высоте, не достиг ожидаемых от него высот эстетизма.

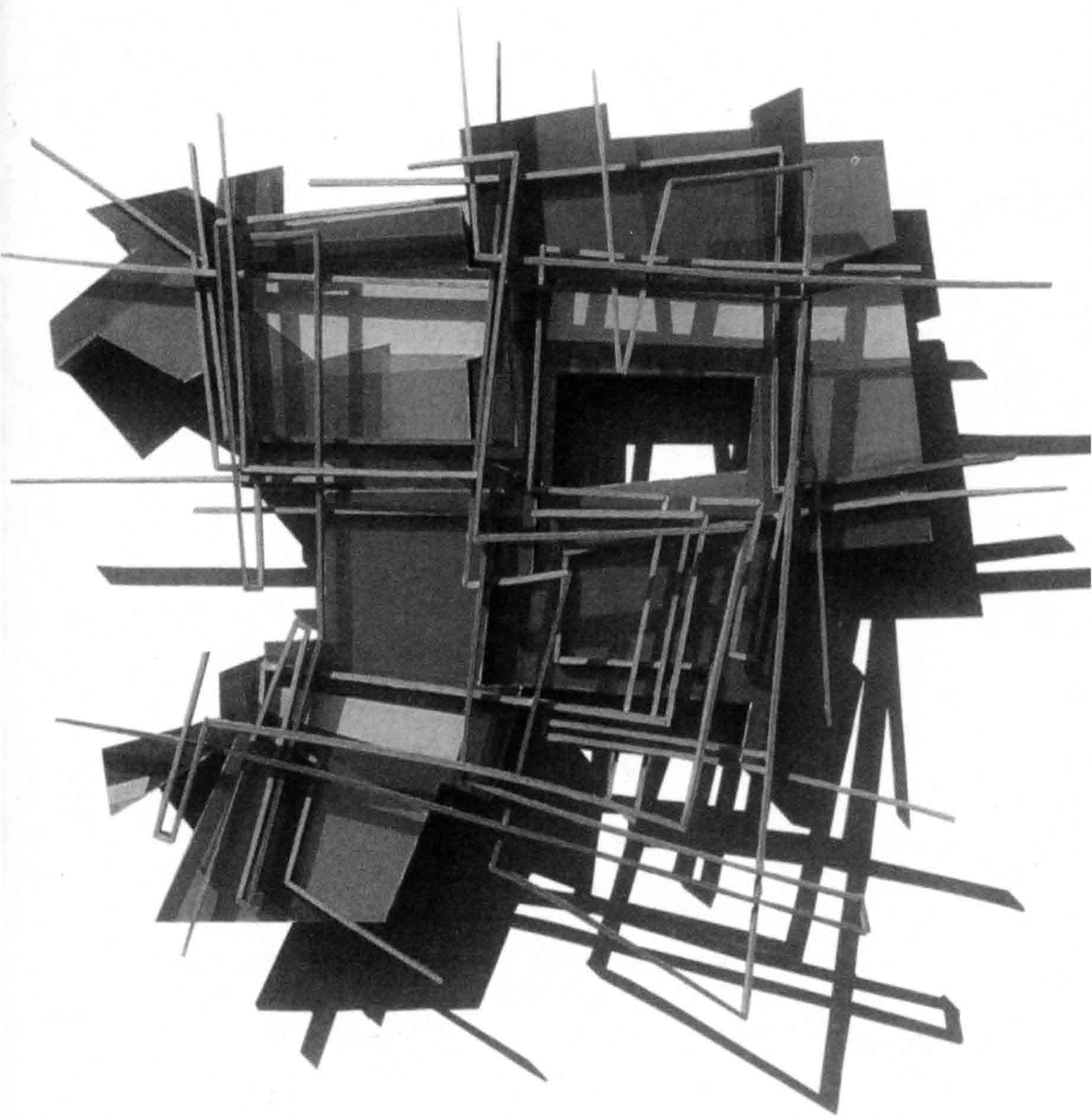
Деконструктивизм видится как еще одна стратегия риска. Деконструктивизм противопоставил себя постмодернистскому эклектизму, одновременно функционализму как половинчатому модернизму, но более всего – классике, продолжив тем самым авангардистскую модернистскую линию. Не без основания Дженкс считает, что деконструктивизм – это новый модернизм, это некий феникс, восставший из пепла. Идеологический лидер деконструктивизма Эйзенман воспользовался идеей Мишеля Фуко, его новой эпистемой, открыто порывающей с гуманизмом, и постулировал неомодернистскую архитектуру. Неомодернизм, он же деконструктивизм, вытесняет человека из центра мира, отрицает идею авторства, отрицает функционализм и ставит на их место «атемпоральный (вневременной) декомпозиционный метод работы с формой, понимаемой как серия фрагментов – знаков без значения»<sup>6</sup>. Здесь мы наблюдаем сращение деконструктивистского метода Жака Деррида с архитектурой. Архитекторы-неомодернисты – это уже не утописты. Они, скорее, эстеты, которые играют с модернистскими формами. Это новая и по сути своей барочная разработка модернистского языка. Любопытно, что антигуманизм, децентрация, выведение человека из центра мира – все это в определенной степени уже имело место чуть раньше, в философии самого модернизма, в литературе модернизма. Но вот с архитектурой модернизма в свое время этого не произошло. И причины здесь вполне ясны: для архитектуры естественно было оправдывать свои постройки функционально, видеть в них позитивное начало, соответствующее неким гуманным идеям и целям общества. Утопизм был органичен модернизму, поскольку направлен в будущее. Деконструктивизм же в гуманизм не верит. Деконструктивизм – установка на игру с метафизическими идеями архитектуры. Отсюда риторическая фигура деконструк-



тивистской эстетики – «порушенное совершенство». Ключевые фигуры в архитектуре деконструктивизма – Эйзенман, Чуми, Либескинд, Фуджи, Гери, Кулхаас, Хадид, Хейдак, группы «Кооп Химмельблау», «Морфозис», «Аркитектоника». Лучшие из них, а таких большинство, достигли высокого эстетизма в осуществлении идеи «порушенного совершенства». Но барочная эстетика недолговечна. Временным оказался и способ теоретизирования с привлечением семиотики.

В 1990-е годы начала набирать силу *нелинейная парадигма* в архитектуре. Возникла надежда выйти из затянувшегося «фазового перехода». Некоторые теоретики поспешили заявить, что с усвоением архитектурой идей новой науки может наступить наконец долгожданный перелом, означающий постепенное угасание постмодернистской ментальности вообще. Предполагалось, что с отказом от семиотических методов наступит некая новая эра и появятся новые методы, способные отменить современную мозаичную картину эстетики, сложившуюся в архитектуре. Но так ли это? 1990-е годы – весьма загадочный период. Его называют эпохой «пост-пост», объявлен конец «героического» периода постмодернизма как явления культуры и начало его «мирной» фазы. Действительно, нельзя не признать, что в последнее десятилетие XX века наметился некий перелом, несущий черты эпохального. Появилась новая общественная формация, отличающаяся от потребительского общества: так, Соединенные Штаты – первый представитель общества информационных технологий и банковского капитала. Наука предложила новую парадигму, объясняющую эволюцию Универсума. Человечество замерло, вслушиваясь в новое толкование Вселенной – играющей и творящей. Вселенная снова целостна, хоть эта целостность эфемерна, она снова содержит тайну. Математики открывают архитектору концепцию числовой Вселенной. Биологи вслед за математиками предлагают методы творчества, родственные генной инженерии.

Как все эти идеи проверяются художественной практикой? Что мы наблюдаем в архитектурной стратегии, тяготеющей к нелинейности? Игра и ирония деконструктивизма исчезли. Семиотическая текстовая парадигма отменена. Характерно, однако, что здесь, на новом этапе, все еще жива протестная логика. И в середине 90-х все еще строится альтернатива картезианской решетке. Предлагаемые новыми методами «сплавы различий» – это симбиоз концептуально разноосновных пространственных структур, к примеру иррациональной геометрии с рациональной, либо индифферентной модернистской сетки с иерархической формальной структурой классики, либо «хаотической спирали» с гомогенной сеткой и классической структурой и т.п. Но в эти же 90-е годы произошло смещение внимания архитектурной теории от постструктуралистской семиотики к рассмотрению последних достижений в области геометрии, ма-



Доналд Бейтс (куратор),  
Гюнтер Баркзик,  
Гес Нефф

| **«Слоистые соединения».** Эксперимент Берлинского архитектурного семинара. 1996

тематики, физики, биологии и даже к трансформации экономического и политического пространства на основе глобализации. В философии культуры и архитектуры смещение к новому часто обозначается как «движение от дерридеанства к дискурсу Делёза»<sup>7</sup>. Новая эстетика, основанная на нелинейности, прошла стадию эксперимента. Несмотря на громадную популярность нелинейной (дигитальной) архитектуры, моделируемой с помощью компьютера, в 90-е она образует лишь остров в океане эстетик. Наиболее удачны опыты Гери с протяженными фракталами (Гуггенхейм в Бильбао), Эйзенмана – с сопряжением «волны» и сетки (Аронофф-центр в Цинциннати). Притягательна и становится все более популярной криволинейная архитектура Грегга Линна. В целом же мы и здесь наблюдаем тенденцию к увеличению числа языков.

Периодичность смены стратегии художественного поиска составляет примерно восемь–десять лет, и ритм этот, на наш взгляд, может нарастать. И «стилистическая» разноголосица в архитектуре, и гетерогенность как внутреннее свойство самого произведения не только не исчезают, но, напротив, культивируются. Гетерогенность заложена в методе морфогенеза, в приемах морфинга, характерных для нелинейной архитектуры 90-х.

За тридцатилетний период использованы три стратегии поиска нового, устойчивого и универсального, метода, способного, подобно модернизму, надолго интегрировать архитектурный процесс. Однако контуры универсальной модели в прежнем, классическом, смысле в середине 90-х не просматривались, и вряд ли она будет востребована обществом. Поиск нового в наше время способен лишь увеличить число языков. Однако он необходим для эволюции профессии.

Что касается российской практики архитектуры последнего десятилетия, то прежде всего следует отметить, что «российский постмодернизм» – это не состояние «после модернизма», а состояние «после социализма» и проблемы общественного характера, связанные с фазой раннего капитализма, имеют мало общего со специфическими проблемами фазы потребительского общества. Цитатность, полистилистика и другие внешние признаки сходства не должны заслонять тот факт, что художественное направление постмодернизма в России было, скорее, либо внешним заимствованием приемов, либо всплеском региональной тенденции. Постмодернизм в России в 90-е годы центрирован не столько в архитектуре, сколько в литературе, кинематографе, театре. И там он имел развитие и продолжение. Архитектура же отказалась от столь резкой и грубоватой карнавализации своих устоев. Получив свободу, она обнаружила тяготение к недоступному прежде высокому, элитарному, модернизму, и следует сказать, что эта линия российской архитектуры, тактично слитая



с умеренным деконструктивизмом и хай-теком, была высокоэстетична. А в начале XXI века российская архитектура, как мы увидим, уже попытается встать на путь выработки новых принципов порождения формы, отвергнув путь следования предписанным формальным канонам уже сложившихся направлений.

При всем том пристальный взгляд на теорию и практику западной архитектуры последнего тридцатилетия позволяет увидеть неуклонный поиск путей к новому *методу*.

### *Поворот к некартезианской эпистемологии*

Гастон Башляр, известный французский философ и методолог науки, физик и химик по образованию, в своих работах, написанных еще в 30–40-е годы и многократно переиздававшихся вплоть до 90-х годов XX столетия, дал общую характеристику некартезианской эпистемологии в научном мышлении<sup>8</sup>. Его методологические размышления раскрывают общую тенденцию движения мысли в XX веке. По его мнению, «основа декартовского объективного способа мышления узка для объяснения физических явлений. Картезианский метод – редуктивный, а не индуктивный. Его редукция искажает анализ и тормозит экстенсивное развитие объективного мышления... Без этого экстенсивного движения объективное мышление и объективация невозможны... Картезианский метод, столь прекрасно объясняющий мир, не способен *усложнить* физический опыт, а это является задачей *объективного исследования*»<sup>9</sup>. Иная, некартезианская, эпистемология поддерживала новый научный дух, проявившийся уже в первой половине века, и кардинальные перемены в науке, философии и методологии науки всего XX столетия.

Противопоставляя некартезианскую эпистемологию декартовскому стилю мышления, Башляр акцентировал внимание на возвышении синтетического суждения в науке над суждением аналитическим, выступая тем самым за сближение науки с творчеством. «Чтобы судить о... сверхтонкой реальности, теоретическая мысль еще более, чем экспериментальная, нуждается в *синтетических* суждениях *a priori*»<sup>10</sup>. Методологический поворот в науке воздействовал на культурное сознание в целом, а в последней трети столетия уже и в сфере архитектуры наметились попытки выйти на новые траектории мышления. Однако архитектура значительно запоздала с перестройкой сознания. Новый дух в архитектуре, действительно созвучный новому духу в науке, о котором говорил Башляр, стал проявляться довольно активно лишь к концу столетия. Он отражен в ряде теоретических концепций архитектуры и построен главным образом на философии отрицания, на альтернативных методологических принципах.

Философия науки Гастона Башляра создавалась на основе диалектического отрицания прежнего стиля мышления. Его концепция некартезианской эпистемологии родилась из критики картезианского метода, который, как мы уже сказали, по его мнению, является редуктивным. Постановка исследовательской задачи в модусе *«а почему бы и нет»* ведет к глубокой эпистемологической перестройке всего научного мышления. Как отмечают исследователи трудов Башляра, под сомнение ставятся не только *физические* характеристики картины мира, но и логические, и *метафизические*: отношение части и целого, свойства и субстанции, наблюдения и действия. В самом общем плане это означает, что происходит кризис того, что Башляр определил как «картезианскую эпистемологию»<sup>11</sup>. Башляр считает картезианское мышление *аналитичным* по своей сути, в то время как «современная наука с самого начала основывается на *синтезе*»<sup>12</sup>. Занимаясь проблемами микрофизики, Башляр видел главную задачу в синтезе материи и излучения. «Этот физический синтез подкрепляется метафизическим синтезом вещи и движения. Он соответствует трудноформулируемому синтетическому суждению – трудноформулируемому потому, что оно решительно противоречит аналитическим привычкам обычного опыта, который, не задумываясь, делит феноменологию на две области: статический феномен (вещь) и динамический феномен (движение). Необходимо восстановить феномен в его единстве и прежде всего отказаться от нашего понятия покоя: в микрофизике абсурдно предполагать наличие материи в состоянии покоя, так как она существует здесь только в виде энергии и только через излучение посылает сведения о себе»<sup>13</sup>. По мысли Башляра, *некартезианский* характер современной эпистемологии отнюдь не отрицает важности *картезианского* мышления, так же как *неевклидова* геометрия создана не для того, чтобы противоречить *евклидовой*, скорее речь идет о возможности обобщения, включения евклидовой геометрии в своеобразную пангеометрию, то есть речь идет о подлинном расширении, о включении в себя прошлого. Но советы Декарта, столь необходимые для воспитания стремления к порядку, пунктуальности и объективности, «не отвечают беспокойному духу современной науки. Их простота не позволяет исследователю прибегать к *парадоксам*, столь полезным для обострения внимания... Само декартовское сомнение... – это слишком торжественная поза»<sup>14</sup>. Новая наука, родившаяся в конце столетия, *производит не столько анализ, сколько синтез*, и тем самым она как бы завершает картезианскую эпистемологию.

Обращение к философским размышлениям Башляра показалось нам уместным в связи с тем, что здесь довольно отчетливо прослеживаются параллели с тем пово-

ротным направлением архитектурного сознания, который все более стал заметен к концу XX века. Его размышления о проблеме новизны, раскрывающие чисто психологический аспект движения духа, выдвижения или освоения новых теорий, синтетической природы понимания, в значительной степени объясняют природу поворота в архитектурном сознании. Противостояние архитекторов-новаторов картезианской сущности модернистского архитектурного пространства, начавшееся еще в 60–70-е годы и усилившееся к концу столетия, строилось примерно по тому же сценарию, который был предложен науке XX века. Этот процесс в архитектуре отчетливее распознается при сопоставлении его с движением к некартезианской парадигме, происходящим в творческом и научном мышлении в XX столетии. Еще в первой его половине было признано, что «XX век переживает своего рода мутацию мозга, или человеческого духа, необычайно расположенного к тому, чтобы будоражить устоявшиеся формулировки законов природы...»<sup>15</sup>.

В далекое теперь от нас Новое время некий эпистемологический сдвиг, изменив представления об окружающем мире, изменил и статус человека, сделав его беспристрастным и рациональным исследователем. Человек руководствовался редукционистскими принципами, изучая неодушевленную природу, противопоставляя себя ей. «Можно сказать, что ньютоново-картезианская парадигма надежно закрепила познавательную схему, в которой суть жизни как явления не может быть схвачена и понята»<sup>16</sup>. На переломе XX и XXI столетий сложилось новое представление о природе и Вселенной. Вселенная «одушевлена» постоянным движением энергий, как сложная система она постоянно эволюционирует.

Перестройка мышления в архитектуре на переломе столетий идет сразу на нескольких уровнях. Теоретический план и план поэтики (техники делания) архитектуры, тесно связанные с формальными экспериментами, мы уже рассматривали в пятой главе<sup>17</sup>. Они связаны с концепцией «складки» в архитектуре, с опытами *нелинейности*. Другой уровень – теоретико-методологический – составляет предмет рассмотрения в данной главе, он еще более радикально связан с пересмотром отношений архитектуры с геометрией, ключевым понятием здесь выступает понятие *поля*.

### *Архитектура за пределами геометрии*

Архитектура с давних пор движется как бы вслед за геометрией. Страстная вера архитектуры в геометрию связана с жаждой завершенности, желанием быть до конца проявленной, доведенной до конкретной формы, до реализации. Геометрия всегда представлялась как сила, более могучая, чем сама архитектура. Роль



геометрии состояла в том, чтобы обеспечить структурное основание какой-либо конкретной архитектурной формы. И сделать это достаточно тонко, так, чтобы не только придать реальную форму материальной субстанции архитектуры, но и вызвать к жизни некое чувственное высказывание. Геометрия имеет право на максимально абстрагированный, но все же вполне постигаемый язык.

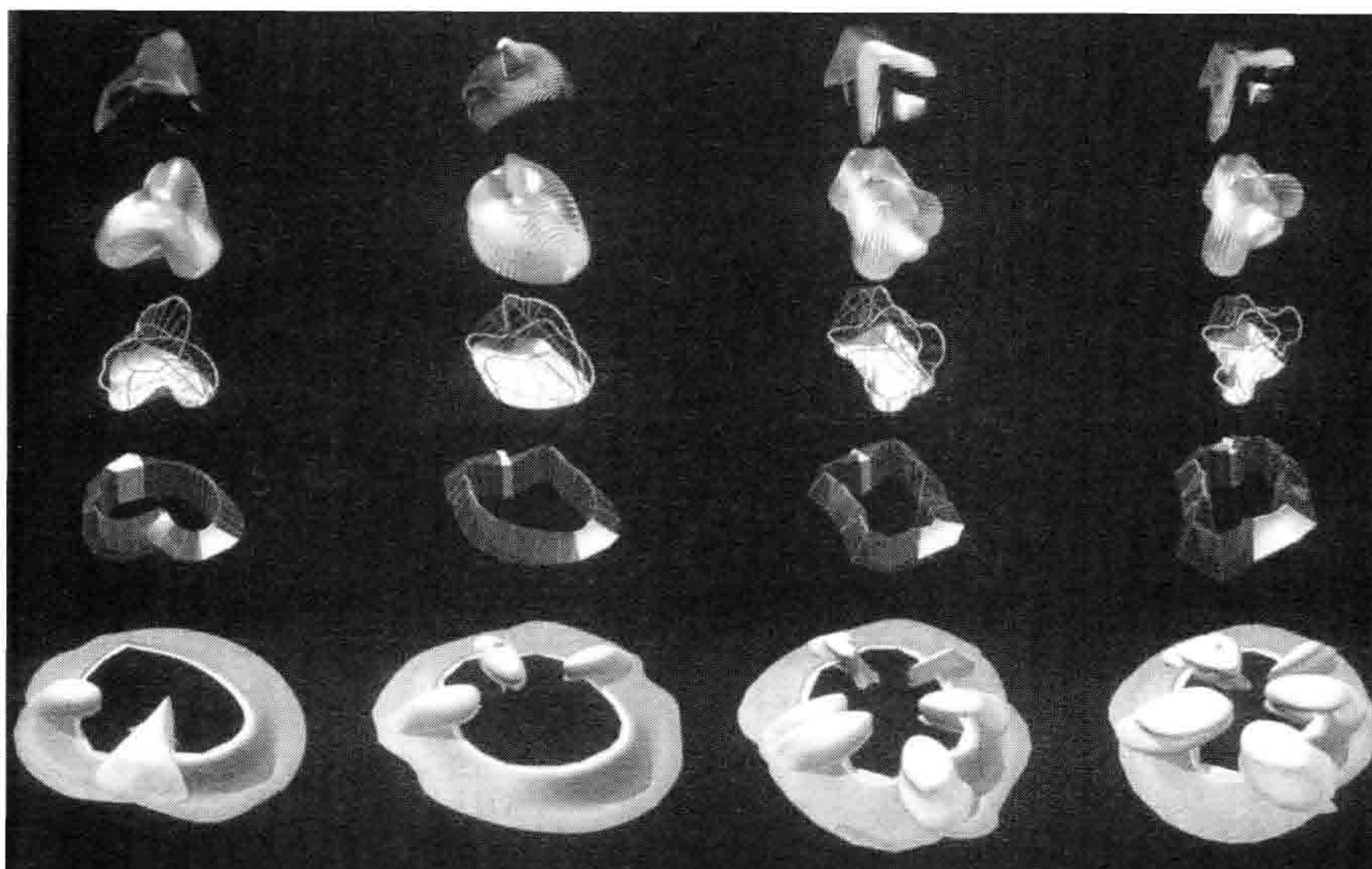
В свое время Декарт радикально модернизировал математику. Его открытие числовой несоизмеримости «вошло в противоречие с доктриной пифагорейцев о числовой упорядоченности природы, что спровоцировало кризис порядка в математике и философии, равный по силе современному кризису порядка, возникшему как результат развития неевклидовой геометрии и как следствие методологических парадоксов квантовой физики»<sup>18</sup>.

Однако геометрия всегда – и до Декарта и после его открытий – представляла для архитектуры в трех ипостасях. Она всегда служила мерой, то есть средством измерения, она всегда была средством воплощения яркого эйдетического образа, она исторически олицетворяла тот или иной принцип упорядочения. К концу XX столетия, однако, диалог архитектуры с геометрией выходит на новый уровень. В связи с расширением сферы самой геометрии, в этот период у архитектора не могло не возникнуть желание расширить свои представления в этой области и заглянуть за пределы привычного. В середине 90-х эта тенденция развивалась и в теории, и в проектных экспериментах. Приведем некоторые примеры такого рода деятельности.

Архитектурный симпозиум, проходивший летом 1996 года в Берлине под руководством двух архитекторов – Доналда Бейтса и Питера Дэвидсона, имел название «За геометрией», что могло истолковываться двояко – как стремление архитектуры идти «вслед за» геометрией или выйти «за» ее пределы. Представляет интерес аргументация Дэвидсона и Бейтса этой столь сложной для архитектора идеи, звучащей как призыв к эксперименту в маргинальной зоне архитектуры. «Когда мы говорим «за геометрией», «после геометрии», мы вовсе не предполагаем, что наступил конец геометрии в практике архитектуры. Напротив, формула «за геометрией» подчеркивает связанность архитектуры с геометрией и делает предметом размышления те особые эффекты архитектурных произведений, которые возникают «за пределами» чисто геометрической фантазии. Мы весьма критично относимся к экспансивному внедрению новой *техники* и *тактики* в традиционный архитектурный порядок и организацию. Новая техника и новая тактика, хоть и вовлекают в свою орбиту обычные, общепринятые виды геометрии, но одновременно способствует их замещению»<sup>19</sup>.

Понятие *техники* в приведенных рассуждениях содержит два слоя смыслов: речь идет о технике как грамматике формы, то есть поэтике формы, и о собственно технике и современной технологии, благоприятствующих экспериментам с архитектурной грамматикой. В архитектуре конца XX века действительно можно было наблюдать сдвиг от великих трансцендентных стратегий к инструментальным эффектам, полученным в результате использования новых техник и тактик, новой компьютерной технологии.

Геометрия, выступая как тактика упорядочения, всегда отражала точность расположения выразительных, чувственно воздействующих форм, несущих в себе статус идеального объекта. Новая тактика упорядочения, основанная на так называемых *негеометрических формах*, ставит своей задачей выход на качественно новую ступень *особо четкого упорядочения*. Речь идет и о новой упорядоченности архитектурного объекта, способного динамически меняться одновременно с контекстом, и о новом принципе динамического формообразования. В самой архитектуре в связи с актуализацией проблемы неевклидова пространства в середине 90-х было высказано множество теоретических концепций. В этой главе мы рассмотрим три из них: концепцию «жидкого» пространства Джеффри Кипниса, «формы-движения» Грегга Линна и «поля» Стена Аллена.



Большинство новых идей Джеффри Кипниса лежит где-то «за» привычной для архитектора сферой геометрии. Кипнис ищет новый тип пространственности, отвечающей качеству *гетерогенности*. Фрагментированный коллаж – метод, принятый историзирующей ветвью постмодернизма, – является для него устаревшей формой гетерогенности. А гетерогенность, как известно, пока не только не отменяется, но и культивируется. Кипнис предлагал также к рассмотрению идею «*графического пространства*» – особого типа пространства, в котором легко считаются *сложные текстуры, паттерны, неразборчивые поверхности, едва различимые впадины*. Однако при этом он вовсе не стремился создать четко представляемую и геометрически выраженную систему, наподобие классической перспективы или аксонометрии.

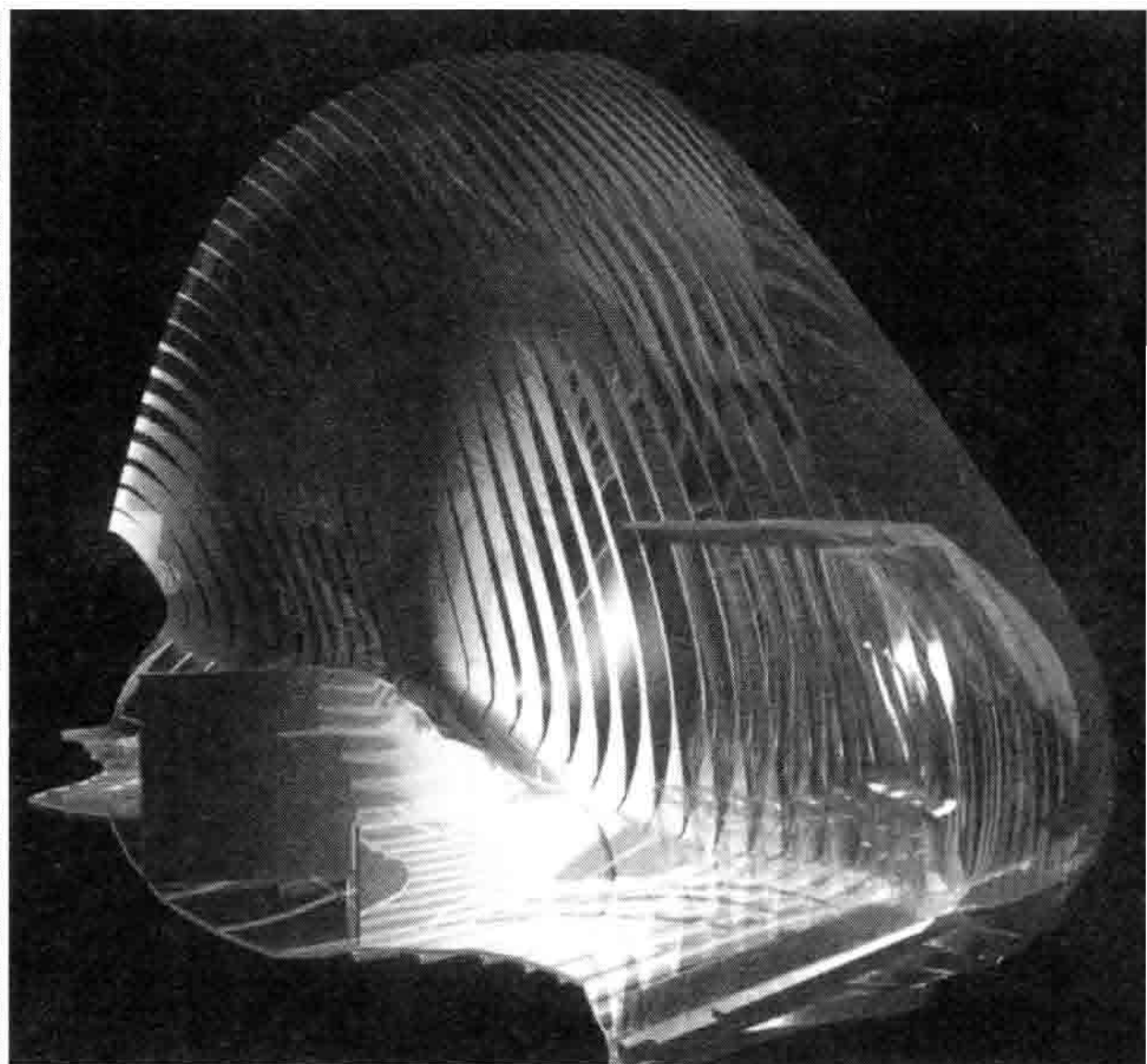
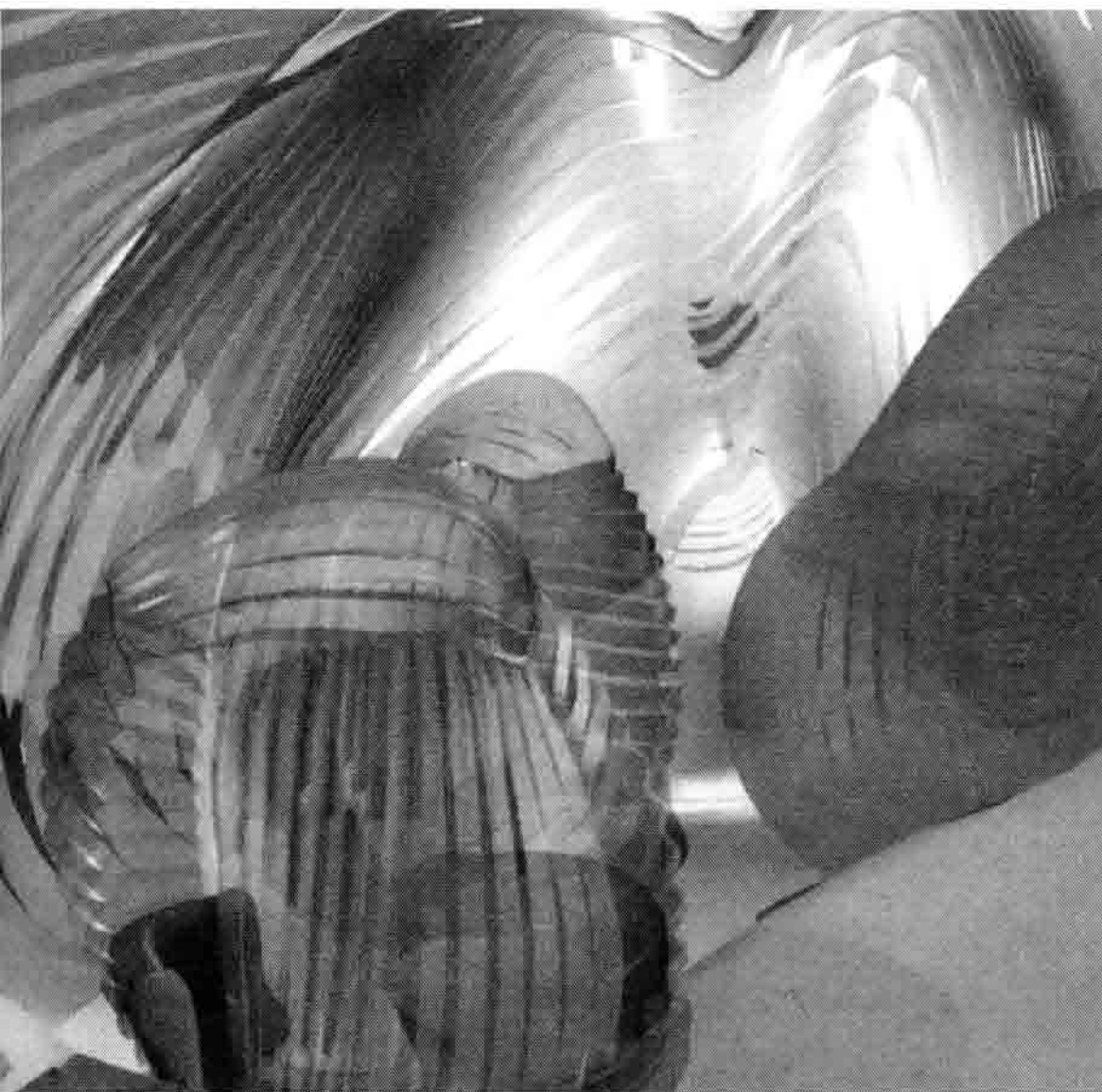
Идея «школы рыбы», высказанная Кипнисом в 1997 году, во многом продолжает идею «складки» в архитектуре, как она была представлена в начале 90-х. Приведем небольшой отрывок из эссе Кипниса «Архитектура после геометрии. Антология мистерий. Заметки о таинствах школы рыбьей стаи», поясняющий его позицию, в котором он вводит еще одно понятие – «глубинного» пространства. В начале эссе он делает признание, звучащее как дифирамб геометрии: «Ни одна культурная практика не находится в таком долгу перед техническим аппаратом другой практики, как архитектура перед геометрией. Это вполне понятно, если рассматривать уровень практических потребностей. Но гораздо более важно другое – неодолимая власть картезианского императива, геометрической формы, геометрической организации вообще над нашим воображением. Каждая серьезная пространственная новация в архитектуре, будь то открытие законов перспективы, или барочной кривизны, или аксонометрии, была обязана геометрии. И действительно, только сумасшедший может говорить об архитектуре вне геометрии или после геометрии, поскольку такое утверждение означало бы, что по ряду причин, а главное, благодаря новой электронной аппаратуре, архитектура могла бы забыть геометрию, отказаться от нее, оставить ее где-то позади»<sup>20</sup>.

После такого рода исповеди и признания власти геометрии Кипнис, однако, делает неожиданный поворот в своих рассуждениях, переходя к описанию таинств «школы рыбьей стаи»: «И все же мне не дает покоя особое пространственное чувство, оно подсказывает мне, что геометрия внутри самой себя (как дисциплина) и геометрия вне самой себя (геометрия окружающего мира) неадекватны в плане импуль-



сов к порождению формы. Например, хотелось бы понять, что представляет собой геометрия огромного и молчащего, вязкого и глубокого океана? Глубинное пространство океана представляется мне каким-то особым видом пространства. Я мечтаю создать нечто подобное в архитектуре и хотел бы когда-нибудь войти в такое пространство. Полагаю, что и другие архитекторы обладают интуицией необычного пространства. Тойо Ито, например, писал о «неустойчивом» (жидком) пространстве, Байрам Ширдел – о «глубоком» пространстве. Можно назвать также Клер Робинсон, группу «Оушн» (OCEAN) и Эми Лайндсберг, хотя, возможно, эти молодые авторы пока еще недостаточно оценили важность качества «тишины». Некоторые пришли к подобным представлениям таинственно, окольными путями, возможно неосознанно. Среди них – Мо, Линн, Сейма, Квинтер, группа «Рейзер плюс Уемото», группа «Форин Оффис Аркитектс». Во всяком случае, я думаю, что за всем этим стоит стремление к истинно *эмерджентной сенсильности* (здесь – интуиции качественно новых явлений. – И.Д.), идущее вразрез с движением в сторону такой пустоватой и по сути рыночной системы, как новый минимализм, или неоекспрессионизм»<sup>21</sup>.

Кипнис предлагает искать новые принципы создания архитектурной формы за пределами привычной евклидовой геометрии. Более того, он считает, что геометрия как таковая не единственная основа техники создания архитектурной формы. Усилению интуиции нового типа пространства могут способствовать две вещи – компью-



Грег Линн, Хани Рашид  
и студенты UCLA

«Эмбриологический дом». Концептуальный проект  
для американского павильона на Венецианской биеннале – 2000  
Комнаты «Мягкие шары»  
Стеновая система «Икс-рэй»

терное программирование и использование новых материалов и освещения. Действительно, часть проектировщиков предпочитает обращаться к топологической геометрии и новой технике формообразования, другая часть – к огромной палитре новых, в частности, светорассеивающих материалов.

Кипнис пишет: «В совместной работе с Байрамом Ширделом мы прибегали к особым техническим приемам. Чтобы найти новые пространственные эффекты, мы размещали очень большие объекты в безграничной пустоте, как бы выпускали китов в океан. Позднее мне стала интересней другая техника, построенная на изучении поведения рыбьей стаи. В «школе рыбы» я увидел воплощение особых качеств – безмерности, стилового совмещения, эфемерности, но главное, неизменной завершенности формы при постоянной ее изменчивости. Я уже длительное время изучаю перманентную динамику рыбьей стаи, и мне удалось многое заметить, например, проследить моменты перехода от состояния полной непроницаемости к состоянию полной прозрачности. Мне удалось понять, что в каждый момент специфическая конфигурация стаи является сопряженным разрешением всех воздействующих на нее сил, влияний и потоков. Осознав все это, я вдруг почувствовал, что наблюдаю живое воплощение своих абстрактных интуиций «неустойчивого» пространства»<sup>22</sup>.

«Жидкое», «ликвидное», «неустойчивое», «глубинное» пространство – желанная сфера инновационного эксперимента. Библиотека Канзай-кан, экспериментальный проект Кипниса, – пример реализации концепции «глубинного» пространства и одновременно концепции «складки», сцепления различий<sup>23</sup>. Жесткая коробчатая структура включает в себя криволинейную, пространственно неустойчивую сердцевину. Коробка – знаковая фигура, генетически родственная модернистским структурам. Стены по всему периметру коробчатого здания, где размещаются вспомогательные помещения, прорезаны отверстиями в форме иероглифов. Прорезы расположены по сетчатому модульному принципу. Центральная часть, где находятся читальные залы, обнесена стенами изломанной формы из полупрозрачных материалов. В представленной здесь «складчатой» структуре, по-видимому, не возникает никакого конфликта между картезианскими принципами создания формы и принципами создания «глубинного» пространства.

В другом произведении Кипниса – многофункциональной экспозиционной системе для торговых и выставочных помещений – легко прочитывается формальное сходство с рыбьей стаей. Здесь четко прослеживается одна из обсуждаемых выше характеристик проектировщика – его интуиция качественно нового, «текучего» и динамичного, пространства, его новая пространственная чувствительность. Она отра-

жена в том, как совершенно по-новому организована экспозиция. Витрины – это изящно изогнутые, насквозь просматриваемые перегородки, состоящие из мелких, зависших в воздухе элементов, то исчезающих при повороте к зрителю ребром, то массивных при повороте плоскостью и поэтому чем-то напоминающих рыбу стаю. Здесь можно говорить о качествах непредсказуемости, бесконечности, особой устойчивости. При изменении точки наблюдения они видятся посетителю то стремительно бурлящими, то тихими и безмятежными, то навязчивыми, то совсем пустыми, в них заключено огромное многообразие форм. И система в целом, и каждый ее элемент в отдельности отрегулированы очень тщательно. И эссе Кипниса, и его проекты подтверждают перемены в настроении архитектуры 90-х. Они – пример феноменальной интуиции архитектора, предчувствующего неизбежность нового поворота к свободной форме в архитектуре.

### Концепция «формы-движения» Грега Линна

Как продолжение теории «складки» можно рассматривать другую концептуальную разработку Линна, предложенную пятью годами позже, в которой он снова делает попытку расшатать сложившиеся классические представления о статичности архитектуры, фактически выступая против укорененной архитектурной онтологии и пытаясь совершить прививку *новой онтологии* – становящегося пространства, становящейся целостности. Имеется в виду его концепция «формы-движения», отраженная в статье «Расширение представлений об архитектурной форме: форма-движение» (1997)<sup>24</sup>. Эта теоретическая разработка – настойчивый поиск обоснований нового метода, требовательная программа перемены стратегии архитектора. Можно выделить семь основных тезисов Линна, которые состоят в следующем.

1. *Архитектуре не подобает сохранять привычное инертное состояние статического искусства.* «Архитектура сегодня – возможно, последняя дисциплина, которая использует картезианскую доктрину, но не только из-за ее целесообразности и простоты: архитектура все более цепко держится за веру в этику застоя. Архитектура – последний заповедник «членов клуба плоской земли», чьи довольно простые идеи относительно однородности земной гравитации переводятся без особого критического анализа в простые статические вертикальные модели и прямоугольные пространства. Такую позицию можно расценить как самовольный отказ от учета комплексных и динамических сил конструкции, включающих ветровую нагрузку, подъе-



мы, различные живые нагрузки, какие-то другие, так называемые «нетвердые», условия. Все это говорит о том, что в архитектуре не наблюдается никакого реального движения, ни в буквальном смысле, ни в интеллектуальном отношении. Всегда считалось, просто по определению, что архитектура – это дисциплина, изучающая и представляющая *статику*. И возникает впечатление, что сами архитекторы хотели бы сохранить такое положение»<sup>25</sup>.

2. *Архитектура должна освоить концепцию движения.* Новый предлагаемый Линном подход начинается с допущения о том, что все классические модели *формы* – то есть формы чистой, статической, «сущностной», не зависящей от времени – уже неадекватны для описания современного города и той деятельности, которую он обеспечивает. И существует не только техническая, но также и культурная необходимость в том, чтобы как-то облегчить решение этической стороны насущной проблемы *движения* в описании архитектурного объекта, конечно же при помощи современной компьютерной технологии.

Необходимо принять во внимание и такой простой факт, что архитекторы всегда, как в прошлом, так и сейчас, вынуждены работать с постоянно увеличивающимся уровнем абстрагирования представлений об объекте, чтобы иметь возможность как-то планировать результат. Моделирование сложного системного объекта, а также «разыгрывание» какого-либо сюжета и его материализация всегда были важной составной частью проектной задачи архитектора. Именно эта сторона дела всегда ставила архитектора перед необходимостью переводить в абстрактное измерение всю совокупность данных об объекте, для чего и был развит огромный репертуар пространственных и организационных техник репрезентации архитектуры. Но вместе с тем на протяжении всей своей истории архитектура практически никогда не уделяла внимания той особой архитектурной технике, которая была бы в состоянии отразить идею *движения*. По-видимому, всегда существовал некий негласный договор архитекторов и общества относительно того, что архитектурная дисциплина представляет собой изучение и репрезентацию только *статики*.

История исследований феномена *движения* показывает, что его изучение всегда тяготело к методам, четко оперирующим обширным комплексом информации, что позволяло следить за *темпоральными* – преходящими, возникающими и исчезающими, – влияниями. Сегодня уже целый ряд компьютерных программ можно считать вполне пригодными для разработки такого рода методики. Интерес архитектора к компьютерному исследованию *движения* вызван отнюдь не стремлением к механизации проектирования вообще, а прежде всего потребностью в приобретении ново-

го средства, а точнее – *нового посредника*, с помощью которого проектировщик мог бы решать свои проблемы.

3. *Архитектор обязан работать с современными программами.* Современное анимационное программное обеспечение интересно тем, что оно действительно представляет собой *нового посредника*, новое средство трансляции проекта. В свое время технология *архитектурной перспективы* в сравнительно короткий срок стала таким посредником, или средством трансляции проекта, и гораздо более успешным, чем описательные или аналитические техники. Характеристики анимационного программного обеспечения, составляющие суть создаваемого сейчас нового посредника, активно рассматриваются в архитектурной практике. Линн и в ряде других своих статей указывал на три важных аспекта, которые следует внимательно изучать при составлении анимационной программы: 1) собственно *форму-движение*, 2) *управляющие параметры*, 3) *топологические структуры*. Эти три аспекта позволяют архитекторам приблизиться к проекту радикально новым способом.

Идея *формы-движения* не нова. Однако тот инструментарий, с помощью которого ее можно развить, значительно обогатился только в наше время. Линн считает, что архитекторы до сих пор фундаментально ограничены в своих методах, так как техника карандаша и угольника продуцирует определенный вид архитектурного упрощения. Благодаря современным методам повышаются интеллектуальные и экономические возможности архитекторов, становится доступным проектирование, использующее более сложную концепцию – концепцию *движения и устойчивости*. Идея *движения* со временем все больше усложняется.

Однако, как мы понимаем, такая сосредоточенность на вопросах тактики и техники проектирования как бы выносит за скобки множество творческих проблем, связанных с архитектурной образностью. Возможно, такое положение вещей следовало бы считать чем-то вроде «болезни» данного этапа развития архитектурного процесса. Но, как мы увидим далее, этот начальный этап богат своими конструктивными идеями и никак не снимает эстетическую часть проблемы, напротив, движется в единстве с формальным поиском и даже обостряет его эстетическую составляющую, а значит, на этом пути не исключаются связи с вечным и неизменным *трансцендентным императивом архитектуры*.

4. *Дух барокко сопутствует компьютерным разработкам архитектурной формы.* В нем проявляется сущность новой эстетики. Линн отмечает, что для этого есть два основания. Первое связано с художественной стороной: в эпоху барокко эксперимент с идеей *движения* при создании архитектурной формы был особенно изощ-

ренным. Второе – с тем, что искусство барокко было последним оплотом формально-го противостояния надвигающемуся картезианскому редукционизму и математизации, когда большинство интеллектуальных дисциплин было уже полностью подчинено этой логике. Кроме того, Лейбниц, философ, стоящий у истоков мышления барокко, сегодня остается одной из стержневых фигур при обсуждении любых видов комбинаторных *двигательных* процессов. Так что подход к новому вычислительному проектированию должен быть скорее родствен абстрактным моделям, рожденным в эпоху барокко, раскрывающим свойства материала, чем экспериментам по искусственному интеллекту, проходившим в 1960-е, 70-е и 80-е годы, и всей *киберкультуре* «поколения X» 90-х годов.

5. *Необходима ориентация на новейшие дигитальные технологии.* Так называемая *киберкультура* – это уже прошедший этап стремительно развивающейся технологии. В последние годы прекратилась, наконец, тенденция персонифицировать компьютеры, используя метафору мозга человека. И представление о компьютерах как о «мыслящих существах с искусственным интеллектом» теперь вызывает только улыбку. Линн констатирует: «Развивается новый подход, который сейчас у всех на слуху, – *дигитальная* технология, основанная на жидких кристаллах, на облаке частиц и других весьма абстрактных и скучных вещах. Цифровая реальность заполнена абстрактными составами со встроенным в них реквизитом и связями, но именно она и составляет систему интерактивных пределов для работы с *формой, формированием и с поведением во времени*. Цифровая реальность является пока просто атрибутом тех вычислительных сред, или «посредников», которые так отчаянно требуются для выражения новой архитектурной *чувствительности* и создания *новых композиционных подходов*» <sup>26</sup>.

6. *Архитектура должна освоить категорию времени и «организующую хореографию».* Проект формы следует мыслить в понятиях силы и движения. Есть единый интегрирующий подход для вычисления временных потоков и формирующих сил – это описание *формы* через категорию *времени*. Вместо привычных для архитектора методов создания статических форм, новый метод представляет собой своеобразную *организующую хореографию*, заключающуюся в манипулировании силовыми эффектами, возникающими в «*окружении-движущемся-во-времени*». Новый проектный метод напоминает технику «движущихся картин», наподобие кинематографа на заре его развития.

Однако несколько десятилетий назад именно архитекторы подарили Голливуду ошеломляющие пространственные технологии, а теперь архитекторы могут взять



у киноиндустрии целый набор техник, основанных на идее движения – как для презентации пространственных объектов, так и для моделирования комплексных организационных процессов.

Однако концептуальные разработки и эксперименты, связанные с идеей *формы-движения*, в которых участвовали Грег Линн и Джеффри Кипнис, длительное время практически не выходили за рамки комплексных архитектурно-урбанистических проектов. Это вполне объяснимо: градостроительный объект как целое принципиально отличается от единичного архитектурного объекта. Сам Линн дает следующее пояснение: «Понятно, что между *буквальным движением* и проектом *формы в понятиях силы и движения* существует большое различие. Примерно такого же типа различие можно обнаружить, если сравнивать архитектуру и урбанизм. Архитектура всегда вовлечена в технику конструирования (формирования) и стабилизации, в то время как урбанизм характеризуется большой диффузностью, рассеянностью и взаимодействием накладывающихся друг на друга систем движения, потоков, плотностей, интенсивностей. Можно сказать, что качества архитектуры как таковой связаны прежде всего с некоей *дискретной формой*, а качества урбаники можно идентифицировать как *градиенты* (возрастающие и убывающие величины) *в пределах полей*. Архитектурный процесс перемежает эти изменчивые процессы (*градиенты полей*), постоянно стабилизирует их. Этот термин, *стабилизация*, для урбанистического объекта вполне уместен. Он приходит взамен терминов *статика, статичность*. Стабилизация – это то, что может быть достигнуто в пределах комплекса взаимодействующих сил посредством ритмичного движения и флуктуаций (колебаний). Если за понятием «статичность» стоит не зависящая от времени инертность, то понятие «стабилизация» подразумевает *долговременную стойкость в динамическом процессе*. Архитектура не должна упорствовать, не должна оставаться в пределах своей статичности. Ключевое различие здесь – в отношении архитектуры со временем: если статичная архитектура постигается практически сразу, то стабильная (точнее, стабилизированная) архитектура обязана *постигаться иным способом, требующим длительного отрезка времени*. Но чтобы установить связь между *полем и формой*, необходимы новые методы описания формы и ее преобразования»<sup>27</sup>.

7. Архитектор должен постепенно отойти от картезианской статики и работать с формой в динамике. С этой целью Линн рассматривает метод урбанистических градиентных полей. Так, на протяжении всей истории архитектуры огромный интерес в изучении движения представляли способы нанесения динамических сил на карту

в виде статических линий. Урбанистические поля и движение поэтому всегда воспринимались в виде уже закрепленных очертаний, на которые могли бы быть наложены какие-то другие формы. А вот для того, чтобы архитектор мог работать с урбанистическими силами в их еще не формализованном состоянии, ему, как считает Линн, необходимо вести проектирование в особой среде, которая сама по себе является динамической, а не статической. Поэтому столь велика необходимость разработки методов, в которых поля градиентов влияния соотнесены с гибкими, но все же дискретными формами организации. Согласно Линну, «именно дискретность отличает архитектурный объект от урбанистического. Необходимо совершить прыжок от архитектуры, разработанной с помощью методов картезианского – равновесного и статического – пространства, к методам проектирования в пределах градиентного – динамического – пространства. Разумеется, никто не призывает к тому, чтобы архитектура в буквальном смысле двигалась. Она должна лишь осмысливаться и моделироваться в системе урбанистического поля, которое понимается как динамическая система и характеризуется скорее силами, чем формами»<sup>28</sup>.

Для архитектора урбанистические проблемы – это часто проблемы крупномасштабных форм или структур. Чтобы взяться за модель организации в крупном урбанистическом масштабе, всегда довольно тонко дифференцированном, необходимо, чтобы архитекторы начали, наконец, проектировать, используя динамические модели – системы урбанистических *сил и полей*. Линн считает, что при освоении *тактики сил и полей* человеческие поселения предстанут в архитектурном сознании не столько формами или контурами, сколько средами *градирующих* – возрастающих и убывающих – движений и сил. Подобно температурным градиентам, которые не имеют никаких *дискретных* границ или контуров, места обитания – это более или менее *жидкие* среды, несущие в себе черты «водного потока» и преобразующиеся во времени. И хотя все эти «водянистые», «струящиеся» *градиенты* тоже могут, как и бывало прежде, кристаллизироваться в некую *форму*, все же настоятельно требуется альтернативный прием, который показал бы различия между урбанистическими *полевыми эффектами* и теми возникающими в пределах этих полей *дискретными* особенностями, странностями, которые как раз и становятся формой. И тогда, считает Линн, «все эти крупномасштабные эффекты движения смогут, наконец, использоваться эффективно, чтобы архитектор имел возможность компоновать и формировать сами эти дискретные и гетерогенные элементы. Только таким путем и можно снять различия между *дискретностью* архитектурного объекта и *непрерывностью* объекта урбанистического»<sup>29</sup>.

*Архитектурный объект как экосистема*

Концепция «формы-движения» на практике превращается в весьма сложную *программу*. Примером такой программы может служить проект Университета будущих поколений в Центре морского побережья (NSW, Австралия). Проект разрабатывался лабораторией Дэвидсона и Бейтса совместно с Кипнисом.

Чтобы Университет будущих поколений (FGU) действительно соответствовал всему множеству разнообразных, предъявляемых к нему требований – политических, педагогических, средовых, – сам университетский городок и его участок осмысливались как некая *экосистема*, построенная на основе ряда принципов. Во-первых, экосистема не является ни самой природой, ни даже отображением природы. Экосистема – это объединение различного типа абстрактных сетей, характеризующихся большим числом разнообразных компонентов, высоко мобильных и плотно связанных друг с другом одним каким-либо способом коммуникации или сразу несколькими. Во-вторых, жизнеспособные, устойчивые экосистемы живут и действуют на грани равновесия.

Степень их жизнеспособности и устойчивости оценивается следующим образом: если они остаются достаточно продуктивными и способными к реорганизации после весьма жестких и даже катастрофических изменений, то их можно отнести к эффективным системам с устойчивой обратной связью. Кроме того, экосистемы не могут быть *спроектированы* в общепринятом смысле этого слова, так как они должны обладать способностью к *самоорганизации* в процессе эволюции. Поэтому целью проекта FGU стало сосредоточение основных усилий на разработке структуры первоначальных условий, а также на планировании такой структуры динамических изменений, которая отвечала бы характеру самоорганизации. Чтобы добиться успешного осуществления этой цели, необходимо было сознательно идти на весьма рискованные шаги.

Выдвигалось требование, что FGU должен отличаться от типовых университетов подвижностью своих структур и компонентов, способностью следовать ускоряющейся эволюции и так называемой *толерантностью* к катастрофическим изменениям. Чтобы достичь этой цели, проектно-исследовательский процесс был построен как модель исследования и создания искусственной жизни. Иначе говоря, в проекте предполагались, во-первых, некие начальные условия и, во-вторых, набор правил динамического развития, что предположительно и должно было превратить универ-



ситет в аутентичную искусственную экосистему, действительно соответствующую подлинной. Здесь мы наблюдаем попытку почти прямого переноса современной концепции сложной многокомпонентной саморегулирующейся эволюционирующей системы из теории сложности непосредственно в архитектурную практику.

Все элементы FGU и его расширенный контекст были обработаны как компоненты такой искусственной экосистемы. В нее вошли университетские программы, университетские правила и положения, технология информации и наряду со всем этим ландшафты, здания, город и горожане, преподавательский штат и студенты и еще многое другое. Все эти многочисленные компоненты экосистемы преобразуются в некие *начальные условия*: физически фиксируются с помощью *плана*, приводятся в движение с помощью *программы* и регулируются с помощью *динамической политики*. Эти три основания концепции экосистемы, взятые вместе, способствуют образованию «хорошо пригнанного» (вымеренного) так называемого *первоначального ландшафта* университета.

Чтобы иметь возможность встроить в этот первоначальный ландшафт свойственное эволюционному развитию *смещение*, все три основания концепции – физический план, программа и динамическая политика – должны не просто как-то соотноситься друг с другом, но быть полностью конгруэнтными. Стратегия, стимулирующая разворачивание коммуникации между компонентами FGU (как можно заметить, качественно различными), строится по особой схеме: коммуникация связывает не только план, программу и политику, но пронизывает внутреннюю субструктуру каждого из этих компонентов.

Проектом была предложена первая пробная временная фаза длиной в десять лет, чтобы проверить, как же будут «самоорганизовываться» начальные условия и динамические правила, заложенные в проектной концепции. Если результат будет успешным, считают авторы проекта, то FGU действительно станет специфическим организмом искусственной жизни. Если же все это потерпит неудачу, то университет будет просто закрыт или превратится во вполне обычный колледж, весьма благоустроенный.

Компьютерная проектная модель, разработанная для университетского городка, построена с учетом идей новой науки и ориентирована на архитектурную теоретическую концепцию «формы-движения». *План* – не просто составной образ (изображение), это серия комбинаций из систем, основы которых различны. Он составлен с помощью нового *мультиструктурного картографического* метода, полностью отличающегося от коллажного метода. Частью плана являются графические и тематиче-

ческие согласования и разделения между *полями* и *фигурами* различных уровней. Существует три уровня *комбинированных* систем. Уровень полного участка – это привязка к городу, ландшафту, движению. Уровень системы экологии – это отходы, вода, энергия, границы. Уровень программы строительства или разборки зданий – это собственно университетский городок, его жилая зона, зона общественных центров, участок средней школы, зона розничной торговли, зона театра, зона искусственного ландшафта: питомников и ботанических садов.

### *Техника «текстурных полей»*

Потенциал существовавших до сего времени способов геометрического упорядочения сегодня видится недостаточным, не отвечающим познавательным потребностям современного человека. Оперирование такими категориями, как сетка, ось, симметрия, лишь частично помогает при построении современной формы. Однако и новые понятия, такие, как «поле», «текстурное пространство», «жидкое пространство», еще мало освоены, и их применение возможно только в контексте качественно нового способа прочтения архитектурной формы. Иначе говоря, актуализируется и проблема восприятия новизны.

На Берлинском архитектурном симпозиуме, который проходил с 25 июля по 19 августа 1996 года, собрались 18 студентов из разных стран под руководством Доналда Бейтса и Питера Дэвидсона. Симпозиум, проходивший в архитектурной галерее «Аэдес» в западной части Берлина, сопровождался серией публичных лекций в другой части галереи, которая находится в восточном Берлине. Работа симпозиума была связана с исследованием района Шлоссплац в центре объединенного Берлина. В рамках программы симпозиума ставилась задача развития техники так называемых *текстурных полей*.

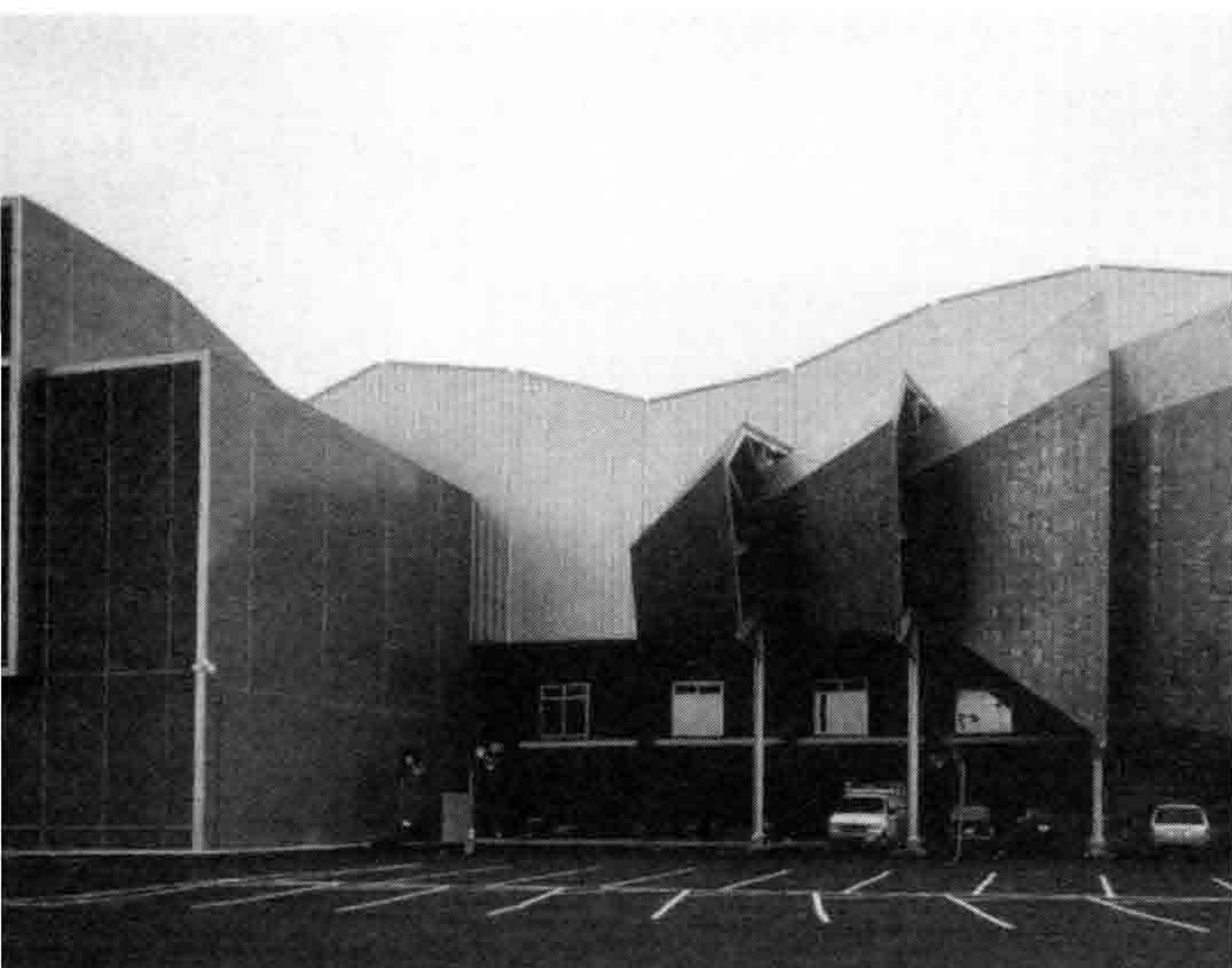
Концепция семинара-симпозиума состояла в следующем. Традиционно архитектура и градостроительство создавали структуру и упорядоченность ландшафта, города или отдельных зданий с помощью геометрии. Сетка и координаты, симметрия и радиальные структуры представляли собой наиболее очевидные проявления методов, с помощью которых всегда строились яркообразные геометрические сюжеты – *эйдетические конструкторы*. Будучи составной частью геометрии, каждая из этих техник непременно содержала в себе и доводила до кондиции *принцип сохранности граней и границ* геометрических фигур.

Берлинский симпозиум был ориентирован на альтернативную стратегию, на использование качественно нового порядка сопоставления текстур и рисунка. Новый

подход предполагает, что заметные, легко идентифицируемые различия (в программе, тактике, в самой архитектурной форме) могут быть реализованы достаточно ясно, даже если заранее не указаны точные пределы реконструируемой территории, не заданы жесткие границы и конфигурация исследуемого участка.

Чтобы приступить к такого рода исследованию, сперва собрали и обсудили исходный графический материал. Так появилась подоснова в виде рукотворных эскизов и компьютерных зарисовок. Эскизы были представлены в виде специфической конструкции – *текстурных полей*, то есть без четко ограниченных участков, выполненные либо как серия линий, либо как система плоскостей или любых других формальных тем, сдвинутых и наложенных друг на друга.

Предметом дискуссии стало то особое состояние зрителя, которое проявилось в этом визуальном опыте и которое условно можно назвать «*между хаосом и порядком*». Выяснилось, что восприятие таких моделей, как *текстурные поля*, сильно отличается от восприятия моделей, упорядоченных обычным способом. Меняется сам характер внимания. При восприятии столь различных объектов включаются то одни, то другие типы внимания. В результате опыта и обсуждения наиболее нагруженные формами и смыслами точки, хорошо различаемые в пределах *текстурных полей*, были оценены как потенциальные корреляты сразу трех систем – пространственной, содержательной и даже политической программы всего рассматриваемого городского участка.



Дуглас Гарофало,  
Грег Линн,  
Майкл Макинторф

**Корейская пресвитерианская церковь штата Нью-Йорк**  
Лонг-Айленд-Сити, Нью-Йорк, США, 1995–1999  
Фасад  
Интерьер церкви



Пафос всех студийных обсуждений с самого начала был направлен против традиционного геометрического порядка и организации города. Особенно тщательно были проанализированы более ранние предложения по развитию Берлина (Шинкель, Корбюзье, Смитсоны) и относительно недавние. Однако и те и другие подверглись критике.

На следующей стадии графические разработки были направлены на создание еще более широкого спектра *негеометрических, нерепрезентативных* образов. Одна из задач этой акции состояла в том, чтобы установить различия между образами рукотворными и созданными компьютером. Были исследованы потенциальные возможности образных средств и их соответствие графической задаче. Создавались весьма специфические графические образы с использованием, например, таких эффектов, как «закляксивание», мерцание, облачность, туманность или дымчатость. Дальнейшая ступень работы включала оценку этой новой графической упорядоченности как альтернативной формы образности и организованности городского пространства и одновременно как новой возможной основы исследования города. Эта начальная работа очень скоро привела к проблематизации самого определения городского участка – чем он является или чем мог бы стать, – включая проблему его протяженности, связей и соседства.

Для уточнения проблематики было предложено исследовать участок – площадь Шлоссплац и остров Шпреинсель, – традиционно формировавший гражданский и культурный центр Берлина до его раздела. После воссоединения этот участок стал особым фокусом внимания, вызывая оживленные дискуссии по поводу его архитектурного решения: либо создать здесь современный символ, либо восстановить участок как символ берлинского славного прошлого. Графический материал студий был использован как особый ресурс для исследования, описания и формулирования архитектурного и градостроительного предложения.

Еще одна задача симпозиума состояла в том, чтобы освоить компьютер как творческий инструмент в графическом моделировании градостроительных объектов. С этой целью были использованы опции типа «найти границу», «создать пятно», «создать диффузию», «создать кристалл» в изобразительных компьютерных программах «Фотошоп» и «Иллюстратор». Была сделана попытка сравнить спонтанно созданные графические эффекты и традиционные схемы градостроительного анализа. С помощью компьютера выяснилось, что введение цветовых градиентов позволяет распознавать границы отдельных зон и участков подсознательно, непреднамеренно. Компьютер дает возможность тонко различать степень проницаемости текстур, даже тех, которые

обычно воспринимаются просто непрозрачными. Компьютер использовался также и для ускорения процесса создания графических полей, и для расширения палитры средств.

С целью постижения феномена *движения*, процессуальности и обоснования графических способов их отражения изучались специфические графические произведения Джаспера Джонса и Альберто Джакометти. Эти авторы интересовали участников симпозиума постольку, поскольку они использовали особые приемы: из множества линий они создавали композиции, отражающие процесс созревания концепции произведения, процесс его исполнения, и пытались соединить эту стадильность с последовательностью восприятия композиций зрителем, с последовательностью истолкования их значений. В целом эксперимент, проведенный на симпозиуме, можно расценить как особое – *хореографическое* – рассмотрение среды, то есть нацеленное на кодовую запись движения и других динамических сил – физических, стратегических, политических, что является значительным расширением представления об архитектурном объекте.

### Криволинейные оболочки конца 1990-х

Первым блестящим и непревзойденным пока опытом создания нелинейных поверхностей была, конечно же, постройка Френка Гери в Бильбао. А одним из первых теоретиков криволинейной архитектуры, рожденной за пределами евклидовой геометрии, следует считать Грега Линна. Благодаря Линну Калифорния стала местом сосредоточения творческих экспериментов и концептуального развития новой парадигмы в архитектуре. Сегодня уже довольно хорошо известен его концепт «Эмбриологического дома», представляющего, по сути, криволинейную оболочку. Продолжая этот свой опыт, Линн писал в 2000 году: «Эмбриологический дом – это программа создания домашнего пространства, в соответствии с которой любой человек может заранее заказать себе бренд, в котором учтена его потребность в идентичности и разнообразии, с помощью которой обеспечивается также непрерывность производства и сборки дома. Но что особенно важно – капиталы вкладываются в сверхсовременную красоту и чувственную эстетику криволинейной оболочки, исполненной в переливчатых опаловых тонах. Эмбриологический дом использует четкую систему геометрических ограничений, позволяющих, однако, формировать бесконечное число вариаций внутреннего устройства

дома. Определенные ограничения в геометрическом построении таких домов обеспечивают их внешнюю родственность, хотя среди них невозможно найти два идентичных»<sup>30</sup>.

Линн считает, что разработка структуры Эмбриологического дома отражает сдвиг от модернистских механических приемов формообразования к *биологической модели* сотворения формы, гораздо более живой и способной к развитию. Эмбриологический дом спроектирован как гибкая, способная к изменениям оболочка, а не как фиксированный набор ригидных предметов. Каждый дом состоит из шести системных компонентов. Среди них особо следует выделить структурную матрицу для перенастройки дома и собственно гибкую оболочку, принимающую различные формы в результате различных воздействий.

Голландские архитекторы оказались очень восприимчивыми к процессу развития новых архетипов архитектуры – как в сотворении первых виртуальных форм, так и в первых постройках. В 1997 году Ларс Спайбрук и Морис Нио создали одно из самых оригинальных и действительно принципиально новых зданий, символизирующих начало компьютерной эры. Это Павильон Воды на искусственном острове Нелте-Янс недалеко от Роттердама. Сам Спайбрук весьма любопытно описывает это сооружение как «турбулентное смешение жесткого и мягкого, человеческой плоти, бетона и металла, интерактивной электроники и воды», как «абсолютное единство человеческого тела, окружающей среды и технологии».

Проектировщики характеризуют свой проект как прочное сцепление архитектуры и информации. Собственно архитектура сформирована здесь с помощью деформаций четырнадцати гибких эллипсов, расположенных на расстоянии друг от друга и вместе образующих ленту длиной 65 метров. Прогулка внутри постройки, которая совсем не имеет горизонтального пола и никаких визуальных связей с внешней линией горизонта, сопряжена с риском потерять равновесие. Кроме того, происходят постоянные метаморфозы самого окружения, так как объект деформируется, интерактивно реагируя на движение посетителей. Различные сенсорные устройства реагируют на постоянное изменение конфигурации человеческого тела в движении.

Естественно, что первые опыты новой архитектуры демонстрируются на международных выставках. Для авангардной архитектуры это традиционно. Выставочные павильоны всегда стягивают на себя всю остроту новизны и чем-то напоминают аттракционы.



Метафорическое противопоставление *решетки* и *поля* обозначает некий наметившийся «водораздел» между архитектурой, остающейся в рамках привычной геометрии, и архитектурой, пытающейся выйти за пределы геометрии. Попытка увидеть архитектурный объект как *поле* – это хорошо осознанная позиция перехода за какую-то черту. Осваиваемое современной культурой понятие *поля* заимствовано из современной физики, где оно определяется как особая форма материи, как система с бесконечным числом степеней свободы. К такого рода полю относятся электромагнитные и гравитационные поля, поле ядерных сил, волновое, или квантовое поле <sup>31</sup>.

Однако освоение *поля* как пространственного эквивалента новой архитектуры сопряжено с множеством трудностей методологического характера. Поскольку сегодня с понятием поля связывается новое представление о мире вообще, постольку оно и составляет новую основу понимания архитектурного объекта. Греческий архитектор Маркос Новак, один из первых экспериментаторов в компьютерном проектировании, в 1995 году отмечал: «Новое понимание мира как *поля* очень отличается от понимания мира как диалектики тверди и пустоты. Мир тверди и пустоты – вполне исчисляемый мир в системе локальных бинарных решений: или это *есть*, или этого *нет*. В мире *полей* различие между тем, *что есть*, и тем, *чего нет*, является лишь одной из степеней выбора. В мире *полей* можно найти множество промежуточных опорных точек при выборе между двумя решениями. Осуществленный выбор вовлекает вас в *промежуточный смысл* действительности, в нечто, существующее между реальными и интегральными числами. Таким образом, мы останавливаем свой выбор на фрактальном (здесь в определенном смысле «промежуточном» или «дробном». – И.Д.) и ограниченном понятии истины, то есть истины, относящейся только к данной точке. Граница такого объекта условна: это просто некий восстановленный контур произвольно выбранной ценности»<sup>32</sup>.

Для того чтобы как-то противостоять огромному количеству информации, отражающей множество аспектов описания мира, наука строит некую защиту – научный метод. Архитектурная поэтика – это тоже метод, который позволяет как-то удержать в поле зрения громадный объем постоянно растущей, необходимой архитектору информации, найти способ ее упорядочения для операционального применения. Если сегодня архитектурная поэтика, несмотря на широкое использование компьютерного моделирования, практически не выходит за пределы евклидова пространства (за исключением ряда опытов), то уже завтра жесткая каноническая орфография архи-

тектуры не в состоянии будет охватить те особенные свойства, которые являются существенными для описания нового типа пространства, который мы только начинаем постигать. «План, сечение, фасад, аксонометрия, перспектива... линейка и циркуль, по всей видимости, прекрасно соответствовали циклической Вселенной Птолемея, Коперника, Галилея и даже эллиптической Вселенной Кеплера, но они уже несостоятельны, когда требуется уловить траектории субатомных частиц, формы волновой гравитации или противоречивость черных дыр. Если архитектура придерживается только прежних порядков, выясняется, что проект мертв, просто потому, что прежний взгляд на мир устарел. Новая альтернативная архитектурная поэтика должна уйти от статического описания объектов и поверхностей и подойти непосредственно к описанию скрытых информационных *полей*»<sup>33</sup>.

Ряд теоретиков примерно с середины 1990-х годов исследовали технику *поля* и сам феномен *поля*. Известны работы Джефффри Кипниса, Стена Аллена, Сэнфорда Квинтера. Квинтер писал еще в 1985 году: «Понятие *поля* выражает полноту и постоянное присутствие имманентных сил и событий, оно появляется в противовес вытесняемой старой концепции пространства, идентифицирующей с картезианским субстратом, картезианской общей основой и теорией эфира... Понятие *поля* описывает *пространство распространения, пространство эффектов*. Оно не содержит твердых значений, не делает акцента на материальной структуре, оно отражает главным образом функции, векторы и скорости. Это понятие описывает локальные, внутри самих полей, соотношения различий: быстроты, связанности движения, наивысших точек скорости. Одним словом, *поле* – это то, что Минковский назвал бы миром»<sup>34</sup>.

Архитектор и теоретик Стен Аллен начал разрабатывать версию концептуальной структуры понятия *поле* (или *состояние поля*) в 1995 году, когда проводил занятия в студии Колумбийского университета. Представляют особый интерес развернутые тезисы Стена Аллена о феномене *поля*, названные им весьма символично: «От объекта к полю»<sup>35</sup>. Сам он рассматривает свои заметки лишь как рабочую гипотезу. Рассмотрим некоторые его тезисы.

Аллен считает, что появление в архитектурной теории понятия *поле, состояние поля, полевые условия* – это верный признак того, что возрождается интерес к контексту, причем понятому предельно широко и включающему динамические компоненты. Кроме того, за стремлением архитектора овладеть новой моделью, по всей видимости, скрывается желание подчиниться какому-то особому новому порядку, не исключено, что это жажда какой-то новой рациональности.

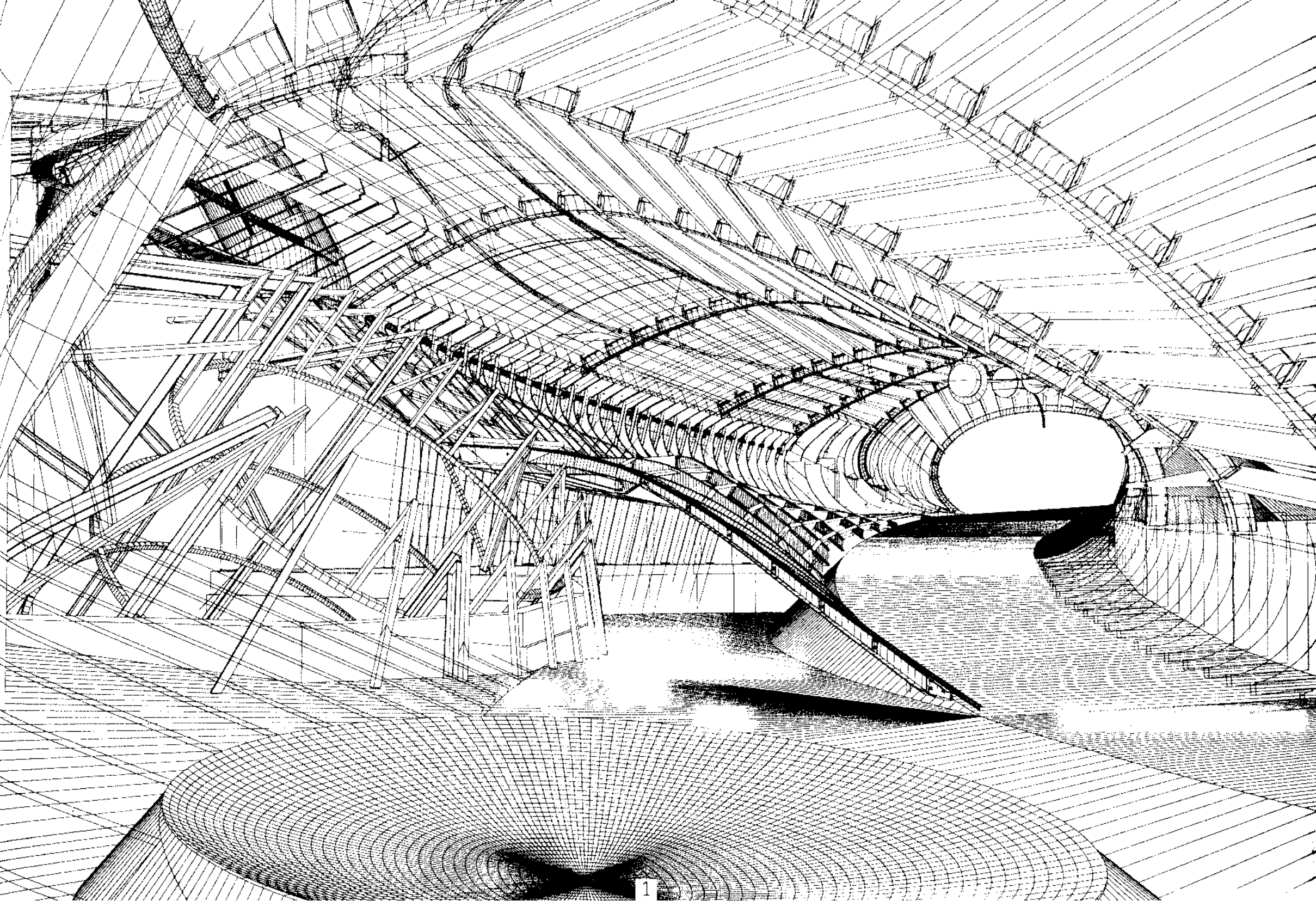
Термин «поле» сам по себе построен на двойственной игре значений, на некоторой двусмысленности. Архитектор ведь работает не только в офисе, в мастерской или в лаборатории, но и в «полевых условиях» – например, на участке строительства или в цехах по изготовлению элементов архитектурного сооружения. Такие, казалось бы, сухие понятия, как «полевое обследование», «полевой офис», «проверка данных на месте реализации», «состояние поля», «полевые условия», на самом деле выражают принятие архитектурной реальности во всей ее чудесной мессианской непредсказуемости. Все эти понятия связывают архитектора с глубинными историческими условиями возникновения архитектурных сооружений, подталкивают архитектора к идее проектной импровизации непосредственно на участке строительства.

Введение понятия «поле» в современный теоретический словарь архитектора четко обозначает разрыв с модернистской идеологией. Понятие «состояние поля» отклоняет всяческие принуждения и далеко уводит от модернистской этики с ее невозможностью нарушать законы, как, впрочем, и от модернистской эстетики. Уже есть множество примет того, что началась постепенная, интуитивная пока перестройка архитектурного сознания. «С интуиции сдвига от *объекта* к *полю*, которая происходит в современной теоретической и визуальной практике, начинается работа с новым, пока едва различимым, но вполне связанным набором значений. В своих наиболее сложных проявлениях концепт *поля* соотносится с математической *теорией поля*, с *нелинейной динамикой* и с *компьютерным моделированием эволюционных изменений*. Эту концептуальную переменную можно сравнить с недавно произошедшими новыми сдвигами в технологии – в движении от моделирующих устройств типа *объект* к моделирующим устройствам типа *дигитальное поле*»<sup>36</sup>.

Представление о «состоянии поля» не чуждо традиционному профессиональному сознанию архитектора, оно уже давно как-то присутствует в его профессиональной интуиции. Так, инфраструктура современного города, всегда не завершенная, а динамичная, дает нам пример «состояния поля». В этой идее можно усмотреть отражение целого ряда явлений, связанных с процессом проектирования, например, непредсказуемое динамичное поведение потребителей архитектуры. Формирование той весьма расплывчатой и неустойчивой картины сегодняшних наших размышлений о новой методологии моделирования пространства и построения программ тоже сопоставимо со смыслом понятия «поле».

Предварительное обобщающее определение нового понятия у Аллена строится следующим образом: «Состоянием поля» будет любая формальная или пространственная матрица, способная так или иначе *унифицировать самые разнообразные эле-*

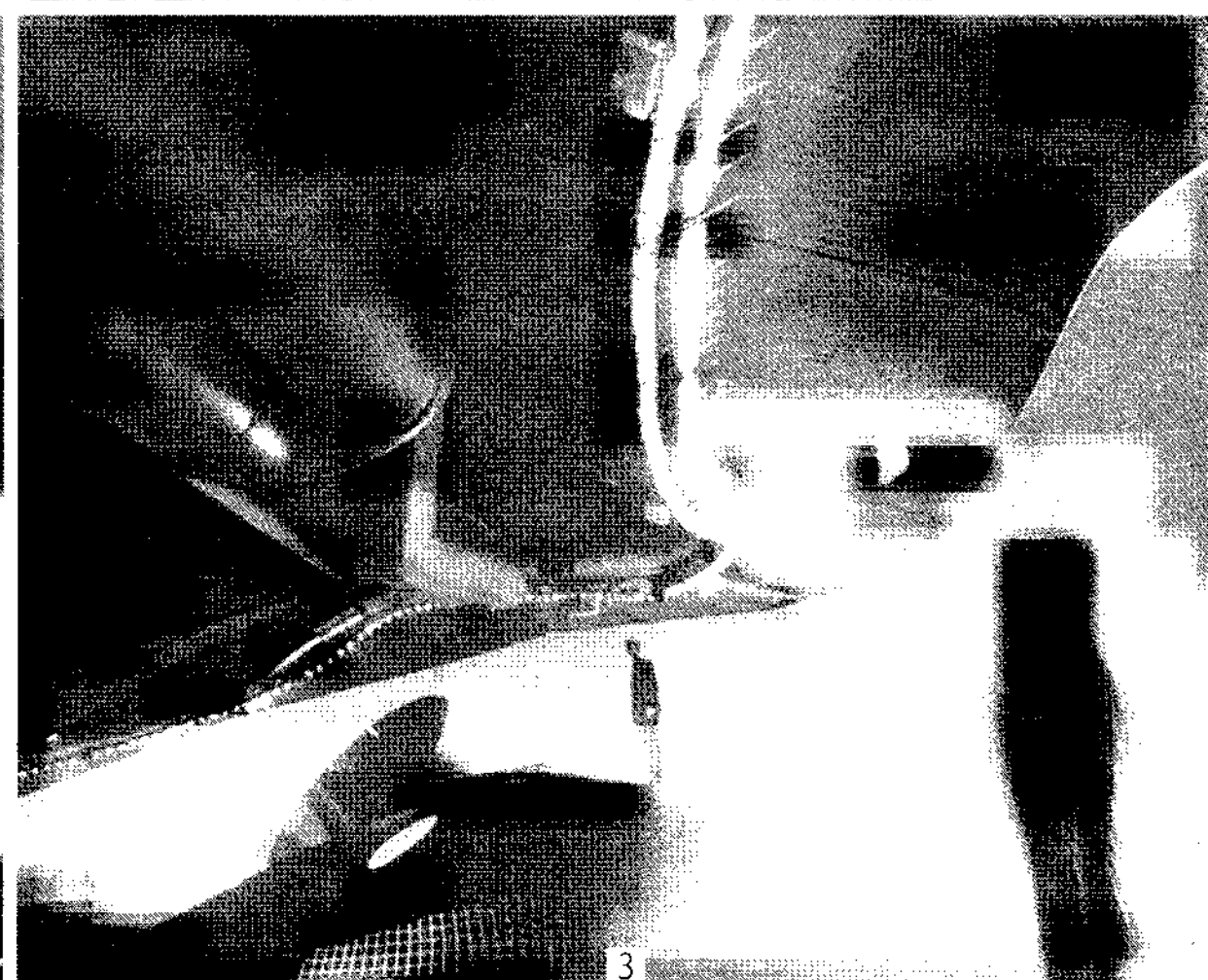




1



2



3

«НОКС»  
(Ларс Спайбрук,  
Морис Ню)

| **Павильон Воды.** Нельте-Янс, Нидерланды, 1997–1998

1 Интерьер. Компьютерная аксонометрия

2 Вид павильона

3 Фрагмент интерьера

менты, не нарушая при этом идентичности каждого из них. Конфигурация поля свободно связывает составные части, для которых характерны пробелы и локальные взаимосвязи. Внутренняя регуляция самих составных частей имеет решающее значение, тогда как общая форма и протяженность могут меняться. «Состояние поля» – это перевернутый феномен: он описывается не сводом четких геометрических схем, а весьма запутанными локальными связями. Сама форма здесь, конечно же, имеет значение, но все же речь идет не столько о форме самой вещи, сколько о форме «между» вещами»<sup>37</sup>.

Стен Аллен не пытается создать на основе концепции «состояния поля» какой-либо систематизированной теории архитектурной формы или теории композиции и уж тем более утвердить ее в виде трактата. Он отдает себе отчет в том, что предложенная им теоретическая модель пока неприложима непосредственно к реальной практике. Она является лишь рабочей гипотезой, извлеченной из экспериментального контакта с реальностью. Концепция «состояния поля» намеренно смешивает высокую теорию с низкой практикой. Допущение здесь состоит только в том, что архитектурная теория никогда не появляется в вакууме, она возникает в сложном диалоге новых концептуальных представлений с новыми практическими возможностями.

Аллен видит феномен *поля* скорее как алгебраическую комбинацию, в то время как классические структуры архитектуры представляются в его теории фундаментально геометричными. «Различные элементы классической архитектуры организованы в когерентное, четко соединенное, целое посредством геометрической системы пропорционирования. И хотя пропорции, безусловно, могут быть выражены и в числовой форме, сам характер взаимоотношений элементов в классической архитектуре фундаментально *геометричен*. Известная аксиома Альберти о том, что красота – это такая гармоническая взаимосвязанность частей, когда уже ничего нельзя добавить или убавить, выражает идеал органичного геометрического единства. Условности классической архитектуры диктуют пропорциональные отношения не только внутри отдельных элементов, но и между элементами. Части формируют ансамбль, который в свою очередь формирует еще более крупное целое. Четкие правила соблюдения осевых направлений, симметрии или формальной последовательности властвуют над организацией целого. Классическая архитектура демонстрирует широкие вариации такого рода правил, но при этом незыблемым остается принцип иерархического подчинения частей целому. Индивидуальные элементы поддерживаются иерархическим порядком *экстенсивных* (количественно увеличивающихся) геометрических отношений, чтобы сохранять всеобщую целостность»<sup>38</sup>.

Все это характерно для классической геометрической упорядоченности. Альтернативный ей новый тип упорядоченности, позволяющий продуцировать архитектурную форму и пространственный порядок, учитывающий сложность и разнообразие реальности, ее постоянную изменчивость, строится на иных принципах.

Жиль Делёз и Феликс Гваттари в своей работе «Тысячи плато» так описывают столь актуальные для современного теоретического осмысления качества постоянной изменчивости самой реальности: «Одна из существеннейших характеристик сложности и *разнообразия реальности* заключается в том, что каждый элемент не престанно меняет свое расположение относительно других. Эти переменные изменения не являются ни количественным увеличением, ни отделением одного от другого. Пожалуй, следовало бы сказать, что каждый из элементов является неделимым, точнее, «относительно неделимым» (до или после определенного порога), то есть они не могут ни увеличиваться, ни уменьшаться, не меняя целиком своей природы...»<sup>39</sup>.

В качестве альтернативного классическому способу упорядоченности в архитектуре Стен Аллен приводит пример здания древней исламской мечети в Кордове, в Испании. С точки зрения Аллена, здесь мы встречаемся с другим типом упорядоченности, причем более высокого уровня. «Мечеть в Кордове, которая строилась почти восемь столетий, дает пример прямо противоположный. Формотип мечети с самого начала был четко установлен: закрытый передний двор, фланкированный башнями-минаретами, обращенный к крытому пространству для богослужения (возможно, этот формотип был заимствован из торговых структур или произошел от видоизмененной римской базилики). Корпус свободно ориентирован по отношению к квибиа, длинной молитвенной стене, отмеченной малой нишей – михрабом.

На первой стадии строительства мечети, с 785 по 800 год, типологическая схема уже была представлена. Это была простая структура из десяти параллельных стен, расположенных перпендикулярно к квибиа, поддержанных колоннами и распертых арками, определяющими крытое пространство, равное размеру открытого двора. Стены служат контрапунктом перспективам, обрамленным аркадами. Колонны расположены на пересечении двух векторов, формирующих неразличимое, недифференцированное, но весьма насыщенное энергиями *поле*. Сложнейший эффект параллакса возникает, когда зритель движется сквозь это поле. Вся западная стена открыта в сторону внутреннего двора таким образом, что в пределах огороженной зоны мечети не видно ни одного входа. Осевое процессуальное пространство христианской церкви уступает (по своей энергетике. – И.Д.) *ненаправленному* пространству, се-



рийному порядку (мечети. – И.Д.), где одно пространственное впечатление следует после другого»<sup>40</sup>.

Анализируя структуру мечети, Аллен проводит сравнительный анализ двух типов упорядоченности: *алгебраической*, соответствующей качествам «поля», и *геометрической*, или традиционно композиционной. «Сравнение этой постройки с западной классической архитектурой дает возможность выявить контрастные принципы комбинации – один *алгебраический*, работающий с числовыми единицами (модулями, блоками, элементами), скомбинированными по принципу «*один после другого*», а другой *геометрический*, работающий с фигурой (линией, плоскостью, массой) в пространстве, где формируется единое целое. В Кордове независимые друг от друга элементы комбинируются по принципу добавления, аддитивно, так, чтобы сформировать неопределенное целое. Отношения одной части к другой совершенно идентичны как при первой, так и при последней версии конструирования. Синтаксис устанавливается локально, и здесь нет никакого покрытого сводом или четко обстроенного геометрического объекта. Здесь части – не фрагменты целого, а *просто части*. Совсем иная идея закрытого, завершенного единства проведена в жизнь в западной классической архитектуре. Структура мечети может быть доразрабрана без существенного морфологического преобразования. Конфигурация «поля» по сути своей способна к расширению. Возможность усиления роста заложена в особых соотношениях частей. Можно, конечно же, указать на многочисленные примеры западных классических построек, которые тоже строились с приращением и через какое-то время были преобразованы. Так, например, собор Святого Петра в Риме имеет весьма длинную историю строительства и реконструкций. Но здесь есть существенное различие. Добавления к собору Святого Петра были морфологическими преобразованиями, *перерабатывающими* и расширяющими базисную геометрическую схему. Именно эта переработка и составляет разительный контраст с мечетью в Кордове, где каждая новая ступень конструкции копирует и сохраняет предыдущую, лишь добавляя повторяемые части. Даже на более поздних стадиях, когда мечеть в Кордове была освящена как христианская церковь и когда в непрерывную и недифференцированную ткань этой постройки был вставлен готический собор, – даже тогда существующий пространственный порядок сопротивлялся перецентрации (переносу главного центра)»<sup>41</sup>.

Для того чтобы еще точнее определить смысл понятия «поле» и прояснить его генетические корни в искусстве, Аллен обращается к принципам построения формы, характерным для американского минимализма и постминимализма. Минимализм

развился в США в 1960-е годы как реакция на абстрактный экспрессионизм с его эмоциональным подходом. Аллен считает, что история послевоенной американской живописи и скульптуры – это в значительной степени история усилий, направленных на то, чтобы выйти за пределы кубистского композиционного синтаксиса. Уже представители американского экспрессионизма 40–50-х годов, такие, как Джексон Поллок, Аршил Горки, Франц Клайн, остро чувствовали, что сложный язык граненых плоскостей и фигуративных фрагментов, пришедший из кубизма, из предвоенной европейской живописи, был неадекватен их амбициям. Поэтому их живопись – это эксперимент с цветными пятнами, брызгами, обрывистыми мазками, органическими формами.

Минимализм рождался в сфере скульптурного творчества и противостоит абстрактному экспрессионизму. Он акцентировал безликость и примитивность формы, сводил ее в основном к геометрическим фигурам. Наиболее известный его представитель – Карл Андре. Но при этом минимализм – это еще одна альтернатива европейскому кубизму. Обе концепции отражают пафос противоборства с языком кубизма. А вот развившийся позднее постминимализм, по мнению Аллена, методологически родствен принципиально новому концептуальному смыслу, за которым просматривается концепция «поля».

Минимализм, появившийся в середине 60-х, был попыткой выйти из потерявших смысл и исчерпавших свои возможности композиционных норм. Отказ от *композиции* в пользу *процесса* у Роберта Морна и отказ от *композиции* в пользу *частей* у Доналда Джадда сделали общепризнанными усилия по созданию новой модели произведения. Скульпторы-минималисты 60-х и 70-х стремились освободить произведение искусства от фигуративных или декоративных черт, чтобы приблизить его к архитектурному модулю. Структура значений была смещена от непосредственно воспринимаемого *объекта* к *пространственному полю* между наблюдателем и объектом – к зоне переменчивого вмешательства зрителей, всегда заполненной движущимися телами. Такие художники, как Карл Андре, Дан Флавин, Роберт Моррис, Доналд Джадд, пытались выйти за пределы композиционных вариаций самого произведения и вовлечь в игру пространство галереи и тело наблюдателя.

Минимализм, таким образом, первым проявил черты той самой интуиции «состояния поля» в искусстве. И хотя минимализм представлял собой большой шаг вперед по сравнению с прежними композиционными принципами, он все же не полностью отвечал требованиям времени, сущностным моделям реальности, главным образом из-за своего свехредуцированного формального языка и использования традици-

онных материалов. Его объекты были четко разграничены и сконструированы как твердые, застывшие структуры. (Поздние, архитектурные, конструкции Доналда Джадда только подтверждают этот тектонический консерватизм.) *Минимализм развивался уже в понятиях цепочки последовательностей, связки эпизодов, но еще редко в понятиях поля.* Может быть, поэтому произведения художников часто лишь намечались, но не осуществлялись.

Пришедший за минимализмом постминимализм, по мнению Аллена, – это довольно точная модель структуры *поля*. Это направление представляет особый интерес для исследования *интуиции поля* в искусстве. В отличие от Карла Андре и Доналда Джадда в работах таких художников, как Брюс Науман, Линда Бенглис, Кит Сонниер, Алан Сарет, Ева Хесс и Барри Ле Ва, использованы совершенно нетрадиционные материалы, нарушены принятые этические нормы. Введение слов, движений, различных техник, текучих и непрочных материалов, репрезентация тела – всё, что минимализм подавлял как «внутренне ему не свойственное», стало возвращаться в модифицированном виде.

Постминимализм отмечен некой приостановкой, онтологическим сомнением, тогда как минимализм отличался определенностью; постминимализм живописен и бесформен, тогда как минимализм жестко ограничен; постминимализм привязан к материальным вещам и визуальности, тогда как минимализм затрагивал глубинные структуры и идеи. Все произведения постминималистов – от конструкций из проводов Алана Сарета до заливок Линды Бенглис, до «не-мест» Роберта Смитсона – вводят элемент случайности и непредвиденного в произведение искусства. Постминималисты более радикально, чем минималисты, изменяют тип восприятия произведения: они уходят от восприятия дискретного объекта к прочтению записи процесса его делания и приближают нас к восприятию произведения в некоем «поле», в духовном пространстве, в метафизическом измерении.

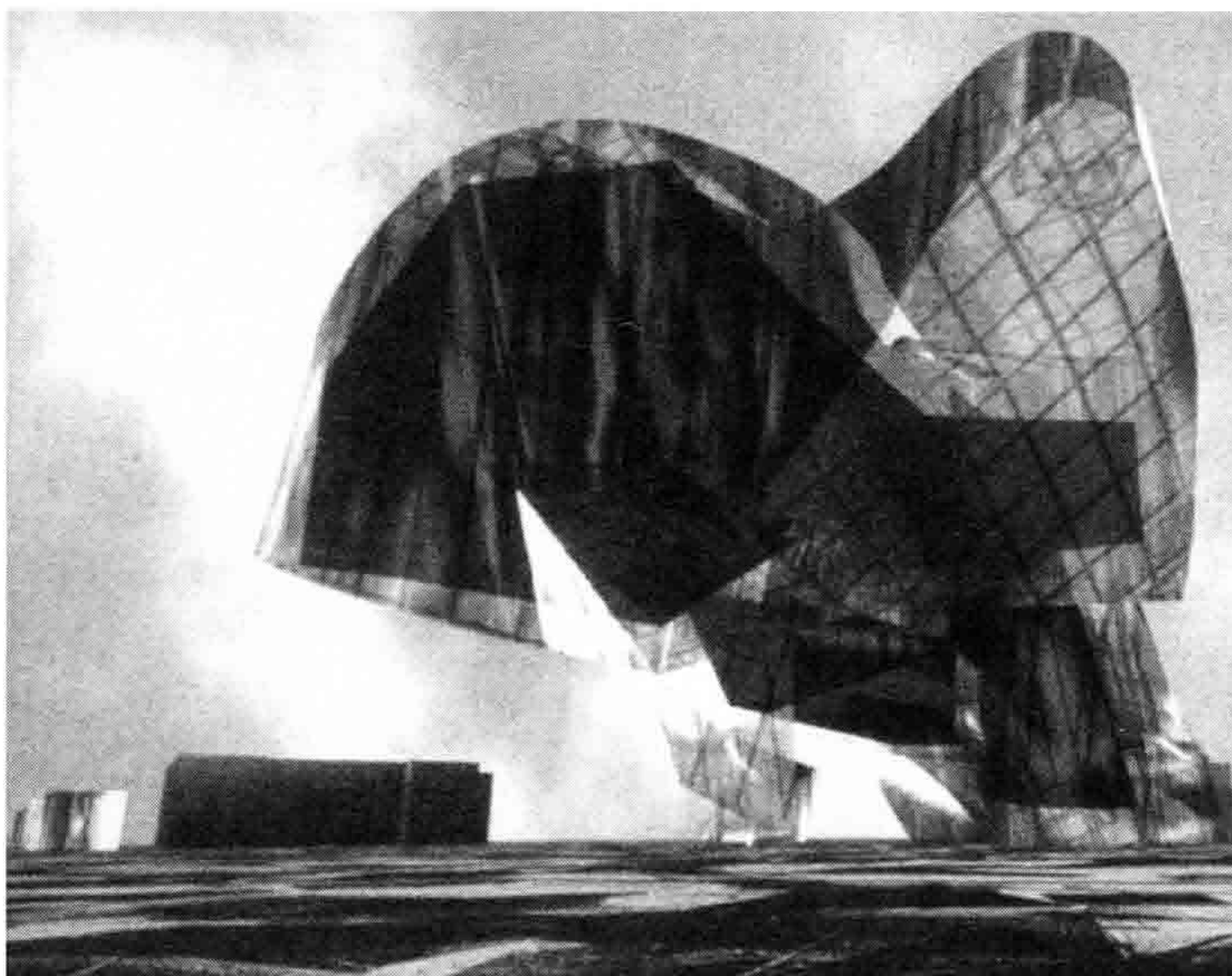
Особенно интересен Аллену скульптор-минималист Барри Ле Ва. Этот художник продвигался весьма решительно по направлению к тому, что можно назвать «состоянием поля» («полевыми условиями», модусом поля). Обучавшийся еще и архитектуре, он остро осознавал то *пространственное поле*, которое образует скульптурное произведение. В начале своей деятельности он создавал предметные композиции, часть которых была задумана заранее, а дополнительные элементы вводились позже и как бы случайно. Все это полностью разрушало саму идею скульптуры как отграниченного объекта, отличающегося от того поля, которое он занимает. Исследователи его творчества называли эти произведения «дистрибуциями» (распределением): «...то



случайные, то упорядоченные “дистрибуции” можно определить как “отношения точек и конфигураций друг другу” или иначе – как “последовательность событий”»<sup>42</sup>.

Как и в архитектурных примерах, описанных выше, локальные отношения здесь гораздо более важны, чем полная форма. Порождение формы путем создания «последовательной цепочки событий» имеет некоторое отношение к порождению правил поведения толпы или алгебраической комбинации. Таким образом, Ле Ва сообщил ключ к композиционному принципу, возникшему в постминимализме. Ключ связан со смещением внимания с полной формальной конфигурации к серии сложных локальных правил для комбинаций (внутри какого-то отдельного блока) или для построения «последовательной цепочки событий». В случае постминимализма такая неполнота конфигурации часто выражена необычным выбором материала. При работе с материалами типа проволочной сетки (Алан Сарет), с латексными заливками (Линда Бенглис) или с разбросанной крупой (Барри Ле Ва) художники просто не могли осуществлять точный формальный контроль над материалом.

Но главное в другом, в той концептуальной позиции, которую они занимали. Вместо обычной работы с материалом художник-постминималист устанавливает некие «начальные условия», в пределах которых работа с материалом будет разворачиваться *во времени*, а затем выступает уже как режиссер этого движения. Когда Барри Ле Ва работает с кусками фетра, он работает над значимостью отношений одной



складки к другой, одной линии к другой. В более поздних работах художников 60-х годов сами материалы настолько эфемерны, что могут выступать как особенно утонченная фиксация процесса делания произведения и его способности к переменам во времени.

Общая тенденция, которая прослеживается при рассмотрении самой архитектурной практики (мечеть и классика) или при рассмотрении внешней по отношению к архитектуре художественной практики живописи и скульптуры (кубизм и постминимализм), – это сдвиг в сторону расширения представлений об объекте. Эта тенденция позволяет говорить об объекте уже не в плане его абстрагированного формального описания, а в плане изучения *действий по его созданию*. Проблема значений становится вторичной. В случае мечети в Кордове архитектура предлагает только самые элементарные соображения о типе внешней формы (продиктованные по большей части связями участка), но при этом уделяется пристальное внимание размерности индивидуальных элементов и интервалам между ними.

Точно так же, как постминималисты, работают некоторые современные архитекторы. Например, Ренцо Пиано строит форму, начиная с отдельного соединительного узла, продвигаясь от него в стороны. У Пиано соединительный узел служит вовсе не для того, чтобы показать сочленение различных материалов (как это делает, например, Карло Скарпа). Для него это точка сгущения некоей энергии, распространяющейся от узла и задающей форму всему целому.

Столь пристальное внимание Аллена к отдельным узлам или частям архитектурного объекта никак не означает возврата к мистификации конструкции или к феномену материала. Это скорее попытка выйти за пределы той, уже устоявшейся, оппозиции, того, уже сложившегося, противостояния между процессом создания формы как *конструкции* и процессом порождения формы как *образа*. Аллен предлагает вести поиск точных и способных к повтору связей между процессом конструирования и процессом создания полноценной формы. Форму следует создавать по принципу *сборки* из тех самых *частей*, о которых говорилось выше. Тогда становится возможным устранить разрыв между рациональным конструированием и сотворением собственно художественной формы. С такой логикой можно и не согласиться, однако в ней наглядно представлена интуиция архитектора, отвечающая духу времени. В предлагаемой новой тенденции заметен перевес конструктивного начала, но само это конструктивное начало построено у Аллена не по традиционному европейскому принципу, а по образцу переработанной западным мышлением восточной конструктивной схемы.

Напомним, что в своей работе 1995 года «Размышления о культуре тектоники» Кеннет Фремpton указывал на необходимость делать различия между «*сценографической репрезентативностью* архитектурной формы, за которой стоит некий дискурс, рассуждение о характере объема, поверхности и планировочной структуры объекта, и *онтологической структурой*, за которой стоит жесткая поэтика конструкции – тектоника». Причем явное предпочтение Фремpton отдавал не столько репрезентативности объекта, сколько онтологической структуре, техническим приемам создания художественной формы<sup>43</sup>.

Стен Аллен в своем отходе от репрезентативности вторит Фремptonу, выводит конструкцию на первый план. Выстраивая концепт *поля*, он постулирует его как материальное состояние, а не как дискурсивную практику. Но, по мнению Аллена, возвращение к онтологической структуре (конструкции) архитектурного объекта, прочно основанной на какой-либо принятой тектонике, – это не единственная альтернатива сценографической или даже семиотической архитектуре. Следует, во-первых, проявить особое внимание к детальной структуре «состояния поля», к тому, что как раз и определяет *связи* одной его части с другой, а во-вторых, рассматривать саму конструкцию не как жесткую схему, а как «последовательность событий». Тогда становится возможным вообразить иную архитектуру, способную к подвижной, живой реакции, чувствительную к локальным различиям и при этом способную поддерживать общую устойчивость, стабильность.

Концепция *поля* является оппозицией как по отношению к принятым модернистским композиционным моделям, так и к классическим правилам композиции. Тезис Аллена состоит в том, что в модернистской композиции, условно говоря, композиции «фрагментов», то есть при монтажной, по сути, стратегии, работающей на создание композиционных связей между отдельными элементами путем их соединения, содержится классическое допущение, состоящее в том, что композиция затрагивает только систему расположения и связей отдельных частей, которые всегда как-то сопротивляются этому соединению.

Аллен считает, что, в то время как живопись и скульптура давно вышли за пределы кубизма, архитектура все еще оперирует композиционными принципами, заимствованными из кубизма. Организационные принципы, предложенные Алленом, основаны на иной дефиниции «частей» и на альтернативном способе соотношений частей. Для нового способа соотношения частей, по его мнению, потребуются переосмысление некоторых наиболее знакомых понятий и элементов архитектурной композиции. Его концепция «поля» – это не столько призыв к новации, сколько аргумент для усиления уже освоенной архитектором территории.



На переломе столетий стало очевидно, что требуется не только увеличение числа языков, к которому в свое время призывал постмодернистский философ Жан Франсуа Лиотар, но и переход к новому *методу*, освоение новой тактики и техники. Разработка концепции «складки» и концепции «поля» показала, что кардинальный перелом сознания происходил уже в последнее десятилетие XX века. В 1990-е годы архитектура встала на путь поиска новой методологической основы творчества. Обе концепции – «складки» и «поля» – легли в основу так называемой нелинейной архитектуры середины 1990-х, опытов гибкой и интерактивной архитектуры на переломе столетий. Однако становление нового метода в профессиональном мышлении – процесс длительный и непредсказуемый, и на современном его этапе не отменяет тенденцию к умножению языков архитектуры. Напротив, новая тактика и техника продолжают расширять границы формообразующего поиска.





7



«ЭЛЕКТРОННОЕ БАРОККО»



## Феномен киберпространства

Характерной приметой нашего времени является возникновение нового сознания – новой модели мышления, и роль самой архитектуры в этом процессе весьма значительна. Архитектура – один из видов искусства, отважно шагнувший в начале 1990-х в киберпространство, в мировое информационное поле, в параллельный мир, созданный и поддержанный компьютерами и коммуникационными линиями мировой сети Интернет и развивающийся рядом с миром физическим. С момента появления киберпространство было воспринято как символ, обобщенно демонстрирующий все те глубокие культурные и технические изменения, которые как бы заново сформировали представления человека о мире в целом.

Термин «киберпространство» был введен в культурный обиход после выхода научно-фантастического романа «Невромансер» (1984), созданного американским писателем Уильямом Гибсоном в жанре «киберпанк» и посвященного приключениям условных персонажей в виртуальных мирах. Название романа, по-видимому, построено на сращении слов «невро» (от греческого *neuron*), нерв, и «романсер» (от английского *romancer*), имеющего двойной смысл – сочинитель средневековых романов и просто выдумщик. Все вместе может означать «взволнованный и мистически настроенный фантазер», что соответствует характеристике определенной группы энтузиастов-«навигаторов» 80-х.

В парадигматическом сдвиге XX столетия главным является смещение представлений от универсума объектов к универсуму относительности. На его фоне произошли и другие кардинальные перемены ментальности, способствующие движению от жесткой специализации к междисциплинарным связям, от концепта «самосознания» к концепту «бессознательного», от линейных отношений к сложным сетевым связям.

Для перелома в мировидении, пришедшегося на 1990-е годы, существенно, что при анализе любого объекта, в том числе и объекта искусства, наблюдается возвы-



шение таких черт, как децентрализация, десинхронизация, разнообразие, одновременность, анархизм. Невозможно не принимать во внимание и такое явление, как рост потребительства, влияющий на культуру в целом. Отчетливо просматриваются и другие ключевые концепты, с помощью которых распознается дух современности. Главные из них – усиление роли информации и признание возможности появления *эмерджентных*, качественно новых, внезапно возникающих и трудно объяснимых явлений. Киберпространство как раз и описывается с помощью новых концептов как саморегулирующееся, анархичное, децентрализованное, способное к объединению, обладающее специфической «упругостью-уступчивостью», нацеленное на высокую степень эволюционного ускорения и роста, эмерджентное, что обусловлено высокими качествами его проектной разработки. Немаловажно, что проект был создан свободной федерацией интеллектуалов, высокоинтеллигентных людей, придерживающихся сходных убеждений и исполненных самых благих намерений.

В начале 90-х стали спонтанно объединяться отдельные информационные сети, а число людей, подключенных к сети, непредсказуемо выросло. Еще один грандиозный скачок произошел в 1993 году после внедрения разработок Иллинойского университета в США, позволивших упростить систему пользования сетью и ввести мультимедийные возможности.

Виртуальный мир – это новая форма коммуникации, новый способ действия, новое средство для экспрессии, выражения, новое понимание способа перемещения в пространстве. Неудивительно, что первые энтузиасты киберпространства вели себя так, как если бы имели дело с мистикой, – киберпространство и в самом деле мистично, но не настолько, чтобы в нем можно было обнаружить какой-то неизвестный мир. Однако его освоение рождает проблемы, позволяющие взглянуть на старый мир совершенно по-новому. С одной стороны, киберпространство можно воспринимать как своего рода цифровой аттракцион вроде «американских горок», основанных на новой технологии и мчащих человека в будущее, причем довольно пессимистическое. Поскольку «пассажиры» плохо себе представляют эту технологию, а скорость изменений увеличивается, они неминуемо достигнут точки, где потеряют ориентацию, попав в отчаянно непредсказуемый мир, не подчиняющийся известным человеку системам управления. С другой стороны, мы вправе усматривать в киберпространстве невероятный потенциал, освобождающий нас от устаревающих иерархических структур, позволяющий индивидуальное самовыражение, способствующий окончательному установлению принципов гуманизма. Такой смешанный подход к оценке новизны, где утопический оптимизм соседствует с антиутопическим пессимизмом, хорошо знаком

западной культуре. Подобная дилемма уже стояла 200 лет назад в эпоху индустриальной революции, когда луддиты не смогли остановить технологические перемены, разбивая машины. Текущее состояние, по-видимому, также несет в себе ничем не удержимый импульс технологической революции, в том числе и в архитектуре.

Теоретик-архитектор Мартин Пирс, обсуждая неизбежность включения архитектора в творческий процесс в киберпространстве, отметил: «Принимая во внимание все соблазны и ловушки, с которыми можно столкнуться в сети Интернет, мы должны спросить себя, будем ли мы способны найти адекватные *методы* и *инструменты*, чтобы с наименьшими этическими и моральными издержками двигаться в весьма неопределенное будущее»<sup>1</sup>. Киберпространство втягивает в себя огромное подвижное информационное поле, сгустившееся над планетой. Виртуальные миры нельзя рассматривать просто как альтернативу реальному миру или как замену реальности, в них следует видеть некую сверхразмерность, то есть *выход за пределы привычной трехмерности*, что и открывает перед зодчим новую свободу – свободу динамики, и не только в виртуальном, но и в естественном физическом мире. Другими словами, трансценденция материальности, то есть перенесение ее в виртуальный мир, позволила расширить методы оперирования понятиями пространства, времени, движения и в самом физическом мире.

Для архитектуры важно то, что символ киберпространства – виртуальность – объявляет уход из области устойчивых ценностей привычных категорий, например, такой категории, как *место*, которая совсем недавно считалась одной из важнейших и в теории, и в практике<sup>2</sup>. Проектировщик обнаружил и осваивает здесь новый подход к понятию *движение*. Теоретические концепции архитектуры выходят на все более высокий уровень абстракции. Воображение архитектора, работающего с виртуальной реальностью, получает импульс к изобретательству, к новым экспериментам.

## Архитектура в сети Интернет

После первого блестящего эксперимента нелинейной архитектуры, произошедшего в начале 90-х (описанного в главе 5), в области реализации проектных концепций наступило некоторое затишье, и по вполне понятным причинам. Осуществление замысла нелинейной архитектуры оказалось делом весьма дорогим. Стало совершенно очевидно, что далеко не всякое начинание в мире архитектурной нелинейности введет к успеху формального решения и необходимо продолжить и развить эстетический поиск, совершенствовать проектные методы. Архитектор

осознал, что истинно новая эстетика может родиться только при овладении техникой вычислительного эксперимента. Возникла проблема смены мыслительного эксперимента на вычислительный, решение которой возможно лишь при осмысленной и принципиальной перестройке самого проектного процесса. Нелинейный вычислительный эксперимент – это встреча с невиданным, непредсказуемым, это сложный диалог творца с новой моделью, затягивающей его в «демонический» нелинейный мир. В определенном смысле это раскол самого творящего субъекта.

Если в 80-е архитектор столкнулся с проблемой соединения силы своего воображения с логической процедурой деконструкции, то в нелинейной практике 90-х место логической процедуры занимает уже процедура вычислительная: проблема архитектурного творчества (с учетом новых условий) только осмысливается, но и позднее, в начале XXI столетия, она еще далека от решения.

Местом для развития экспериментальной деятельности в направлении нелинейности в 90-е годы как раз и стало киберпространство, или виртуальная реальность. Фактически в течение всего последнего десятилетия XX века инновационное нелинейное проектирование набирало силу, растворившись в виртуальном эксперименте, в попытках продвижения виртуального опыта к реализации. Невиданные формальные перспективы, подаренные компьютерной технологией, требовалось проверить и прочувствовать. В этот период прорывается энергия поиска новой образности, по силе равная авангарду начала XX века. Архитектора, стремящегося к новизне, завораживают возможности так называемой свободной формы. Действительно, форма свободна не только от диктата функции, но и от законов евклидовой геометрии, от законов гравитации – она подвижна и эфемерна. Кроме того, ей предоставлена свобода взаимодействия с силами Внешнего, то есть она независима в выборе связей с культурным контекстом, и этот выбор непредсказуем.

Следующий заметный сдвиг в нелинейном направлении намечается примерно в 1995 – 1998 годах, когда появляются все новые теории. Поскольку эксперимент со свободной, нежесткой, текучей и криволинейной формой оставался главным образом в пределах виртуальной реальности, он получил имя «электронное барокко». Виртуальные опыты подготовили зодчего к принятию и освоению лавинообразного потока компьютерных техник, пришедшегося на начало XXI столетия. С «электронным барокко» связаны имена ряда архитекторов. Особенно заметны такие фигуры, как Маркос Новак, Стефен Перелла, Клод Паре, Аммар Эллоуини, Хареш Лалвани.

В 1995 году теоретики Мартин Пирс и Нейл Спиллер впервые исследовали философские аспекты архитектуры в виртуальной реальности. Спиллер акцентировал



внимание архитекторов на представлениях о нанотехнологии – новых методах записи и считывания информации, с которыми им придется столкнуться в виртуальной реальности, где единицы информации становятся «строительным материалом» зодчего. Во второй половине 90-х концептуальным осмыслением нелинейности занимаются и сами архитекторы, и ряд теоретиков: австралийский философ Брайан Массуми, ученик Делёза французский философ и архитектор Бернар Каш, канадец Гарри Геноско. Постепенно нелинейное, иначе, дигитальное направление архитектуры привлекает множество мастеров нового поколения, целый ряд архитектурных студий и групп, университетских лабораторий. Среди них – Школа искусств и архитектуры UCLA (Лос-Анджелес) и Высшая архитектурная школа Колумбийского университета (Нью-Йорк) под руководством Грега Линна и Хани Рашида. Самостоятельный поиск ведут голландские архитекторы Кас Оостерхёйз, Бен ван Беркель, Ларс Спайбрук, отдельные группы – «Асимптота», «дЕКОи», «MVRDV», «Колатан–Макдоналд» и другие – пробуют силы в реализации нелинейных экспериментов. Практически каждый проектировщик-экспериментатор выдвигает свой теоретический манифест, концептуальную версию, поддерживающую его собственный опыт формообразования. Общим же для всех является обращение к философии Жюль Делёза, Феликса Гваттари, Анри Бергсона, к философскому опыту Гастона Башляра. Делаются попытки реализации проектов нелинейной архитектуры. К концу 90-х ее называют по-разному: и дигитальной, и топологической, и более обобщенно – техногенной.

Некоторые зодчие в 90-е годы избрали сферой своей деятельности исключительно виртуальную реальность, и производением архитектуры стали считаться виртуальные инсталляции, особые виртуальные *среды* пещерного типа, криволинейные поверхности и объемы, представляющие собой целые «здания». Сегодня широко известен проект виртуального здания музея Гуггенхайма, заказанный нью-йоркской архитектурной фирме «Асимптота» на переломе тысячелетий, – это первый в истории архитектуры проект сооружения в сети Интернет, появлению которого предшествовали эксперименты по созданию интерактивных архитектурных сред в виртуальном пространстве.

С приходом новейших технологий проявились и новейшие тенденции к кардинальному изменению классической образности в архитектуре, как в виртуальной, так и в реальной. Качества *изменчивости* и *текучести*, столь характерные для архитектурных объектов в киберпространстве, начиная с середины 90-х годов XX столетия оказывали сильнейшее влияние на реальную архитектуру, а в ряде проектов рассматривались как определяющие. Строилась новая эстетика.

На этом этапе – этапе *постнеклассической* тенденции в архитектуре – движение в сторону изменения эстетических критериев стало особенно заметным. Вполне естественно, что пути к новой эстетике архитектура искала в виртуальной реальности, но деятельность в этой сфере обусловила и свои, весьма специфические, аспекты творчества. Новые проблемы и новые представления об эстетике рождались на фоне экспериментов с нелинейной (техногенной, цифровой) архитектурой в сети Интернет.

Архитектурный объект в виртуальном пространстве возникает, строится и живет как *технообраз*<sup>3</sup>. Если *образ* архитектурного произведения всегда был (в большей или меньшей степени) сопряжен с *интерпретацией*, то новый архитектурный артефакт, или так называемый *технообраз*, связывается с *интерактивностью* – непривычным процессом восприятия, «выходом» воспринимающего в киберпространство и непосредственным контактом с произведением. Интерактивность – это возможность воздействия зрителя на художественный объект с целью его трансформации. При появлении *технообраза* необходимость интерактивного вмешательства аудитории вытесняет свободу интерпретации. Отмена созерцательной позиции воспринимающего, необходимость самому что-то делать оказывает на него воздействие, подобное шоку. Флёр метафоричности с произведения как бы снимается. Сложность состоит еще в том, что необходимо знать «правила игры» и действовать в сети Интернет по законам уже выбранного автором, а значит, предложенного воспринимающему кода. Усвоение зрителем кодового языка дает ему возможность вступить в формотворческую игру. Роли *творца* и *публики*, таким образом, смешиваются. Однако и программа, и структура *технообраза*, и ключ к его преобразованию все же остаются во владении их создателя.

Обсуждение мира невесомости, каковым видится киберпространство, где впервые человеку явлено *ничто*, или антипод бытия, антипод всего сущего, – весьма рискованное занятие. Однако *ничто* появилось и утверждает себя в мире интерактивных феноменов. «Навигация» в сети Интернет посредством искуснейших технологий компьютера развита сегодня настолько, что практически любой посетитель сети может вступать в контакт с многомерными моделирующими и имитирующими устройствами в самых различных областях. Открылась возможность вступать в контакт и с архитектурой, участвовать в процессе создания интерактивной виртуальной инсталляции.

Современная технология «навигации» в сети способствует рождению феномена, который Жан Бодрийяр называл «сверхсуществованием», – феномена, который явился следствием внешне мало заметных, но по сути революционных перемен во

всех сферах человеческой деятельности, произошедших как раз в 1990-е годы: «...революция действительно произошла во всем, хотя совсем не так, как ожидали»<sup>4</sup>. Архитектура виртуальной реальности оказалась в центре революционных перемен.

В мире интерактивных феноменов перестают работать прежние эстетические критерии. Сама теория видоизменяется. Сегодня философы и искусствоведы пытаются понять природу нового явления, найти ключи к пониманию эстетики киберпространства. Например, Силия Ларнер и Ян Хантер в своем эссе «Гиперэстетика. Аудитория как соавтор» (1995) обсуждали сложность и неотвратимость перемен в эстетических представлениях о произведениях, рожденных в сети, и, соответственно, в системе критериев их оценки, проблематичность подходов к пониманию новой, складывающейся на наших глазах эстетики виртуального мира<sup>5</sup>.

Как найти ключ к этой новой эстетике, где его искать? Это главные вопросы авторов эссе. Они сомневаются, что здесь поможет исследование инноваций в реальном художественном мире, который слишком уж подвластен рыночным отношениям, вследствие чего искусство теряет свое прежнее эстетическое содержание. Вместо него на первое место выходит «особый род соблазна, заменяющий истинное эстетическое удовольствие» (*Бодрийяр*). Новое трансэстетическое состояние произведения искусства в мире рыночных отношений – своего рода «гиперреализм симуляции», если воспользоваться термином того же Бодрийяра, вошедшим в лексическое пространство культуры после его работ 1970-х годов<sup>6</sup>. И ключ к новой эстетике вряд ли найдется, если обратиться к художественным экспериментам непосредственно в режиме *он-лайн*. Ведь в киберпространстве работы художников в большинстве своем долгое время были поверхностны, и только в 1990-е годы на этом тусклом фоне стали появляться действительно блистательные идеи, заслуживающие исследования.

Вполне вероятно, полагают Ларнер и Хантер, что известные нам до сих пор эстетические представления вовсе не будут иметь места в киберпространстве, где сама логика познания мира иная. Эстетическое переживание произведения в киберпространстве, в том числе и архитектурного, введенного в интерактивное состояние, имеет свою специфику, а сам процесс пребывания на линии сравним со своего рода физической дематериализацией: работа в сети как бы растягивает нашу нервную систему вокруг всего земного шара, и это растяжение настолько ощутимо, что сама сеть воспринимается как продолжение нашего тела.

Ларнер и Хантер считают, что «децентрализация человеческой сущности *он-лайн* сопряжена с риском перехода психического бытия человека в новую форму. Уже доказано, что здесь его психическая организация – это часть своего рода *скрещивания*

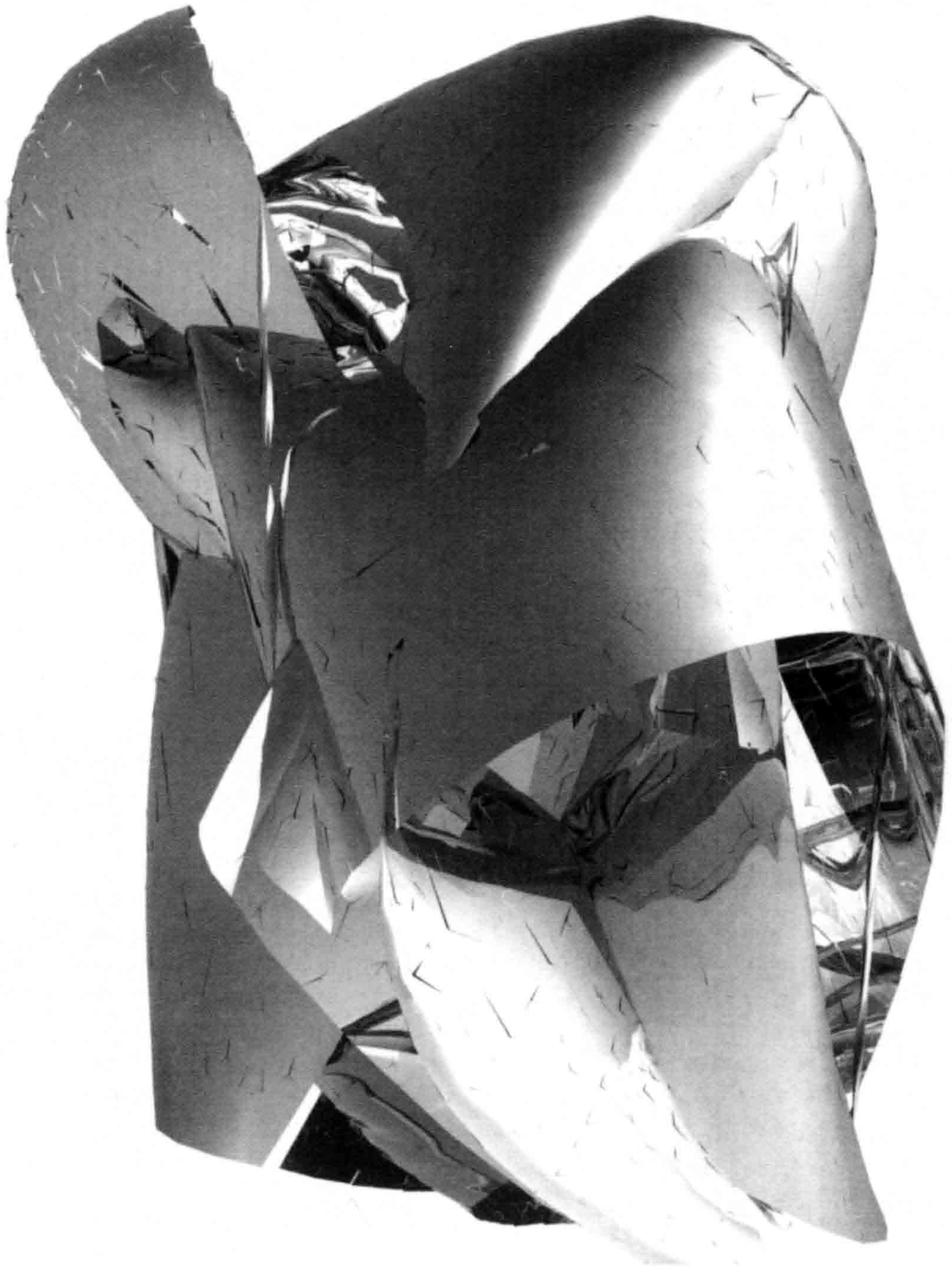


или *сплава разумов*. И опирается она на их разнообразие и одновременную активность в специфических пространственных объединениях»<sup>7</sup>. Действительно, теоретическое раскрытие сущности такого рода *сплава разумов* могло бы стать основанием для нового типа эстетики, опирающейся на творческое взаимодействие умов, работающих в так называемом *параллельном массиве*. Понятие «параллельный массив» использовалось и прежде, но, как правило, для описания согласованной работы ряда высокомоощных компьютеров над какой-то одной проблемой. Напомним, что высокая мощность компьютера означает высокую скорость операций. Изменение скорости восприятия – еще одна неосвоенная проблема новой эстетики. Когда речь идет о новом типе эстетики, связанной с интерактивностью в киберпространстве, термин «параллельный массив» многое проясняет.

Другое понятие, которое целесообразно иметь в виду, – *интеллектуальное приращение*. В научных исследованиях киберпространства оно обозначало человеческий интеллект, усиленный в процессе его единения с мощью «прирученного» компьютера. Но применительно к интерактивному процессу, считают Ларнер и Хантер, это понятие можно расширить. В интерактивном процессе интеллектуальное приращение возникает не только как эффект от контакта с компьютером, но и как следствие активного подключения интеллекта сразу нескольких человек. В этом случае оно означает усиление их способности воспринимать новые истины, переживать новые феномены.

Проблемы метафизического, а возможно, даже и теологического измерения взаимодействия «человек – человек» в параллельном массиве были поставлены еще в конце 1980-х<sup>8</sup>. Киберпространство может быть понято как мощное энергетическое поле. Погружаясь в него, человеческое сознание встречается с трансцендентной тотальностью, поддержанной с помощью электроники и, безусловно, превосходящей его. В ритмах взаимодействия, построенных случайно и наугад, динамика коммуницирующего сознания способна войти в состояние особого «вихревого движения», не поддающегося контролю, что вынуждает одну нарождающуюся образную систему как бы врезаться в другую и проходить сквозь нее. И подобно тому, как столкновение глубинных тектонических пластов выносит на поверхность земли новые континенты, процесс динамически коммуницирующего сознания в интерактивном художественном процессе рождает обостренное эстетическое чувство, можно сказать, вбрасывает предчувствие вечности в нашу реальность и может подсказывать нестандартный выбор.

Ларнер и Хантер приходят к выводу о том, что эмоциональная лабильность и динамизм восприятия – это те качества, которые позволяют соотносить динамику ком-



Маркос Новак | Объемная форма, полученная в компьютерном эксперименте. 1998

муницирующего сознания с эстетикой *повышенного нервного напряжения*. Погружение в этот процесс ставит индивидуума не просто перед новым, но качественно иным способом переживания фундаментального единства мира. Предчувствие потери собственной индивидуальности перед лицом усиливающейся автономизации технологии ставит человека на путь *интуиции постоянно меняющихся, становящихся смыслов*, на путь обращения к собственным духовным силам, скрытым за внешней стороной бытия.

В связи со сказанным напрашивается вывод о том, что эстетическое переживание художественного произведения, вырастающего из интерактивности, – это мощный вызов воображению архитектора, а не только его интеллекту, как принято считать.

Ларнер и Хантер называют эстетику, рождающуюся в виртуальной реальности, *эстетикой промежутка*: «Пустоватый «клик» становится эквивалентом визуального взаимодействия с запахами или тактильными ощущениями объекта, взятого из реального мира, служит оценке его возможностей. Визуальные аспекты восприятия преувеличены за счет других чувств и ощущений. Поэтому эстетика в виртуальном пространстве в настоящее время – это эстетика промежутка. Ее новый и, безусловно, многокорневой язык развивается на некоей зыбкой линии, отделяющей реальный мир от мира киберпространства»<sup>9</sup>.

Множество элементов, формирующих новую эстетику, и сами по себе одновременно подвергаются кардинальным изменениям, а столкнутые вместе в виртуальной реальности, они мутируют настолько быстро, что наши лингвистические и познавательные механизмы перегружаются, и мы находимся на опасной черте психической перегрузки. Мы имеем дело уже не с вечными принципами «истины» и «красоты» прошлого, а с *подвижной* эстетикой, опирающейся на туманные частицы истины, пульсирующие вокруг особых «горячих точек» – сгущений творческой энергии, или энергии взаимодействия умов. «Старый тип видения мира, основанный на линейных Больших рассказах, замещается в пользу *мгновенного динамического сознания*. Это новое сознание живет в состоянии интерактивности»<sup>10</sup>. Именно интерактивность делает возможным прочувствовать новый характер эстетического восприятия. По-видимому, эстетика, связанная с виртуальной реальностью, никогда не станет результатом каких-либо установленных принципов. Она всегда будет находиться в состоянии становления, всегда будет продолжать видоизменяться по требованию обстоятельств – как блуждающая, или *номадическая*, эстетика.

По мнению Ларнер и Хантера, эстетика такого рода вряд ли могла бы родиться непосредственно в мире искусства, в представлениях индивидуального гения, как это

бывало прежде. И поэтому ее приятие или неприятие будет основываться скорее на согласии, или своего рода консенсусе, чем на авторитете какой бы то ни было эстетической системы, пытающейся обособиться, как это происходило до сих пор. По-видимому, новая, становящаяся и изменчивая, эстетика потребует развития своего собственного языка.

Однако, на наш взгляд, номадическая, или становящаяся, эстетика отражает как раз то особое состояние, которое свойственно художественному поиску нашего времени, отмеченному разнообразием эстетических предпочтений, порой достигающих полной поляризации. Важно увидеть за этим брожением главное – то пронзительное и напряженное переживание формы, которое испытывает настоящий художник, работая в сети, погружившись в монструозный мир нелинейности. В этом обостренном переживании мы видим гарантию удержания архитектуры от прямого смешения с культурой потребительства, продолжающей активно занимать позиции в виртуальной реальности.

Эстетика интерактивного артефакта в Интернете, противостоящая классической, безусловно, займет свое место как одна из тенденций развития современной эстетики.

### **Проблемы и концепции виртуальной архитектуры**

В 1990-е годы стало уже очевидно, что постепенно человеческие контакты в материальном мире будут занимать все меньший объем на фоне роста контактов в виртуальной реальности. В редакционной статье голландского журнала «Archis» отмечалось: «Мы должны перестать воспринимать ВР (виртуальную реальность. – И.Д.) лишь как новую форму высказывания и понять, что ВР – это следующая ступень в процессе «оцифровывания» культуры. ...ВР – не необитаемый остров, а изобретение программистов. Она полностью детерминирована тем, чем заняты умы этих программистов. И до сего дня это был практически всегда картезианский порядок. Но такая ситуация не вечна. Здесь скрываются возможности радикальных перемен... Архитектура расширит свои полномочия, и объектом ее действия станут не только материальные сооружения, но и проектирование всех типов пространств и миров, включая цифровые»<sup>11</sup>.

Но чтобы виртуальная реальность в сфере архитектуры стала не просто электронным подражанием действительности, а превратилась в поле для исследования и творчества, необходимо проникновение архитектурной мысли в самую сущность



явления. Становление новой ментальности, ориентированной на возможности киберпространства, предполагает парадигматическое расширение: архитектор, как и программист, выходит за рамки привычного картезианского порядка, который не отменяется совсем, а встраивается в новую парадигму. *Интерактивность* и *погружение* становятся важнейшими элементами освоения виртуальной реальности.

Такие радикальные перемены готовили сами архитекторы, предлагая новые теоретические концепции, принимая участие в виртуальных экспериментах. В середине 1990-х проводились первые архитектурные эксперименты в сети Интернет и был высказан ряд авторских концепций виртуальной, или киберпространственной, архитектуры. Часть опытов была связана с интерактивной архитектурой в сети, часть использовала сеть для выверки метода, способного превращать результаты виртуального проектного процесса в реальную архитектуру в физическом пространстве.

Начиная с 90-х по настоящее время наиболее ярким представителем электронного проектирования – визионерского, самодостаточного, концепционного, – является Маркос Новак, греческий архитектор, работающий в США, один из «пионеров» виртуальных опытов. Новак являет собой особый тип проектировщика. Он оказывает огромное влияние на мыслительный процесс в профессии, но при этом работает только в пределах виртуальной реальности, являясь автором множества экспериментальных инсталляций в сети Интернет. Его концепция *транслируемой архитектуры* четко отражает атмосферу самых первых опытов в киберпространстве. Несмотря на то что эксперименты Новака не выходят за рамки виртуальной реальности, именно здесь он черпает идеи и основания для дальнейшего развития архитектурного формообразования. И этим идеям, по мнению авторитетных критиков, принадлежит будущее.

Ниже мы попытаемся изложить некоторые наиболее важные положения его концепции, актуальные для понимания сути изменений отношения проектировщика к своему объекту, происходивших особенно интенсивно в 90-е годы, и сопроводить их пояснениями. Концепция Новака интересна тем, что в ней делается акцент на *интерактивности* произведения архитектуры. Он подчеркивает, что работа архитектора в сети Интернет дарит зодчему возможность не только транслировать архитектуру, но и строить интерактивные среды, вход в которые свободен для любого, даже самого удаленного географически, посетителя. Его теоретические размышления подкреплены ярким художественным экспериментом в сети.

Обосновывая свою концепцию, Новак напоминает, что архитектурное проектирование всегда испытывало потребность получить свободу действий, адекватную ре-

альности. Но до настоящего времени архитектура располагала единственным способом достижения этой цели – нарративным, повествовательным. Теперь, как он считает, с появлением в виртуальной реальности *обитаемого и интерактивного кинематического образа*, архитектура пересекла границу повествовательности навсегда. Проектировщики получили не только условия для виртуальных контактов внутри электронного, нигде не локализованного, общественного пространства, но и возможность совершать радикальные жесты – попросту *транслировать* сами произведения архитектуры во всемирной паутине. С появлением новых способов трансляции объектов и общественных пространств сюжеты и проблематика архитектуры, как и урбанизма, могут кардинально измениться<sup>12</sup>.

Технические возможности 90-х способствовали реализации давно назревавшей устремленности к *свободной* форме. В самой архитектурной дисциплине к этому времени уже начали происходить коренные изменения. Действительно, сразу все ее составляющие – и теория, и практика, и образование – встали перед проблемой обращения к другим областям знания. Все прежние школы архитектуры – и витрувианская классическая, и знаменитая школа Баухауса, и даже совсем недавние «уроки Лас-Вегаса» – были сильно потеснены. Им на смену приходило интенсивное изучение *программного обеспечения* и способов его создания.

Новак считает, что тренировка ума, необходимая для работы с новыми программами, естественным образом привела к идее так называемой *жидкой*, или *текучей*, *изменчивой* архитектуры. Идея текучести, бесконечного становления, динамизма, в свою очередь, корреспондируется с новейшей научной парадигмой конца XX века. Категория *времени* становится активным элементом формообразования в архитектуре.

При работе с компьютерной сетью архитектурный язык делается особенно изощренным. То же самое происходит с архитектурной метафорой. Предметом внимания архитектора является здесь не только режим реального времени, не только физическая реальность – все более актуальной задачей становится техника передачи *жизнеспособной иллюзии*: «В наше время, когда архитектурная «форма следует фикции» (*Бодрийяр*), в архитектуре возникает новый порядок – она теперь работает не с *опорами* или *каменными блоками*, она оперирует *частицами*. Чтобы стать эффективной, стратегия генерирования этой новой архитектуры должна отразить современные *методы познания мира* и новейшие представления космологии»<sup>13</sup>.

На этой основе Новак и строил свою теорию *транслируемой архитектуры*. *Концепция пространства*, важнейшая проблема архитектурного сознания, становится главной гипотезой в его рассуждениях. Понятно, и это легко прослеживается, что он

движется в рамках новейших тенденций архитектурного сознания середины 90-х, ведущая из которых – смещение интересов с метафоры *решетки* в сторону метафоры *поля*. Отметим, что обе метафоры пришли в сферу культуры из математики. Метафора *поля* в архитектуре строится на специфической системе понятий, содержащих в качестве главных представлений идею о координате *времени* и идею о так называемом *жидком*, или *текущем*, пространстве.

Соединение категорий архитектурного пространства и категории времени оставалось теоретической проблемой в течение всего XX века. Новая технология и эксперименты в виртуальном пространстве изменили ситуацию. Архитектура теперь действительно может обладать качествами изменчивости. Сетевое мышление допускает подобный парадокс. Однако категория *времени* представляет особую сложность. Чтобы вообразить, как могла бы встраиваться категория *времени* в архитектуру, Новак предлагает обратиться к работе Жюль Делёза «Кино». Это оправданный шаг, поскольку в своем двухтомном труде Делёз раскрывает новую трактовку художественного *времени*, описывая его особые качества – *скрытое, неявное* присутствие в создаваемом образе. Для пояснения иной трактовки времени Делёз обращается к послевоенному кино, то есть примерно к 1950 – 1960-м годам<sup>14</sup>. По мысли Жюль Делёза, в раннем, довоенном, кино *время*, точнее, временная составляющая художественного образа была связана с телесно-двигательной эстетикой. Кинообраз воплощал то, что Делёз назвал *образ-движение*. Для послевоенного кино, считает Делёз, характерен другой подход. Кинообраз превратился в *образ-время*. Все предшествующее киноискусство использовало категорию *времени* так, как если бы время воплощалось непосредственно в ожидаемом сенсорно-моторном действии или сюжете. Это было *линейное время*. В соответствии с линейностью существовала и надлежащая последовательность, прямая причинная связь. Послевоенный *образ-время* – принципиально иной образ. Он опирается на механизмы памяти, воображения, иллюзии, ассоциаций, галлюцинации. Персонаж – это некий объект без места, без времени, не вписанный в сюжет. Он окрашивает весь сценарий версией своего прошлого и будущего. Основываясь на концепциях Анри Бергсона, в каждом таком персонаже и в самой конструкции фильма Делёз видит своеобразную *ризому времени*, позволяющую *блуждать во времени*, для того чтобы хоть как-то связать *движение без действия*. Персонаж окутан аурой своей собственной траектории, проходящей через время, и эта траектория принципиально отличается от последовательности образов, отражающих его движение в пространстве. Тогда как *образ-движение* в кинематографе закреплял положение в пространстве, *образ-время* усиливал позиции во времени. Образно-временное кино вводит

и еще один принцип – принцип комбинаций из несоизмеримых объектов, каждый из которых погружен в свою собственную, смутно распознаваемую ауру. Тем самым образно-временное кино вместо *языка действий* строит *язык нюанса*. Действия же в таком образно-временном кино как бы приподняты над простым изображением движения, возвышены и помещены внутрь *образа-времени*.

*Образ-время* Делёза становится опорой для построения виртуального объекта архитектуры. Нелинейность, язык нюанса, скрытые смыслы – те качества пространственно-временного построения, которые ему созвучны. Образ-время Делёза рожден из концепции *длительности* Анри Бергсона. А известно, что пафос бергсонизма как раз и состоит в том, что разуму следует выйти за пределы феноменов, конституирующих опыт, и вернуться в мир бытия, пребывающий в бесконечном движении и изменении, без опоры на что-то надежное, без выделенных точек отсчета, без твердых тел и жестких линий<sup>15</sup>.

То, на что Новак обратил внимание в рассуждениях Делёза, чрезвычайно важно для понимания процессов, происходящих в архитектуре, для становления нового мышления. Аналогия с кино не случайна. Еще в 1991 году французский философ, урбанист и архитектурный критик Поль Вирилио писал: «После эпохи архитектуры-скульптуры мы вступаем в период кинематографических иллюзий и подделок... теперь и сама архитектура есть что-то вроде кино»<sup>16</sup>.

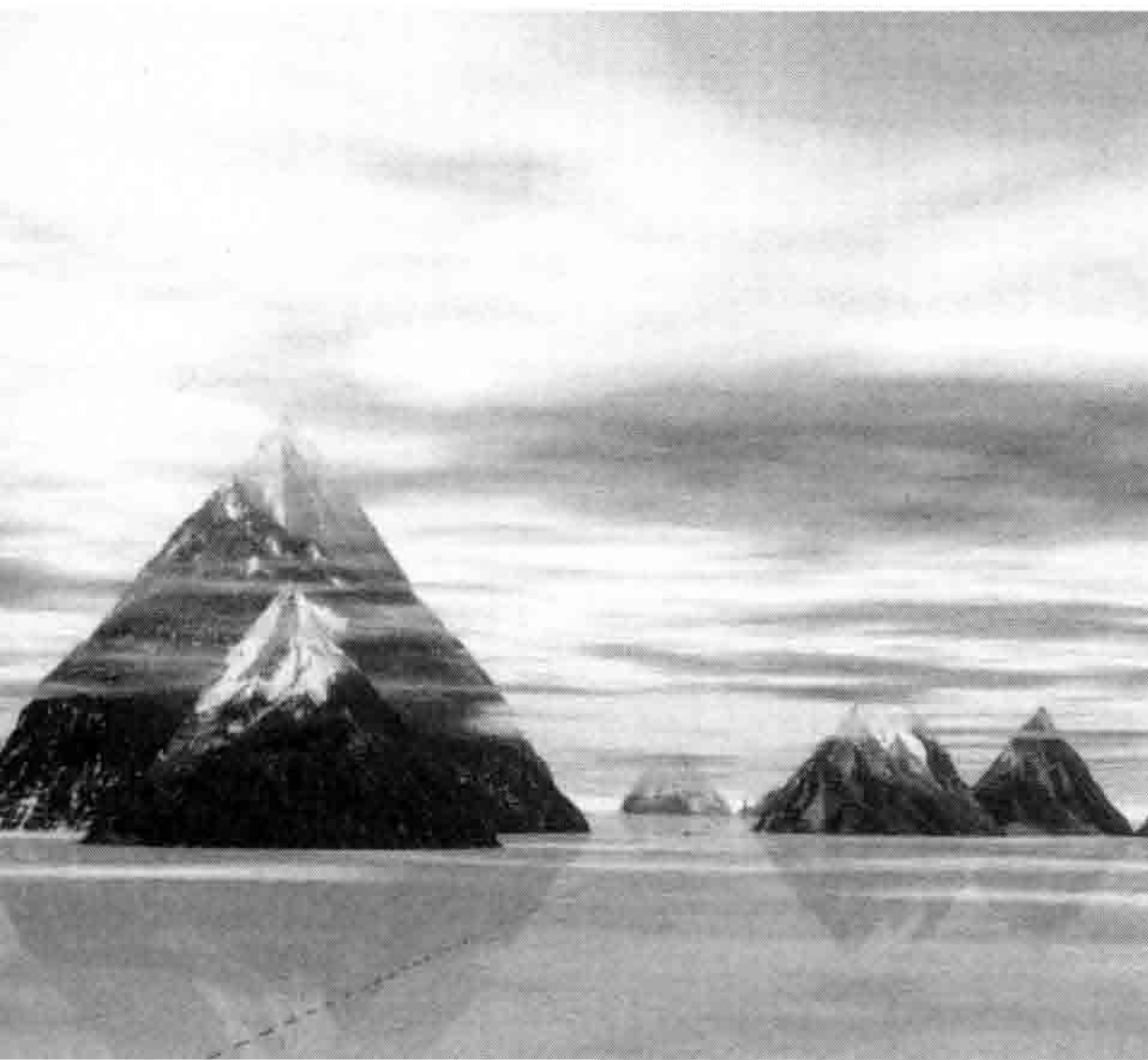
В работе с виртуальным пространством тревожные проблемные узлы, сопряженные с временем и движением, сразу же требуют немедленного практического разрешения. Новак отмечает, что архитектор должен принимать во внимание тот факт, что «не обремененная проблемой гравитации и другими ограничениями среда может изменять свое положение, свои связи, свои атрибуты». Более того, «она сама способна к движению, дыханию и трансформациям. Здесь она может «летать», и не как камень, а как птица. Все эти особенности потребуют разработки особых механизмов и алгоритмов для оживления и интерактивности каждого акта архитектуры. С точки зрения математики это означает, что к длинному списку понятий и параметров, которыми оперирует архитектор, теперь должно быть добавлено понятие *времени*»<sup>17</sup>.

Чтобы выйти за пределы евклидовой геометрии, архитектор виртуальной реальности должен обратиться к представлениям современной микрофизики и другим продвинутым наукам, найти способы работы со скрытыми мирами. Архитектурная концепция пространства, рождавшаяся в 90-е годы, вобрала в себя представления микромира и макромира, те свойства пространства, которые не наблюдаемы непосредственно, то есть как бы втянула в себя пространство, скрытое для непосред-



венного наблюдения. В этом смысле пространственная концепция архитектуры действительно коррелируется с понятием «поля», известного в физике. «Когда пространство существовало как особая, отдельная категория, – пишет Новак, – тогда и архитектура была только *пространственным искусством*. В культурном сознании рубежа веков утверждается параллельная жизнь массы и энергии, происходит реализация глубокой связи между пространством и временем в новом понятии *пространство-время*. Перед архитектором встает проблема как-то осмыслить эту пока еще витающую в воображении *пространственно-темпоральную* и одновременно *материально-энергетическую* доктрину»<sup>18</sup>.

Позиция Маркоса Новака 1995 года, как и позиция Грегга Линна того же времени, отличается крайней критичностью по отношению к привычной статике архитектуры. Намеренно внедряется в сознание специфический физикализм: «В то время как современная наука исследует микро- и макроскопические области *искривленного* или *крупноразмерного* пространства-времени, архитекторы продолжают строить в пределах границ того минимального пространства-времени, которое ограниченные сенсорные способности человека охватывают непосредственно. При всем том, что архитектура уже довольно давно зависит от затей, приемов и механизмов, которые опираются на феномены иных масштабов, заданных наукой, сама она не делает ничего, чтобы сформировать интуицию иных, крупных и малых, миров. Пока архитектура только еще



«MVRDV»  
(Уини Маас,  
Ян ван Грюнсвен,  
Арно ван дер Марк)

| Исследовательский проект «Метасити – Информационный город». 1998–2002

пытается их объяснить, как-то встроить в свои теории и методики... Однако к моменту перелома тысячелетий сфера человеческого видения уже расширилась, человек вышел за пределы тех границ, в которых он видел мир невооруженным глазом, горизонт сместился к новому рубежу, и теперь человек видит мир с помощью электронных приборов и при световых скоростях... и он способен видеть мир в масштабах неевклидовой геометрии»<sup>19</sup>.

По мысли Новака, работа в виртуальном пространстве как раз и предоставляет архитектору возможность исправить положение и устранить разрыв между современным представлением о мире и способами порождения архитектурной формы. Виртуальное пространство позволяет несоизмеримо большую широту экспериментирования, чем любые предшествующие архитектонические реалии. Оно дает возможность согласовать ритм движения архитектурной мысли и научного познания и способствует порождению архитектуры, адекватной времени. Такая позиция делает архитектуру гораздо более релевантной миру, более защищенной по отношению к той новизне, которую мы ощущаем как новое условие жизни. А как известно, роль самой архитектуры в создании визуального образа предстоящей эпохи в его пространственной артикуляции всегда была огромной.

Как же воплотить обе метафоры – скрытого времени и скрытого пространства – в архитектурной форме? Главной становится проблема *метода* – способа передачи новых смыслов, техники и тактики создания формы. Проблема метода – это всегда проблема познания и проблема творчества. Сегодня метафора *поля* ведет архитектора к *новому методу*. За метафорой *поля* скрывается совершенно новое отношение к миру. И это новое понимание мира как *поля* (построенное на идеях математической теории поля) очень отличается от привычного для нас понимания мира как диалектики тверди и пустоты. В архитектуре новый *метод* и идущие вслед за ним *техника, тактика, поэтика* – это, как и в науке, тоже своего рода защита от чрезмерного наплыва информации, это порождающая грамматика, притягивающая актуальное и отвергающая устаревшее.

Господствующая сегодня архитектурная поэтика, даже при использовании целого ряда услуг компьютера, не выходит за пределы жесткого моделирования. Все еще на первое место ставится евклидово понимание формы и пространства. Однако негибкость канонической орфографии, применяемой до настоящего времени, не будет в состоянии охватить существо *нового типа пространства*, которое архитектор только начинает постигать в нелинейных опытах. Новак в своей разработке настаивает на том, что необходима *новая альтернативная архитектурная поэтика*, кото-

рая отказалась бы от работы со статическими объектами и поверхностями и подошла бы непосредственно к описанию скрытых *информационных полей*. «Воздух пронизан пересекающимися потоками информационной энергии, исходящими от каждого объекта, – это электромагнитные потоки, световое излучение, давление или температура тела. Все это, вместе взятое, формирует вокруг нас в каждый момент времени целый комплекс *танцующей геометрии*»<sup>20</sup>.

Концепция Новака, созданная в середине 90-х, уже проникнута той особой атмосферой, которая пришла с новыми представлениями науки и особенно микрофизики XX века. «Мы уже вошли, внедрились в этот невидимый мир формы, – пишет он, – мы можем создавать архитектуру, содержащую в себе скрытую, невидимую информацию, которая модулируется и нашим дыханием, и каждым актом передачи информации. Эта невидимая форма, однако, вполне определена, и если пользоваться правильными методами отбора и визуализации, то такая новая форма может быть распознана, выверена и при желании реализована. Совершенно необходимо, чтобы архитекторы творчески осваивали эти новые методы, а к методам Альберти относились бы как к совершенным, но теперь уже ностальгическим, и принимали бы их как символические знаки другой эры, оставленные нам в наследство»<sup>21</sup>.

Свою концепцию Новак связывает с постоянно развивающимся экспериментом *он-лайн*, в котором он показывает, как можно транслировать архитектуру, как создаются виртуальные среды или виртуальные «миры» в сети, как действует новый метод и как реально строится поэтика *роста* формы, в которой заключена новая концепция скрытого пространства и скрытого времени. Работа с виртуальной реальностью в режиме сети позволяет не только теоретизировать относительно возможностей архитектуры, впитавшей продвинутое концепции современности, но и приступить к конструированию пространств, предназначенных для человеческого *обитания* в этой совершенно иной реальности. Вполне естественно, что при этом происходит замена одного типа ригоризма на другой. Сама тектоника архитектуры здесь обретает иную природу, поскольку вместо *кирпичей* здесь используются *пиксели*. Тектоника перерождается в информационную структуру.

Поэтика архитектуры, появившаяся в конце XX столетия и особенно остро проявившаяся в опытах с виртуальными объектами, напоминает приемы генной инженерии. Виртуальная архитектура разрабатывается не только в пространстве, но и во времени, изменяется *интерактивно* в зависимости от заданных автором алгоритмов и внешних влияний. Она может быть описана с помощью *компактного закодированного языка*. Она может по-разному интерпретироваться. Она может использовать но-

*вые способы выражения образа, абсолютно не совпадающие с фундаментальными геометриями. И она же может проектироваться и разрабатываться, используя наиболее продвинутые концепции, инструменты и процессы. Эта архитектура решительно нелинейна, и она даже не пространственна в классическом смысле этого слова. В ней содержатся качественно новые черты – распространенность, разнообразие, внезапные качественные скачки, и еще одно особое свойство – одновременная открытость и завершенность.*

В период двух-трех последних десятилетий XX века в архитектурном сознании переоценивались всевозможные типы *разомкнутости, сцепленности, разрывности*, характерные для техники *коллажа*. А в 90-е годы они были как бы заново открыты и стали рассматриваться как формы более высокого порядка. Но сам коллаж был отменен. В 90-е годы новейшим приемом *разомкнутости-сцепленности* становится *морфинг*, поддержанный компьютерной техникой. Вслед за Кипнисом и Линном, впервые предложившими технику морфинга в 1993 году, Новак так характеризует происходящие изменения: «В то время как коллаж просто налагал друг на друга материалы, взятые из различных контекстов, морфинг с такими материалами работает, тщательно их перемешивая. Точно пригнанный к проектным технологиям своего времени, коллаж оставался смешением механическим. В морфинге следует видеть смешение алхимическое. Сфинкс и оборотень, гаргулия и гриффон являются знаковыми персонажами настоящего времени. Техника морфинга – это процедура скорее генетическая, чем хирургическая; она больше похожа на перекрестное выведение породы, чем на операцию по трансплантации кожи» <sup>22</sup>.

Отметим, что квантовая теория в микрофизике породила своего рода кентавра – понятие волны-частицы: целое описывается различными, альтернативными по своей природе, представлениями; царствует принцип *суперпозиции* (наложения различий) и принцип *дополнительности*. Вполне естественно, на наш взгляд, сопоставить эти мыслительные операции с трансформацией в поэтике архитектуры, использующей приемы и технику морфинга, допускающей пересечение различных по природе контекстов, плавные переходы образа в свою противоположность. Новак пишет: «Если *коллаж* придает особое значение *различиям* посредством восстановления уже знакомых контекстов – реконтекстуализации, то *морфинг* связывает различные, далекие друг от друга вещи таким способом, чтобы высветить в них никак не предполагаемое прежде *сходство*» <sup>23</sup>.

Архитекторы, подобные Маркосу Новаку, стремящиеся разместить свои конструкции внутри *беспространственного* киберпространства, были вынуждены учиться



мыслить в понятиях генной инженерии, продуцирующей искусственную жизнь. Некоторые объекты, построенные по методу генной инженерии, стали надежными только в киберпространстве, но множество других представляют ценный вклад в создание реального физического окружения. Аналогия – вот основа языка, с помощью которого создавались виртуальные «среды» и «миры», «комнаты» и «пещеры» Маркоса Новака в сети Интернет. Точнее, ряд аналогий, которые посредством интерактивной процедуры приводятся к единосмысленности. Часть этих инсталляций – своеобразные миражи, предназначенные для созерцания или интерактивных действий наблюдателя, другая часть – трехмерные камеры, или так называемые «виртуальные пещеры», вызывающие эффект присутствия наблюдателя в виртуальном пространстве.

В рамках программы 4-й кибернетической конференции (4CyberConf), проходившей с 20 по 24 мая 1994 года в Центре искусств «Банф» (в городе Альберта в Канаде), Маркос Новак впервые демонстрировал инсталляцию в сети Интернет. В составе проекта «Искусство и виртуальная реальность» был предложен один из множества вариантов комнаты-пещеры из серии, названной им «Танцы с виртуальным дервишем: миры в прогрессии». Как считает сам автор, именно здесь состоялся первый в мире *эксперимент по погружению в феномен четырехмерного пространства*. Напомним, что четырехмерное пространство – это трехмерное с добавлением координаты времени. Его называют неевклидовым, иногда (в зависимости от контекста) – пространством Лобачевского, иногда – пространством Минковского.

Через год для осуществления нового проекта «виртуальной пещеры» были привлечены уже гораздо более мощные компьютеры. Так, 3 и 4 февраля 1995 в проекте «Через материк» («transTerraFirma») были задействованы два графических суперкомпьютера Onyx/Reality Engine2 компании Silicon Graphics: один – в Университете штата Техас в Остине, другой – в электронном кафе в Санта-Монике. Оба участка были связаны компьютерами в сетевом режиме, что давало возможность зрителям «двигаться» (точнее было бы сказать – «навигировать»), интерактивно взаимодействовать и непосредственно влиять на создание архитектурного объекта – *технообраза*. Несмотря на то что сами эти участки могли получать информацию посредством аудио- и видеосвязи ISDN, так называемой *дороги жизни*, участники эксперимента предпочли непосредственный контакт в виртуальных мирах.

3 апреля 1995 года в проекте «Сетевое пространство» («Webspace») с помощью компаний Silicon Graphics и Template Graphic Software для всемирной паутины был заявлен трехмерный браузер. Проект был построен на специальном языке VRML (языке моделирования виртуальной реальности) и с помощью графических форматов

Оупен инвентор (OpenInventor). Он был предназначен для работы на всех главных компьютерных платформах, интегрирован в работу сетевой структуры (Netscape) и использовал широко распространенный браузер WWW. Таким образом, проект «Сетевое пространство» впервые создал широкую возможность для трансляции так называемых виртуальных сред и взаимообмена ими.

А с 20 по 28 мая 1995 года на выставке искусства и технологии в Гётеборге (Швеция), названной «Нулевое время волны» (Tidsvag Noll v2.0), Новак продолжил и развил проект «Через материк». Для этой выставки он специально сконструировал несколько *гиперсцепленных миров*, которые могли транслироваться в сети и могли посещаться кем угодно с помощью языка VRML и браузера [http //www. ag. utexas. edu/centrifuge/ttf. Html](http://www.ag.utexas.edu/centrifuge/ttf.html). Проект «Через материк» автор рассматривал как эксперимент, утверждающий особый тип архитектурного объекта, предназначенного для существования вне физической реальности. Кроме того, это был поиск значений и смыслов, доказывающих целесообразность продолжения виртуального эксперимента архитектуры. Здесь, на выставке в Швеции, результатом авторского исследования стала серия «Миры в прогрессии». Города-миры визуально разнообразны, и каждый решает особую экспериментальную задачу.

Важнейший аспект эксперимента с виртуальным пространством – создание *кодового языка*. Новак строил свои трехмерные виртуальные пространства, сопрягая наборы слов с фрагментами графики, цвета, света. Наборы слов использовались для входа посетителя (а в определенном смысле «соавтора») в виртуальное пространство. Вторгаясь в «миры», слова становятся чем-то вроде веб-сетей нелинейного поведения. Каждое слово как бы приостанавливается в отдельных точках виртуального пространства. Слова взяты из самых различных сфер и действуют как ключ к воротам в иные «миры». Один такой набор слов, к примеру, состоял из названий городов, которые в самые разные эпохи были местами бедствий и разрушений на нашей планете: *Кобе, Киквит, Оклахома-Сити, Вако, Бейрут, Сараево, Мостар, Иоганнесбург, Советск, Карфаген...* Другой – из напоминаний о том, о чем человечество предпочло бы вообще не думать: *чума, боль, пытка, вирус, резня...* Третий набор – из случайных фрагментов фраз: *...это тело... ...мир-дом... ...смеешься, а больно... ...на подъеме моей любви... ...матрица проблем... ...нет комнаты... ...потребность пустоты... ...ты закрываешь вид... ...центрифуга... ...коммерция, мерцание...* Использовались также афористические высказывания философов, мистически окрашенные стихи средневековых поэтов-суфистов. Манипуляции с такой дискретной языковой системой приводят навигатора к совершенно не зависимой от

начальных импульсов точке, где и возникают вдруг *миры*, не похожие ни на что. Сам автор считает, что весь процесс напоминает рождение нового вида поэмы, полностью приспособленной к пространственности. Как поэма она состоит почти целиком из текста, но текст как бы встраивается в трехмерное пространство. Каждый фрагмент фразы в этом пространстве – основа обратной связи с виртуальными городами-мирами.

Можно считать, что созданное Новаком *поле текстовых фрагментов*, в котором любой посетитель может легко навигировать, действительно представляет собой некий новый тип произведения, и не только архитектурного, но и, в определенном смысле, литературного. Его можно было бы рассматривать как особый вид словесно-пространственной поэмы, для которой характерны постоянные сдвиги и перемены в отношениях между словами «переднего плана» и словами «фона», между словами, которые «ловят свет», и словами, которые «исчезают в туманной темноте». Пространственная поэма – это путь через бесконечное множество поэтических фраз, легко сменяющих друг друга. Каждая новая фраза – это вход в совершенно другой *мир*. Постоянное и медленное вращение фрагментов текста, графики, пространственных структур активизирует зрителя, и у него либо возникает потребность действовать, чтобы поддержать какую-то специфическую конфигурацию, либо он уступает происходящим перед его взором изменениям и просто читает и перечитывает калейдоскопическую игру миров.

Сотворение интерактивного архитектурного артефакта в киберпространстве – это путешествие в неевклидовой четырехмерности. Работа непосредственно с пространственной архитектурной формой в виртуальной реальности ведется на языке математики. Маркос Новак обратился к сфере музыки, откуда он заимствовал для своих целей специфическую компьютерную программу. Принцип формообразования, который он использует, аналогичен принципу сотворения звука в синтезаторе. Аналогия с музыкой понимается автором настолько широко, что соотнесение звука и объемной трехмерной формы представляется ему возможным. Смысл действий основан на следующем рассуждении. В синтезаторе музыкальный тембр, характер звучания, достигается не столько самой частотой звукового тона – фундаментальной, классической, – сколько структурой, пропорцией, и рисунком обертонов или всей многосоставностью этих частот. А если изобразить фундаментальную частоту звукового тона так, как это принято, то есть как *волну*, то тембр, характер звучания, следует показать как *возмущения* волны, вызванные добавлением или вычитанием зависимых от нее волн более высокой частоты, но меньшей амплитуды.

Такого рода преобразования Новак посчитал возможным соотнести с пространственными. Согласно его концепции, тот же самый принцип вполне годится и для простой геометрической формы, то есть сама идея добавления *возмущений* к классической, фундаментальной функции хорошо подходит и для различных пространственных размерностей. И можно принять допущение, что простая форма, например куб или сфера, является аналогом простой *синусоидальной волны*. Тогда, добавляя *возмущения* к аналогу синусоидальной волны, можно создать более богатое «звучание» пространственной формы. К примеру, поверхность любого твердого блока при сжатии можно привести к состоянию волнистости или морщинистости. Построенная таким способом концепция архитектурного пространства имеет преимущество чрезвычайной компактности, так как ей соответствует одно-единственное математическое выражение – *принцип возмущений*. Алгоритм может развиваться до тех пор, пока не завершится работа по созданию полностью сформированного пространственного артефакта в киберпространстве – например, виртуальной «комнаты-пещеры».

Таким образом, в эксперименте с математической основой формообразования первый этап работы соотносится с построением пространственной структуры. Вторым этапом – это добавление к пространственным измерениям измерения *временного*, что для компьютерной программы несложно. С этой целью Новак подключает к процессу формообразования – в особых точках первоначальной математической структуры – известную из новейшей биологии программу так называемого *генетического алгоритма*. Генетический алгоритм как раз и предопределяет *рост* архитектурного артефакта над его же предыдущими генерациями, ускоряет мутационные процессы. Исходное математическое выражение обуславливает и высокое качество транслируемости артефакта. Другими словами, мутационный процесс порождения все новых и новых форм в данном случае передоверяется стохастике интерактивного вмешательства аудитории. И в этом смысле аудитория становится сопричастной формообразованию, точнее, его особой разновидности, которую условно можно назвать «информационным», или техногенным, формообразованием.

Постмодернистская модель активной интерпретационной причастности зрителя к художественному акту остается в прошлом. В опытах с киберпространством рождается иная модель – интерактивного соучастия наблюдателя в творческом процессе. Мы бы сказали – в квазитворческом процессе, поскольку здесь просматривается совершенно очевидная подмена и утверждает свое право на существование бодрий-ровский *симулякр*. Функция творца как бы спрятана, функция зрителя приподнята. Нарушена еще одна классическая бинарность – «произведение – зритель».



Работа с архитектурным артефактом в виртуальной реальности оказалась плодотворной в плане поиска новых путей движения в формообразовании. Здесь вырабатываются и уточняются новые методы техногенной архитектуры, ориентированной на вычислительный эксперимент, на построение формы с помощью математических формул. Здесь прорастает и набирает силу новая эстетика. На данном этапе превалирует тенденция к усилению интеллектуальной составляющей восприятия над чувственно-эмоциональной. Новая эстетика противостоит эстетике классической. И сегодня философы задают вопрос: можно ли относиться к результату такого рода проектирования как к произведению искусства или перед нами особый род художественной деятельности? Вопрос, на который пока нет ответа.

### «Электронное барокко»

На фоне кризисных изменений 1990-х годов архитектура, стремящаяся к новизне, проводит ряд теоретических «рокировок»: окончательно отделяет проблему *формы* от проблемы утилитарной *функции*, разводит понятия *формы* и *образа*, проводит весьма жесткое разделение *структуры* и *оболочки*. Эти понятийные сдвиги оказались необходимыми в концептуальной теоретической работе архитектора, поставленного в качественно новые условия технологического процесса проектирования, озадаченного переменами в методах мышления, экспериментирующего с формой в виртуальной реальности. Перемены отражены в ряде теоретических концепций второй половины 90-х. Теоретические концепции архитектуры становятся все более абстрагированными.

В этот период особенно подчеркивается связь архитектуры с топологией. И нелинейный поворот все чаще называют топологическим. Топология оказалась притягательной для определенного круга архитекторов, ибо она позволяет делать архитектурную форму динамической. Но это увлечение ведет к важнейшим последствиям как в плане изменений структуры проектного процесса, так и в плане характера работы с формой. Австралийский философ Брайан Массуми в статье «Постижение виртуального, строительство непостижимого» (1998) отмечает: «Топологический поворот повлек за собой сдвиг в представлениях о самом объекте проектирования. Традиционно форма мыслилась как сырой материал, преобразуемый художником, и одновременно как конечный продукт, то есть как исток и цель. Работа с формой консолидировала весь процесс. В контексте топологического подхода материал ар-

хитектора не столько форма, формирование, сколько деформирование. Связка *исток – цель* распадается. Теперь форма следует другому типу проектного процесса, всегда далекого от завершения. Форма возникает из процесса, она стала производной от превосходящего ее движения. Материальный исток формы заменен математической «кривой перехода». Фактически он отменен, впрочем, как и сам традиционный архитектор. Работа архитектора напоминает труд золотоискателя у реки формообразования... Новая форма не постигается, не замысливается. Она как бы выманивается из обильно струящегося потока виртуальности»<sup>24</sup>.

Такая картина правдоподобна, но положение, на наш взгляд, вовсе не столь безысходно. Форма в определенном смысле прогнозируется, но не в конкретных деталях, а лишь в весьма абстрактных границах выбранной формообразующей системы. Изначальный концепт длящегося и малопредсказуемого процесса, выбор первоэлементов остаются все же во власти архитектора. Вероятнее всего, в будущем такие фигуры, как Френк Гери, не выпускающие из-под «ручного» контроля весь процесс создания формы и одновременно корректирующие ее с помощью компьютера, уступят место архитекторам, хорошо знакомым с языком программирования.

Еще одна заметная фигура «электронного барокко» – Стефен Перелла, американский архитектор, редактор газеты «Ньюслайн» и «Сборника по теории архитектуры» при Колумбийском университете GSAP, увлеченный исследованиями отношений архитектуры и информации. В ряде своих статей (1998 – 1999) он рассматривает процесс создания топологических поверхностей в архитектуре и выдвигает концепцию *гиперболочки*<sup>25</sup>. Перелла считает, что уход архитектурного мышления от философии Деррида и обращение к философии Делёза в 1990-е годы в большой степени связан с желанием архитектуры перестать наконец быть «текстом» и вернуться к своей материальности. Согласиться с этим тезисом трудно, так как обращение к философии Жюль Делёза означало поворот к нелинейной концепции, согласно которой архитектура – *снова не вещь*, или не совсем вещь, а весьма абстрактная, изменчивая и ускользающая топологическая структура в электронном модусе. О возвращении к материальности можно говорить лишь в том смысле, что архитектор уходит из абстрактной сферы семиотики в сферу субстанциональной, по сути, геометрии, хоть и мало освоенной. И здесь нам хотелось бы отметить, что на повороте к нелинейности архитектура, безусловно, сделала еще один шаг в сторону абстрагирования представлений об объекте своей деятельности.

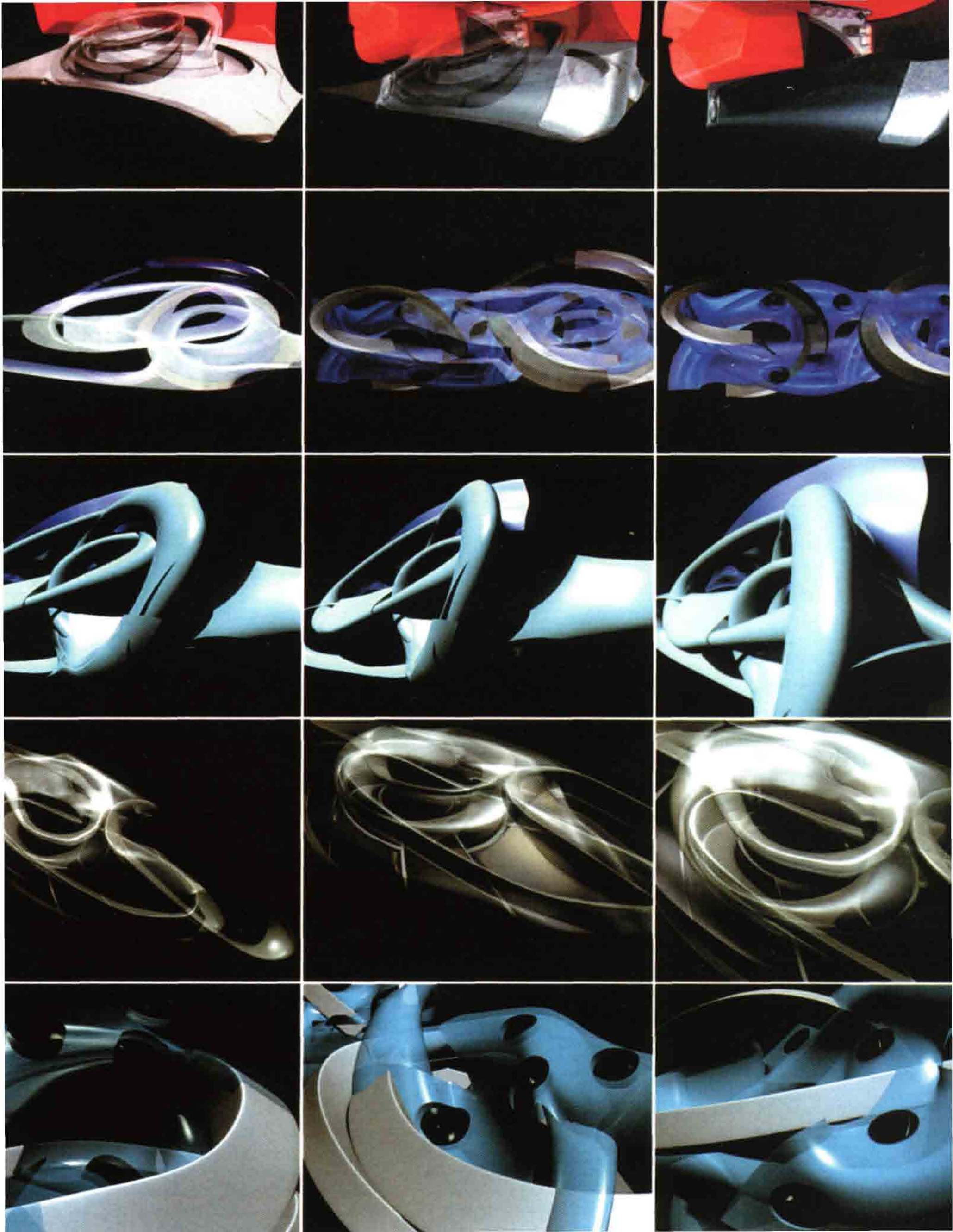
Перелла справедливо отмечает, что несмотря на то, что первые импровизации на тему философии Делёза, предпринятые Линном и Эйзенманом в 1993 году, были не

вполне совершенны, все же именно концепция *складки*, заявленная этими авторами, стала с этого момента главным фокусом теории архитектуры. В результате произошедшего теоретического сдвига, а также по мере проникновения компьютерных технологий в архитектуру все более заметно движение профессии в сторону топологии и освоения приемов построения «гладкосмешанных» форм.

Однако Перелла выражает недовольство по поводу того, что большинство новых проектов, как и большая часть радикальных теоретических заявлений, продолжают модернистские тенденции, уходящие корнями в эпоху Просвещения. Их авторы стараются избегать проникновения в архитектуру вульгарных проявлений потребительства, которые на переломе 1960-х Роберт Вентури и Дениз Скотт Браун упорно пытались привнести в сознание проектировщика. Перелла считает нелепым, что даже такое заметное явление нынешней культуры, как потребительское насыщение сети Интернет, до сих пор не имеет отражения в новейших топологических архитектурных проектных процессах. И Перелла предлагает решительно изменить ситуацию. «Поскольку я не только архитектор, но и журналист, постольку я склонен воспользоваться случаем для радикального распространения знаков рекламы и других знаков потребительской культуры, тем более что они ассоциируются сегодня с более высокостатусными интерфейсами, чему мы свидетели, и тем более что сама культура медиа становится качественно новой»<sup>26</sup>.

Перелла пытается соединить две траектории – медиатизацию культуры, ангажированную электронными средствами информации, и процесс преобразования архитектуры – в особую топологическую структуру. «Я горячо поддерживаю топологические импульсы архитектуры, – пишет он, – но ясно понимаю, что, пока архитектура не пропитается каждодневной жизнью, она не оживет, не анимируется»<sup>27</sup>. На основе топологической структуры Перелла хотел бы создать некое динамическое переплетение, которое и назвал гиперповерхностью, или гипероболочкой. Теория Переллы недвусмысленно тяготеет к неклассической позиции, открыто противостоит традиционным основам культуры и эстетики: гипероболочку он трактует как качественно новое состояние в отношениях архитектуры с культурой, возникшее из-за сплетения часто противоположных реальностей языка в неразрешимую сложность, которая творит новое по принципу логики Делёза – «из середины». Ради того, чтобы рассмотреть этот эффект «творчества из середины» во всей полноте, и был введен термин «гиперповерхность» – введен для плодотворного и продуктивного описания проектного процесса, опирающегося на концепцию воспроизводства Другого. Эта логическая операция, безусловно, противостоит классическим дефинициям, но тем не менее

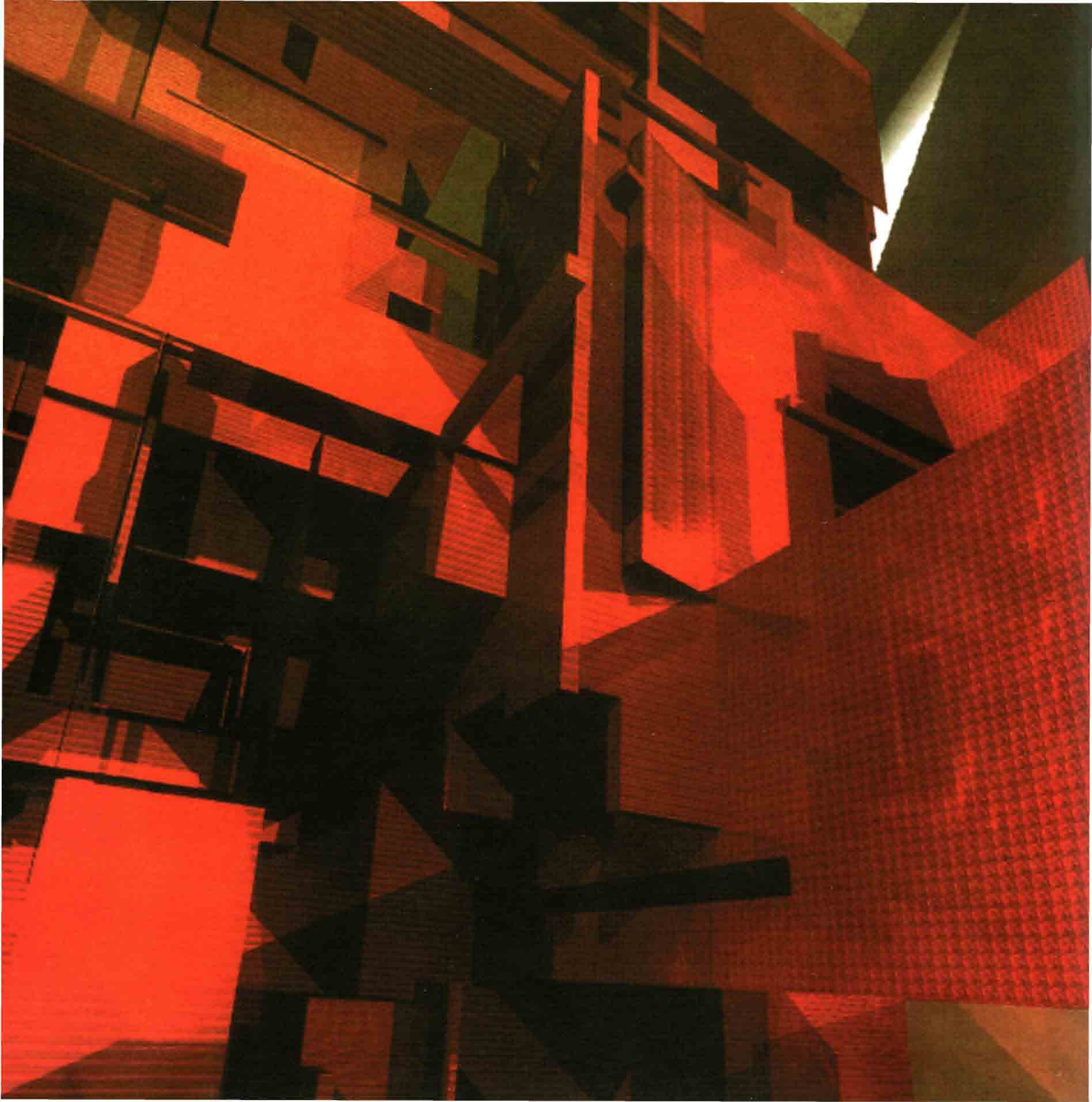




«Асимптота»  
(Хани Рашид,  
Лайз Энн Кутур)

**Виртуальный музей Гуггенхайма.** Нью-Йорк, США, 1999–2002. Проект  
Музей может менять свою форму в зависимости от запроса посетителя.





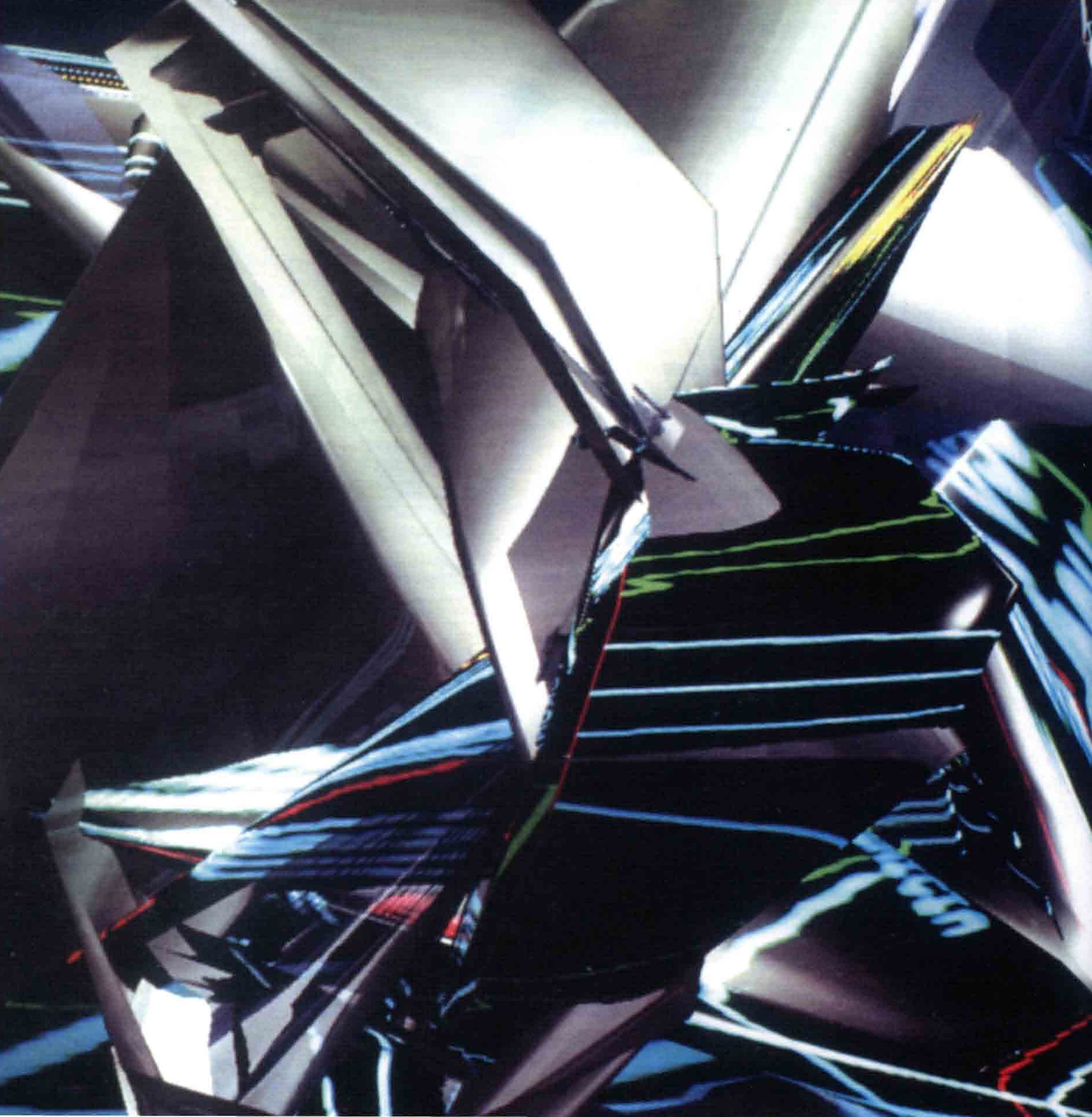
Маркос Новак | **«Следы лучей».** Из серии «Миры в прогрессии»  
Перманентная виртуальная инсталляция, 1995





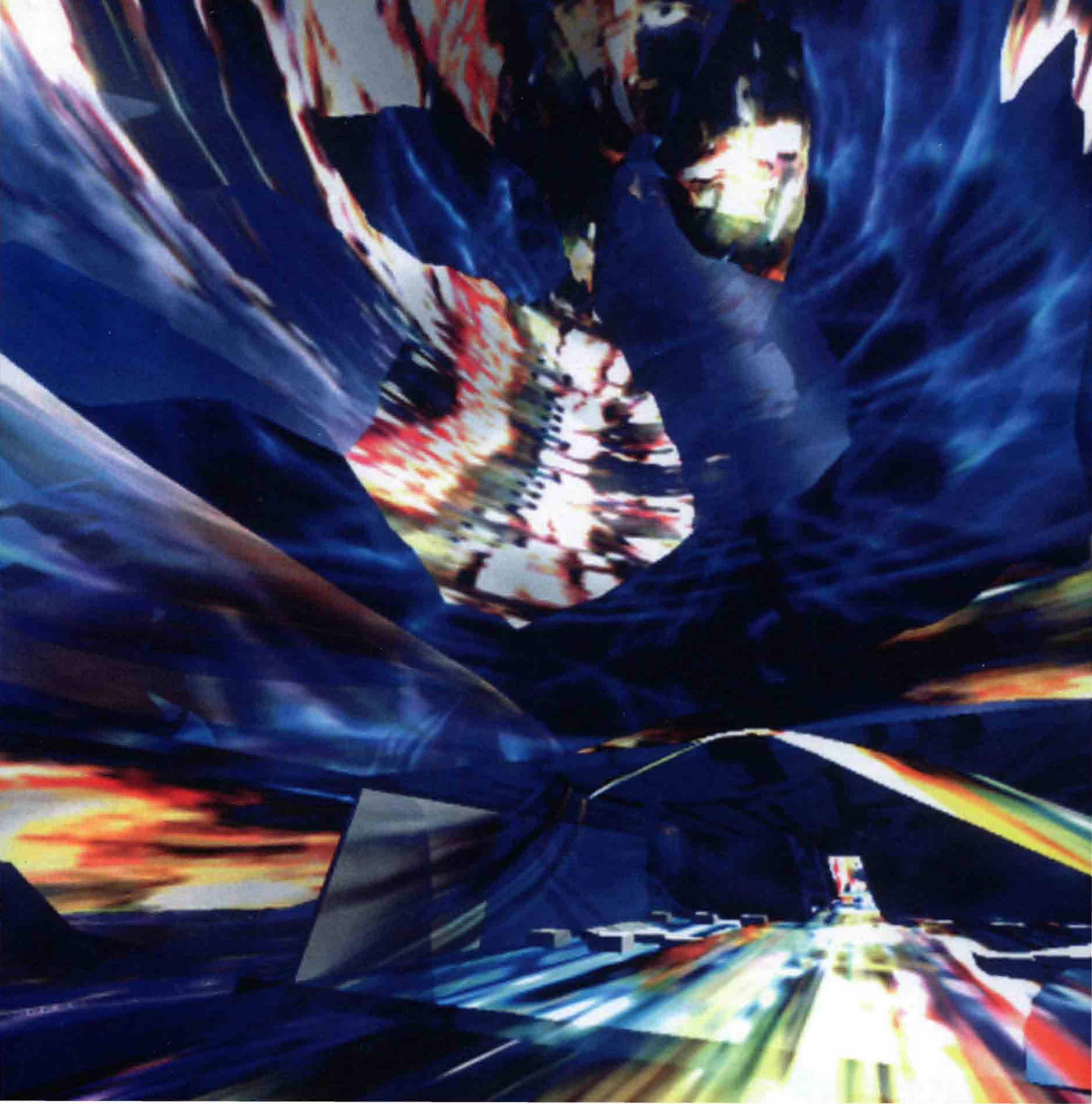
Маркос Новак | **Гипероболочка.** Интерактивная виртуальная инсталляция, 1998





Стефен Перелла | **Гипероболочка.** Компьютерный эксперимент с топологической архитектурной формой. 1990  
Проект, разработанный совместно с Институтом электронных методов обшивки конструкций



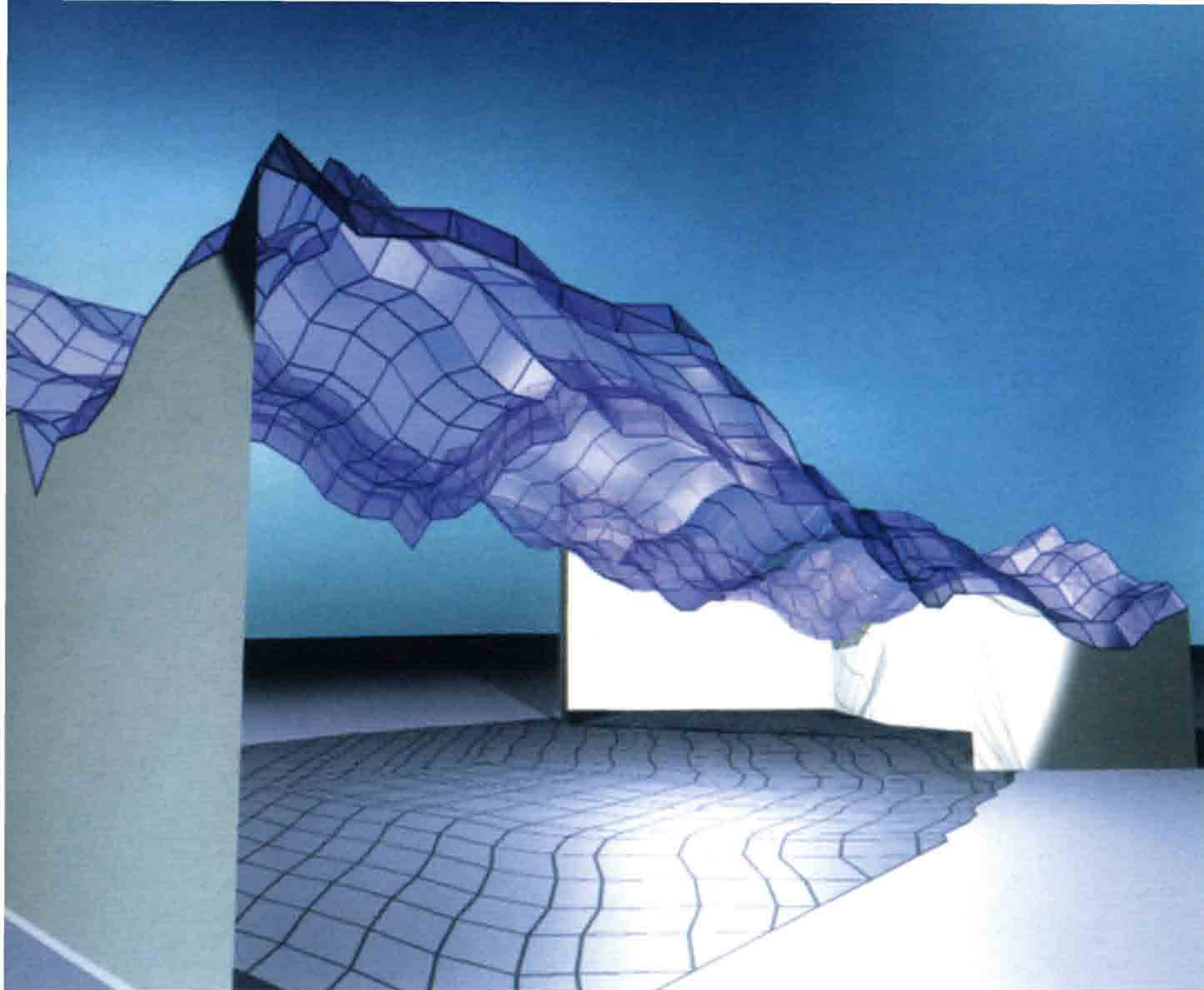


*Стефен Перелла*

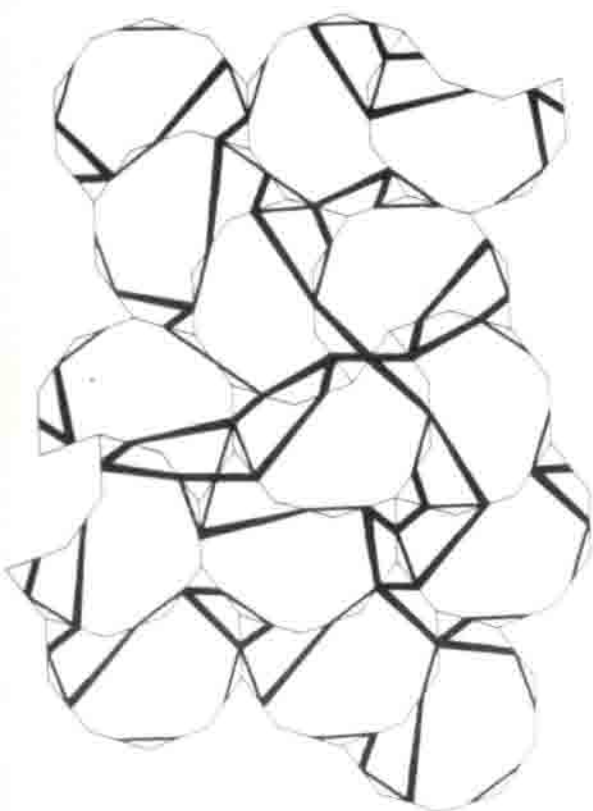
| **Гиперболочка «Гаптические горизонты».** 1995

Использование приемов современного кинематографа в исследовании архитектуры

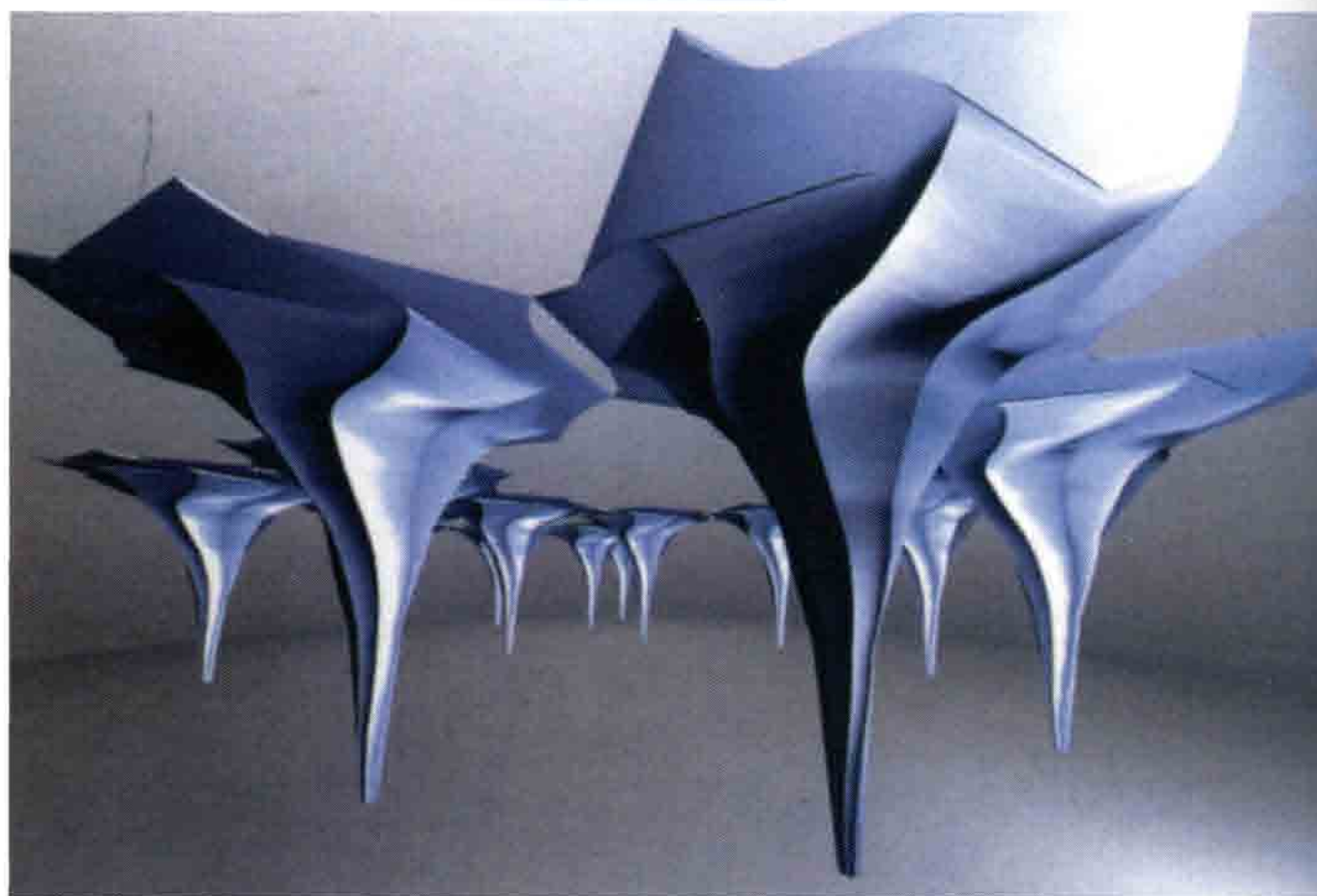




1



2



3

*Хареш Лалвани*

**Проекты 1980–1990-х годов**

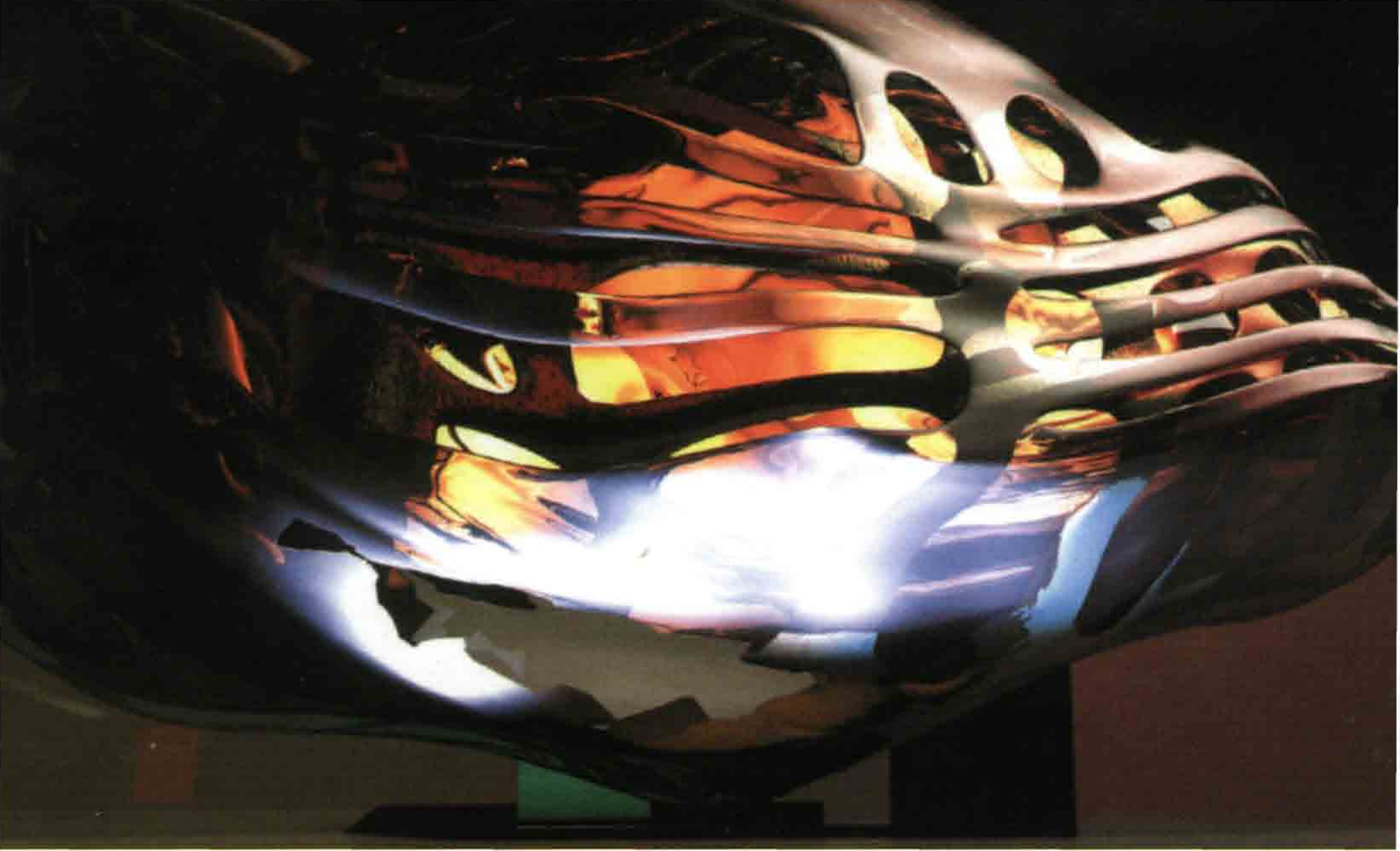
- 1 Гиперболочка. Смешение геометрии порядка и геометрии хаоса
- 2 Поверхность, построенная на геометрии порядка
- 3 «Зонты». Эксперимент с кручеными «складками»





Хареш Лалвани | Гиперболочка «Сплетение волн». Патент 1996 года





Маркос Новак

| **Форма «V4D».** Виртуальный эксперимент  
по слиянию технологических и биологических форм. 2001

она и сама возникла не в вакууме, а как творческая альтернатива доктринам и принципам традиционной культуры.

Что же означает здесь, у Переллы, это делёзовское «из середины»? Прочтение ситуации «из середины», иначе, философия «посреди» означает, что его результат ожидается не как решение заранее задуманной и лежащей на поверхности задачи, а как провоцирование нового, до поры скрытого явления, способного творчески изменить ход событий, в данном случае процесс формообразования. Перелла во многом противоречив. Так, отказываясь в принципе от модели архитектуры «текста», он не может устоять от соблазна аналитической процедуры деконструкции. Ему потребовалось более расширенное представление об этой логической операции, и он дополняет ее операцией симбиоза. Его занимает не только декомпозиция стилевой системы, или архетипа, он пытается деконструировать форму вообще. Кроме того, он деконструирует *образ*, понимая его широко – и как нечто становящееся в воображении художника, и как нечто самовозникающее где-то в недрах визуальной культуры. Такого рода двойная деконструкция – образа и формы – приводит затем к их своеобразному энергетическому синтезу в гипероболочке. «Если вместо существительного *гиперповерхность* образовать форму вроде *гипервсплывание-на-поверхность*, то заключенное в ней действие будет означать особый способ деконструкции как традиционного *образа*, так и традиционной *формы* и превращения их в нечто новое – возможно, в *энергию образа-формы*»<sup>28</sup>. Исследование концепции гиперповерхности наводит ее автора на мысль о том, что существуют самогенерируемые и самовозникающие силы, которые зарождаются глубоко внутри истории и культуры. В настоящий момент, характеризующийся весьма интригующим поворотом всей современной практики, эти силы вырвались на волю, и сегодня они уже бросают вызов, угрожающий авторству проектировщика.

В этом следует согласиться с Переллой. Действительно, к концу XX века происходило стремительное усиление роли видеокультуры, то есть «экранной культуры», поддержанной электронной технологией. Известно, что посредник, обеспечивающий трансляцию знания, кардинально менялся исторически: от устной речи к письменности и печатному слову, затем к современному, качественно новому воплощению – видеокультуре. Электронные медиа становятся главным посредником в коммуникационном процессе, связывающем современного человека со сферой познания. «Экранная культура» бесцеремонно перемешивает элитарные ценности с назойливо-агрессивным потребительством. Исследование этого феномена позволяет оценить степень его допустимого влияния на архитектуру, подсказывает профессионалу новую тактику.



Перелла стоит в ряду тех архитекторов, которые уверены в неотвратимости перестройки традиционных основ архитектуры. А если уж ей предстоит своего рода мутация, то следует осознанно, используя новые возможности, подчинить этот процесс творческой воле. Вот почему Перелла, как и другие представители «электронного барокко» 90-х, был занят поисками альтернативных принципов архитектурного формообразования, не страшась выхода за рамки традиционной геометрии и принимая во внимание перемены в системе культурных ценностей.

В своем эссе Перелла пытается развить дефиницию *гиперповерхности*. Как истинный представитель постмодернистской культуры, он анализирует недавно устойчивые бинарности и обнаруживает происходящие в них деформации. Перелла считает, что идея гиперповерхности разрушает иерархическую структуру пар понятий (образ – форма, внешнее – внутреннее, структура – орнамент, фигура – фон), переводит их в так называемый план имманенции, единосмысленности противоположных аналогий. То есть гиперповерхность обязывает рассматривать их уже не как отдельные сущности – она находит общность в том, что различается по своей природе. «Гиперповерхности рождаются в проблемных ситуациях, – пишет Перелла, – которые возникают, когда противоположные сущности вдруг входят в тесное сопряжение, когда они больше не выдерживают изоляции – ни лингвистической, ни материальной. К примеру, категории реальности и нереальности в наше время неполноценны,



«НОКС»  
(Ларс Спайбрук)

Концептуальная разработка "V2 Lab" для общественной постройки  
Роттердам, Нидерланды, 1998. Трехмерная компьютерная модель

поскольку одно может быть влито в другое. Диснеевские фантасмагории сегодня – реальность, и ее можно с успехом противопоставить нереальности некоторых медиа-конструктов. Вот где действительно шизофреническая ситуация»<sup>29</sup>.

Чтобы добиться цели, Перелла обращается к топологии, видя в новом геометрическом основании залог снятия запретов на симбиозные соединения качественно несовместимых сущностей. В случае гипероболочки электронный вариант топологической геометрии совмещается с электронной записью знаков современной культуры, обнаруживающей, в свою очередь, подвижность иерархических уровней.

В математике понятие «гиперповерхность» используется для обозначения обычной поверхности трехмерного пространства на случай перехода задачи к многомерности. Можно сказать иначе: это поверхности в гиперпространстве. В рамках теории Переллы математическое понятие «гиперповерхность» произвольно расширено. Гиперповерхность у Переллы – сложный феномен. Она создает особую напряженность тройственного континуума – *пространственного, временного и информационного*. Она передает осязаемый, жизненный опыт по его созданию. Математический контекст – «неевклидово пространство-время» столкнут здесь с культурным контекстом – «информация». Перелла полагает, что «такое изменение смысла термина мотивировано необходимостью отразить воздействие культуры. Новый смысл создает эффект суперпозиции (наложения. – И.Д.) некоей экзистенциальной чувствительности на жесткие условия математической дисциплины»<sup>30</sup>. Эффект суперпозиции, безусловно, связан с недавними *топологическими* исследованиями архитектурной формы.

Итак, в рамках теоретической концепции Переллы значение термина *гиперповерхность* сильно отличается от математического. По его собственному признанию, оно выступает как нечто, связанное с неизбежно гибельной и разрушительной динамикой, рожденной где-то внутри самого капиталистического развития. В математике гиперповерхность существует в «более высоком» измерении, или гиперизмерении. И совершенно естественно, что при переходе в жизненный культурный контекст абстрактность этого математического измерения сдвигается, нарушается. Гиперповерхность, в понимании Переллы, живет в новом, только еще появляющемся культурном контексте, направленном к будущим условиям человеческой жизни и организации – к *постгуманизму*. Позиция Переллы, конечно же, не означает, что сам он ратует за постгуманизм. Как философ и художник, он лишь улавливает и констатирует особые черты современной культуры.

Характерно, однако, что Перелла все же приветствует тенденции, которые, как он считает, сбивают спесь с архитектуры и направлены на разрушение устойчивых до

сих пор принципов формообразования. Так, он одобряет, например, тактику архитектора Бернара Чуми, когда тот пытается изменить привычное главенство *структуры* над *оболочкой*. Для этой цели Чуми использовал в своей видеогалерее «Грёninger-музеум» конструктивное стекло. Придерживаясь тактики так называемой динамической подмены, он на место колонн поставил внутри музея неконструктивные «колонки» с видеоизображением, что конечно же смещает традиционное значение колонны как тела, превращая опоры в бликующие знаки, свободно разбросанные внутри оболочки. Возможность таких подмен подхвачена и другими архитекторами – достаточно назвать Тойо Ито, студии «Асимптота», «Кооп Химмельблау». Проекты с «динамической подменой» Перелла считает плодотворными в плане продвижения к идее гиперповерхности, поскольку в них предлагается способ, который отменяет конфигурацию традиционной системы архитектуры.

На наш взгляд, авторы-экспериментаторы, намеренно пытающиеся привлечь атрибуты потребительской культуры и даже нигилистически отвергающие некоторые незыблемые до сих пор принципы архитектуры, все же не идут навстречу ортодоксальному потребительству. Скорее их проекты представляют лишь заигрывание с потребительской культурой, и по сути это высокоинтеллектуальные игры. Слияние с потребительством происходит совсем в других слоях архитектурной практики, в работах архитекторов, не склонных к эксперименту и идущих на поводу у потребителя.

Перелла настаивает на сближении двух культурных систем, элитарной и массовой, точнее, на специфическом их сплетении, способном проявиться на поверхности архитектурного объекта, который представляется ему своего рода магнитом, притягивающим к себе энергию обоих культурных феноменов. Компьютер помогает создать топологическое целое из столь очевидных различий. Перелла пишет: «Гиперповерхность можно рассматривать как некий эффект соединения двух до сих пор несоизмеримых, несопоставимых траекторий культуры, который случается вдруг где-то внутри интерфейса. Имеется в виду слияние траектории высокой эстетической культуры, к которой примыкает академический дискурс архитектуры, с сильно отличающейся от нее траекторией культуры, несущей символы повседневного потребительства. Здесь отражено отнюдь не импровизированное, не случайное разделение, не усиление дихотомии ради аргументации. Концепция гиперповерхности содержит в себе попытку определить характер сплетения двух абсолютно различных систем – авангардной и обыденной, занимающих место в двух принципиально различных пространствах внутри большой системы общечеловеческой культуры. Причем каждая из систем стремится к выходу на поверхность архитектурной постройки»<sup>31</sup>.

«Гипер», по признанию Переллы, указывает на то, что человеческие действия сильно перестроены цифровой информационной культурой, а «поверхность», или «оболочка», означает сворачивание привычной материальности архитектуры в ее топологические видоизменения. Перелла считает, что архитектура сегодня стоит как раз на пороге освоения такой необычной, нетрадиционной конфигурации, в которой, по-видимому, следует искать исток новой энергетики архитектурной культуры, а заодно и интерсубъективности. Перелла пишет: «Архитектурная топология – это *мутация формы, структуры, контекста и программы* в плотно сплетенные паттерны и в динамику сложности. В последние несколько лет в связи с тем, что заметно повысилась точность проектирования, проблемы архитектурных поверхностей и проблемы топологизации формы исследовались систематически. Одновременно активно разрабатывались новые анимационные компьютерные программы. Вполне понятно, что топологические «пространства» стали подвержены влиянию темпоральности анимационных компьютерных программ, их временному характеру. В топологических «пространствах» отражен принцип приращенной реальности, на них повлияла компьютерная поддержка строительного производства и информатика в целом. Топологическое «пространство» отличается от традиционного, трехмерного, картезианского тем, что в нем в соответствии с принципами темпоральности и случайности все накладывается как бы внахлестку. Пространство тогда уже не некая пустота, внутри которой содержатся субъекты или объекты, оно трансформируется в тесно переплетенную, *плотную ткань*, составленную из особенностей и сингулярностей, и его лучше понимать как особый род субстанции или как насыщенное, *наполненное пространство*»<sup>32</sup>.

Итак, Перелла видит архитектурный объект как топологическую структуру, в которой сращены пространство, время и информация. Информационный компонент такой сложной структуры призван отражать самые разные аспекты современной культуры в самом широком диапазоне, не исключаям низкосортного потребительства. При всем симфонизме концептуальных построений Переллы они не слишком убедительны. Подключение блока информации, изъятого из постоянно обновляющегося контекста потребительской культуры, к строгому вычислительному блоку неевклидова пространства – операция возможная, но далеко не обязательная. Его теоретические построения – это, скорее, метафорическое эссе.

Наше главное возражение основано на том, что архитектура движется в своем развитии, опираясь не только на внешние воздействия, но и сохраняя верность собственному внутреннему дискурсу. Взаимодействие архитектуры с культурой идет по избирательному принципу. В этом проявляется ее способность к автопоэзису, само-



развитию. Не высокомерием творца объясняется его нежелание принять идею сращения архитектуры с потребительской культурой и современными медиа, а скорее его феноменологической интуицией, которая и сохраняет жизнеспособность профессии. Характер ответа архитектуры на кризисные и даже катастрофические изменения во многом предопределен всей историей ее развития как системы.

Ценность исследовательского эксперимента Переллы, на наш взгляд, состоит не столько в теоретическом обосновании его работ с оболочками, сколько в виртуозности импровизаций с ними – неоспоримом доказательстве впечатляющей чувственной красоты топологической поверхности. И сколь ни блистателен в авторских рассуждениях взлет «интеллектуального удовольствия», он не выше эстетического удовольствия от эмоционального восприятия его произведений. Перелла-художник, на наш взгляд, значительней теоретика.

Концепция гиперповерхности Переллы резонирует с богатой историей создания так называемых «глубоких» архитектурных поверхностей, с попытками увидеть поверхность «не как известный всем со времен Аристотеля разграничитель пространства, а скорее как ворота между мирами, через которые является нечто, предстающее перед нами для пристального разглядывания, рассмотрения»<sup>33</sup>. Сам Перелла в более поздней статье (1999) отмечает, что его генеральный тезис – архитектура гипероболочек – основа генерирования новых аффектов между медиа (печатными и электронными) и архитектурными топологическими поверхностями. Но там же Перелла признается, что предлагаемый им симбиоз архитектуры и информации логически сложен: «Образы медиа – это логика, имеющая мало общего с логикой архитектуры. Архитектура всегда была занята формой. Правда, за последние десять лет начала электронной эры эти полярности изменили свои фундаментальные основания. Новые технологии вывели медиа в зону без границ, известную как киберпространство. Архитектура, со своей стороны, пришла к проблематизации картезианских оснований. Другими словами, появились две тенденции: первая может быть названа *гипер* (новое состояние медиа), вторая – *оболочка* (новое топологическое состояние архитектуры), которые все еще не принимают во внимание друг друга. Гипероболочка – это попытка их объединить»<sup>34</sup>.

Следует заметить, что сращение такого рода обосновано только тем, что та и другая сферы подверглись значительной, почти революционной трансформации, и тем, что обе сферы ищут свою форму существования в киберпространстве. Однако просматривается произвольность в выборе именно этой пары для соединения, поскольку трансформации подвергались и многие другие сферы, а киберпространство прини-

мает все. С тем же успехом оболочки могут воспринимать, к примеру, образы новой техники или образы живой природы. Понять мотивы Переллы можно лишь в том случае, если вдруг уверовать в то, что образ современности – это не что иное, как медиа.

Стоит предложить и совсем простое объяснение творений Переллы в виртуальной реальности. Его работы – это заявка на отбор и наложение электронных мультимедийных образов на поверхность дифференциальной геометрии. Он соединяет динамичную криволинейную оболочку с информационным *дисплеем*, сверхчувствительным к культурным явлениям, своего рода живым знаком. И в этом смысле он предшественник одного из направлений в архитектуре третьего тысячелетия, скажем, опытов Макото Сеи Ватанабе, который пятью годами позже предложит проект здания Национального парламента с трансформирующейся оболочкой, реагирующей на внешние и внутренние воздействия и служащей, помимо всего прочего, крупномасштабным информационным дисплеем.

Виртуальный опыт второй половины 90-х, приведший к концептуальному и физическому разделению *оболочки (кожи)* и *структуры* в архитектуре, помимо эйфории вызвал и некоторую тревогу, поскольку он таит в себе своеобразный внутренний конфликт. На эту особенность уже обратили внимание некоторые критики. Опасность, по мнению критиков, заключается в том, что эстетическое внимание архитекторов все больше фокусируется на поверхности, на оболочке здания, которая становится местом сосредоточения своего рода «стилистических» крайностей, что может привести к порождению пустого, бессмысленного и анонимного окружения<sup>35</sup>.

### **К реализации виртуального опыта**

Во второй половине 1990-х годов круг экспериментаторов значительно расширился. В эксперимент с архитектурной формой в виртуальной реальности был вовлечен целый ряд архитекторов, для которых оказалась притягательной чувственная красота криволинейных оболочек, созданных топологическими построениями, и характерны повышенная эмоциональность и высокая активность в поиске новой образности. К концу века и архитекторы-визионеры переходят черту киберпространства и пробуют использовать электронный опыт в живой реальности.

Работающий в Париже архитектор Аммар Эллуини в 1998 году создал проект трансформирующегося Культурно-информационного центра (в соавторстве с Элизой Парментер). Его предполагалось разместить в восточном конце Уолл-стрит в Нью-

Йорк-Сити. Временный характер постройки predetermined ее форму – «виртуальный» образ. Она словно еще не вышла из киберпространства и ждет прихода анонимных кибернавтов. В основе проектной концепции Эллуини лежит попытка создать новое архитектурное пространство, не имеющее типологических аналогов. Его метафорой стала эфемерность, невесомость. Авторы пытались достичь эффекта «быстрого схватывания» всего пространства при восприятии его посетителем, взамен навязывания ему какой-либо пространственной последовательности, для чего в процессе проектирования было использовано особое компьютерное моделирующее устройство типа «анимационный пучок». Объект проектирования авторы представляли себе как некий воздушный поток, струящийся сквозь пространство и время, притягивающий человеческие тела и информацию. Были смоделированы специфические «зоны притяжения». Посетители, информация, подвижные компоненты моделировались как частицы. Различная степень притяжения частиц к тем или иным зонам создавала различную степень их концентрации. Некий ореол из таких частиц задал конфигурацию пространства. Внутренние отношения его поля сформировали виртуальную постройку, определили параметры реального здания Культурно-информационного центра.

Своеобразен подход к созданию гипероболочек американского теоретика и экспериментатора Хареша Лалвани. В качестве основы генерирования иррегулярных гиперструктур (в данном случае – гиперповерхностей, гипероболочек) он использовал высокоупорядоченную геометрию. Причем термин «гиперповерхность» у Лалвани истолкован строго в соответствии с его первоначальным, истинным значением, а само определение этого понятия основано на геометрическом, шире – математическом смысле. Дефиниция гиперповерхности, предложенная Лалвани, сильно отличается от дефиниции, заявленной Стефеном Переллой, в которой приставка «гипер» использовалась для обозначения свойств, внешних по отношению к пространственным параметрам вообще. Лалвани считает, что для создания поверхности такого рода необходимо работать с многомерными пространствами.

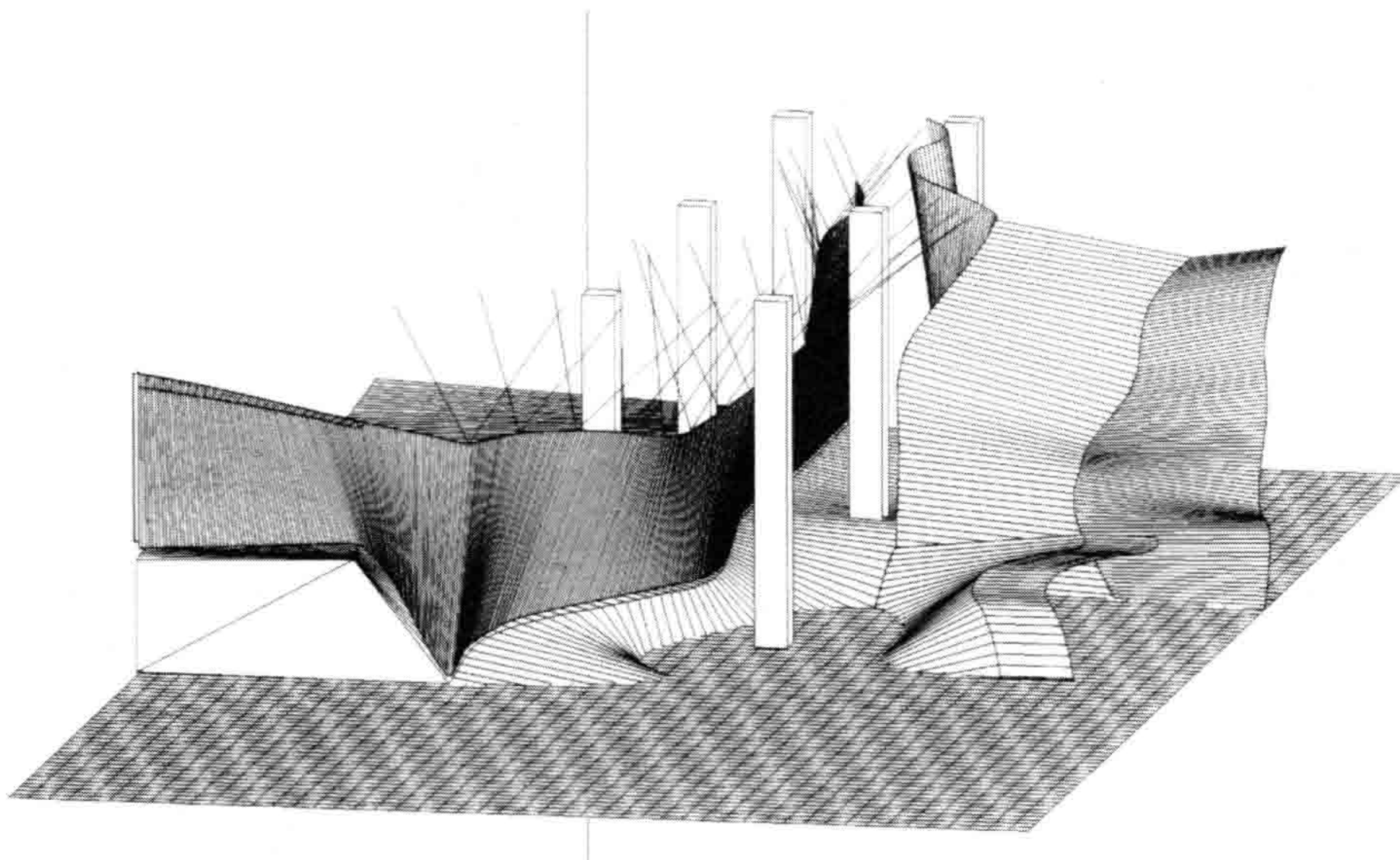
Один из проектов Лалвани представляет собой рисунок покрытия – набор из плит в виде полумесяца. Двумерная проекция выведена из пятимерного евклидова пространства. Каждая плитка маркирована линиями совершенно идентично, но создан образ случайности, иррегулярности. Здесь порядок и хаос неразличимы – такая идея может захватить воображение архитектора. Еще один проект служит примером противопоставления фигур из геометрии порядка и геометрии хаоса в единой трехмерной структуре. Иррегулярная оболочка парит, подобно облаку, над неким пространством. Ее можно назвать истинной гипероболочкой, поскольку она является про-



екцией из многомерных пространств. К ней может быть добавлена обычная трехмерная структура. Проект представляет собой пример свободного композиционного построения, основанного на изобретенной Харешем Лалвани морфологии, принципиально отличающейся от традиционной.

Волнообразные по характеру структуры (в их электронном варианте) Лалвани создал после того, как пристально изучил поведение листового металла под давлением. Этот материал «струится» даже под воздействием собственного веса, причем по тем морфологическим законам, которые соответствуют скорее гибким или жидким, чем статическим объектам. Его объект «Сплетение волн» – это волнообразная оболочка, созданная с помощью топологического пространственного узла. Осуществленная в материале, она может быть использована в качестве перекрытия.

Лалвани – сторонник свободных криволинейных форм, он считает, что конструирование архитектурных элементов из ригидных прямоугольных элементов, таких, как кирпич или блоки, «замораживает» вполне естественную для архитектуры струящуюся природу поверхности. Эксперименты, подобные разработкам Лалвани, способствуют расширению палитры форм, включенных в компьютерные программы. На основании своего опыта Лалвани составляет словарь криволинейных форм, который уже сегодня мог бы использоваться при создании компьютерных программ для практикующего архитектора.



Использование компьютера как «механизма высокого абстрагирования» с целью изобретения новой проектной стратегии, привлекающей концепции динамической организации и производства различий, уже принято архитекторами и становится частью реальной практики. Сдвиг от картезианского порядка в сторону топологической геометрии позволил осмыслить более сложную и динамичную структуру архитектурного объекта, привлекая множество новых понятий, таких, к примеру, как *силовые поля, векторы, сгибание и т. д.* Изменения такого рода, происходящие в профессиональном мышлении и практике, следует оценивать как глубинные – *эндогенные* – явления, в том смысле, что их следует относить к фундаментальным внутренним идеям профессии, которые как раз и определяют ее дальнейшее эволюционное развитие. Происходит пересмотр принятых и установленных когда-то основных понятий, таких, как *размерность, пространство, структура* и т.п., и создание новых понятий, которые больше подходят к выражению перемен в представлениях архитектора. Архитектор работает уже не только в ограниченной трехмерной системе, он может использовать эффекты топологических построений. Меняются поэтика, эстетика, система пространственных категорий.

До 1990-х годов, ставших предтечей электронной эры, архитекторы создавали окружение, требовавшее скорее репрезентации, чем абстрагирования. Так было до тех пор, пока не проявилось несравнимо большее абстрагирование самого концептуального процесса. Концептуальный «сдвиг», происходивший накануне электронной эры, потребовал и от самого окружения большей абстрагированности. Нелинейный подход в проектировании, основанный на использовании динамических и эволюционных систем, приводит ко все большей сложности и архитектурную форму, и архитектурное окружение.

Топологическая архитектура вызывает возражения в самой архитектурной среде. Приведем в связи с этим цитату из статьи Брайана Массуми «Необычные горизонты проектирования» (1999): «Осуществляемая с помощью компьютера топологическая проектная техника в архитектуре больше не новость. С приходом более доступных программ и процессоров студии и офисы без бумаги перестали быть исключением. На фоне все большего знакомства с компьютерной разработкой топологической архитектуры стало проявляться и недовольство ею. На лекциях, конференциях, семинарах наблюдается такая тенденция. Существует даже мнение, что абстрактность дигитального топологического пространства противоречит пространственной реальности человеческого тела, построек. Возникает множество упреков примерно такого рода: “Поскольку мы не живем в этом неевклидовом пространстве,

зачем вы нам навязываете эту мутантную геометрию, которая терпит неудачу при связи с реальностью. Топологическая архитектура слишком абстрактна. Она не может быть органична человеческому телу. И кроме того – можно оживлять архитектурную практику сколько угодно, но ведь вы порываете связи со строительством, поскольку проект не идет никуда... Проектная техника, основанная на идее непрерывности, движения, а не на статике форм, подрывает свои собственные принципы неподвижностью своего же конечного продукта”»<sup>36</sup>.

Теоретики, отвечая на такого рода претензии, выдвигают новые концепции, объясняющие сущность новых методов работы с формой. Философия архитектурной формы становится все более абстрактной. Так, Брайан Массуми, пытаясь прояснить ситуацию с понятием «движение», выдвигает ряд теоретических допущений. Фактически он ставит под вопрос правомерность привычной концепции, согласно которой мы живем в трехмерном евклидовом пространстве. Так, он считает возможным предположить, что физическое пространство, где обитает наше тело, имеет более абстрактный характер и более высокую размерность, чем та, с которой мы привыкли сопоставлять себя и окружение. Он допускает также, что размерность нашего тела включает четвертую координату (*время, то есть движение*) и потому неотделима от высокой размерности обитаемого пространства. Концептуализация столь абстрактных связей может состояться только в понятиях топологии. Его концепция весьма убедительно аргументирована с помощью современных положений теории пространственной ориентации, возвышающей значение *двигательной бессознательной составляющей* над традиционно принятой схемой восприятия визуальных сигналов и пространственных форм, а также новых исследований в области синестезии и в области самой топологии<sup>37</sup>.

В настоящее время эффективность нового метода пока еще действительно сомнительна: нередко случается, что авторы топологического проекта неадекватно ставят задачу, определяющую финальный эффект, иначе говоря, задача недостаточно абстрагирована и потому не соответствует высокоабстрактным ресурсам самой техники. Конечно же, любой эксперимент с формой имеет и негативную сторону. Однако всем нам следовало бы вспомнить историю и усвоить истину о том, что *мутации в самом широком смысле слова всегда были основой развития формы*. Возможно, что какая-то часть нелинейных опытов окажется тупиковой ветвью. Но все негативное снимается лишь в эксперименте, по мере его развития. Неучастие в эксперименте, отвержение его ведет к застою.

Поль Вирилио, философ, урбанист и теоретик архитектуры, воспринимает переход за черту евклидовой геометрии как морфологическую катастрофу архитектуры.



Однако он понимает неизбежность новых экспериментов и необходимость теоретического осмысления новой архитектурной реальности. Он пишет: «Изобретение виртуального пространства неотделимо от изобретения фрактальной геометрии. С появлением трудов Мандельброта в 70-е годы известные нам три размерности вошли в период кризиса. И теперь дробные размерности господствуют на фоне кризиса целых размерностей. Произошла морфологическая катастрофа, связанная со сферой размерностей в геометрии. Однако проблема сжимания времени бросает вызов нашей привычной концепции мира с цельными размерностями, которые до сих пор были основой творчества архитекторов. И с настоящего момента архитектор просто обязан работать с размерностью фракталов»<sup>38</sup>.

Ответом практики нелинейной архитектуры на возражения приверженцев традиционных путей в архитектуре могут быть лишь множющиеся примеры осуществленных построек. Лидерами нелинейных опытов остается, может быть, и небольшое число архитекторов, но все они одарены чувством новизны. К известным именам Грега Линна, Ларса Спайбрука, Каса Оостерхёйза, Макото Сеи Ватанабе постепенно добавляются и другие: Сулан Колатан, Билл Макдоналд, Джесс Рейзер, Нанако Уемото, Элизабет Диллер, Рикардо Скофидио, Нейл Денари. Работы неоавангардистов имеют громадный резонанс во всем мире. Проектное движение нового поколения архитекторов в русле топологической архитектуры становится все более активным. Интерактивные постройки пока единичны, но все они созданы энтузиастами, начинавшими свой эксперимент в виртуальной реальности.

Нелинейные процессы, стремительно осваиваемые неоавангардом, и сегодня, в начале XXI века, не приняты архитектурным мейнстримом. Практикующие архитекторы заняли выжидательную позицию по отношению к нелинейному методу. Однако влияние новой эстетики огромно. В неоавангардных экспериментах, начавшихся в 1990-е годы в киберпространстве, продолженных в опытах реализации технологических инноваций, исследуется новая форма. Одновременно с постижением нового метода архитектор постигает и моделирует новый тип реальности.

The background is a complex, layered composition. It features a grid of lines, possibly representing a ceiling or a structural framework, which is partially obscured by large, organic, white shapes that resemble liquid or smoke. These shapes are set against a dark, textured background. The overall effect is one of dynamic tension between geometric order and organic form.

8

ТЕХНОГЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. ТЕОРИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ

## **Компьютерные техники и трансформация проектного процесса**

### *Архитектура, технология, культура*

Отношения между современными компьютерными техниками и творчеством в сфере архитектуры становятся все более сложными и многообразными. Компьютерные техники создают новые эффекты, которые воздействуют напрямую или косвенно влияют на предмет творчества, кардинально меняя поведение архитектора и процесс создания произведения. Все это трансформирует саму культуру творчества. Архитектор, художник, принимая современные техники или активно противясь им, создает нечто совершенно новое, а главное, переходит в совершенно иную фазу творчества.

Внедряясь в самые различные сферы человеческой деятельности, компьютерные техники оказывают большое влияние на современную культуру в целом. Используя лексику новой науки, можно сказать, что они встраиваются где-то в точке начала и конца некоей «петли с обратной связью», проходящей через всю культуру. Такая петля как нечто целое все больше вырастает в культуру, захватывает ее с помощью новейших технологий. Скорость создания и распространения новых техник зависит от скорости усвоения технологии в целом, степени ее вовлеченности в культурный контекст. Активное усвоение этих новшеств пользователями самых различных категорий и в самых различных сферах деятельности уже сегодня создает предпосылки для качественной трансформации культуры. Нет сомнения в том, что вклад современных техник ложится на чашу весов ее эволюции.

Неудивительно, что, осваивая новую технологию, современная культура постепенно интегрирует *теорию нелинейной динамики*. Корни теории – в естествознании и в философии постмодернизма. Ее концептуальная модель синтезируется во встречном усилии обоих типов познания – естественнонаучного и гуманитарного. Сущность теории – описание нелинейных процессов, в которых реализуется *феномен*



ветвления траекторий эволюции какой-либо системы. Множество систем в природе и социуме описываются посредством такого теоретического обоснования.

Важно отметить, что сама культура в наше время развивается весьма специфично, и ее действительно целесообразно рассматривать как самостоятельно эволюционирующую систему. Используя лексику современной теории сложности, можно сказать так: если современная культура в каком-то смысле управляема, то управляет ею *особый организационный процесс*, в котором главенствующую роль играют самоорганизация, бифуркация и продуцирование качественно новых результатов.

### *Архитектор и программист*

Архитектура, сохраняя статус традиционного вида искусства, относительно недавно вступила на путь освоения новейших достижений науки и технологии нашего времени. Быстрое распространение новых компьютерных техник привело к ряду проблем.

К середине 1990-х в профессиональных публикациях звучало беспокойство в связи с большим прорывом технологии в архитектуру, навязыванием архитектору новых программ и рабским, нетворческим их использованием. На этом начальном этапе возникало опасение и по поводу того, что новая техника может остаться лишь виртуозным инструментом репрезентации проекта, освободителем от рутины, удобным средством согласованной работы со «смежниками» и ничем больше. Программист постепенно становился заметной фигурой в архитектурном проектировании. Сама архитектура, увлеченная световыми и стробоскопическими эффектами, превращалась в подобие информационного дисплея. Обсуждались и способы преодоления такой ситуации. Создание *интерактивной* архитектуры представлялось главной целью, позволяющей архитектуре утвердиться в новом качестве, стать концептуально соизмеримой со временем<sup>1</sup>.

Ситуация резко обострилась, когда появились новые виртуозные техники, предложенные архитектору как самодостаточный инструмент для создания новой формы, не требующий творческого усилия профессионала. Особенно остро встала проблема сохранения ведущей роли архитектора в проектном процессе. Просматривается тенденция передачи инициативы в руки программиста с его опорой на вычислительное мышление, на моделирование архитектурной формы с помощью сложнейших техник, заимствованных из арсенала современной науки. На фоне изменений в структуре процесса проектирования еще одна фигура возвышается до уровня автора-творца – это инженер-конструктор, творчество которого опирается на вычислительное мыш-

ление, на «*поэтику*» *математики* и довольно легко срастается с новым проектным инструментарием.

305

Что можно противопоставить складывающемуся положению вещей? По видимому, никогда не стоит путать *идею* с ее *воплощением*. Если архитектор сегодня работает с программистом, понятно, кто в этом тандеме является *креатором*, а кто *человеком от техники*. Конечно, для самого архитектора не исключена возможность выступать еще и в роли программиста, но заменить генератора замысла проекта программистом, пусть даже высокоизобретательным в своей области, нельзя. Творческий замысел, поиск образа, кристаллизация идеи – прерогатива архитектора. Работать с программой можно, когда идея уже рождена. И здесь требуется программист, возможно и архитектор-программист, вводящий идею в круг ее виртуальных превращений. Современные компьютерные техники, безусловно, влияют на сферу воображения архитектора, но их главное предназначение – усилить одно из традиционно ведущих звеньев развития архитектуры – проектный эксперимент.

Сотворчество архитектора и инженера – ситуация вполне реальная. Во многих проектах имя инженера уже стоит рядом с именем автора-архитектора.

Постепенно определились несколько главных направлений использования цифровых технологий в архитектуре. Первым остается развитие новых техник непосредственно для оптимизации традиционного процесса проектирования. Второе направление, связанное с нелинейными экспериментами, ориентировано на высокомоощные компьютеры. Здесь набирает силу развитие техник искусственного интеллекта применительно к строительному процессу, согласованных с проектным творчеством. Продолжается исследование виртуальной реальности как новой сферы эстетического опыта в архитектуре. И наконец, усиленно развиваются наиболее притягательные для архитектора, настроенного на новаторский поиск, исследования *новых принципов формообразования* в архитектуре, которому мы и уделим основное внимание в данной главе.

### *Нелинейное моделирование*

Как мы уже отмечали, в 1990-е годы был мощно представлен первый эксперимент по *формообразованию*, использующему принципиально новое, нелинейное мышление, доступное компьютеру, – *нелинейная архитектура* Эйзенмана, Гери, Либескинда, Линна, ван Беркеля, Хекера, Макфарлана, Жакоб, Реггетта и других пионеров эксперимента. Нелинейная архитектура – название весьма условное. Оно объединяет новейшую генерацию проектных экспериментов в архитектуре, ориенти-

рованных на сложные компьютерные программы, использующие принципы нелинейной динамики.

Не приходится говорить о каком-либо внешнем сходстве произведений, соотносимых с понятием *нелинейная архитектура*. Нелинейная архитектура не стилевое направление, она не является даже движением единомышленников. Эта новая архитектура не связана единой философской, культурной или идеологической установкой, интегрирующей формальный поиск и задающей ему некие рамки. Нелинейность в архитектуре определена прежде всего особой *техникой моделирования* архитектурной формы. Нелинейное компьютерное моделирование обращается не столько к привычной для архитектора геометрии, сколько к вычислительному мышлению, ориентированному на нелинейные процессы. Архитектор рождает идею формального замысла, он же создает нечто вроде сценария возможного его воплощения. Развитие своей формальной идеи он может доверить компьютеру. Вычислительная техника и программное обеспечение позволяют архитектору ввести в компьютер начальные параметры, систему корректировки и ограничений.

Дальнейший процесс моделирования развивается благодаря особому «механизму самоорганизации». Архитектор лишь наблюдает процесс эволюции первоначального замысла. Он может вмешиваться в этот процесс и влиять на него, но не с помощью привычной геометрической коррекции, хорошо служившей ему до сих пор, а используя приемы информационного воздействия на определенные зоны преобразующейся на его глазах модели, применяя различные корректирующие формулы нелинейного характера.

Первые нелинейные опыты 90-х с использованием новой техники моделирования показали свободу архитектора в построении *индивидуального языка*. Особенно притягательными оказались криволинейные формы, наглядно демонстрирующие открывшуюся независимость архитектурной формы от евклидовой геометрии. Пионерами «криволинейности», «текучести», «каплеобразности» выступили Френк Гери, Грег Линн, Джеффри Кипнис. Наряду с языком криволинейных форм была представлена и жесткая рациональная форма – фрактальная геометрия кристаллов как частный случай нелинейной фрактальной геометрии.

Питер Эйзенман продемонстрировал возможности компьютерного моделирования в головокружительной геометрии беспорядочных сдвигов изначально заданных простых прямоугольных форм. Известный его проект Аронофф-центра в Цинциннати создан благодаря оригинальному использованию математического нелинейного процесса. Соединение волнообразной в плане постройки (кривая, положенная в ее



основу, описывалась нелинейными уравнениями) с коробчатой структурой, то есть наложение двух геометрий, строилось по принципу нелинейности, и благодаря нелинейной природе отношений между отдельными элементами ни один из вариантов наложения форм не был повторен.

Упрощенно схему моделирования этой постройки можно описать следующим образом. Первоначальным элементарным фигурам (прямоугольным боксам) были заданы различные режимы движения – повороты, наклоны, качание, вращение, растяжение, сжатие, сдвиги – с различной скоростью, в различных ритмах, но в пределах ограничивающих параметров. С помощью специальных алгоритмов всей этой сложной многокомпонентной системе был задан режим эволюционных изменений. Такой механизм самоорганизации системы всегда рассчитан и на неожиданные, случайные изменения, возникающие в сложном столкновении режимов поведения отдельных компонентов. Техника моделирования, построенная на нелинейных вычислениях, позволила проследить множество неуловимых, независимых движений в их совокупности и выбрать окончательный вариант, наиболее подходящий для воплощения в реальности. Таким способом Эйзенман создал особый, неповторимый язык «кусковатых» форм, родственных беспорядочным напластованиям геодезических слоев земли, в основе которого – эстетика непостижимых энергий коловращения гигантских пластов земной коры.

Нелинейный опыт Дэниела Либескинда – постройка Еврейского музея в Берлине и неосуществленный проект Музея Виктории и Альберта в Лондоне – продемонстрировал его привязанность к языку деконструктивизма. Создание музея было целиком доверено компьютеру. Не было привычного рисования и черчения, бумаги не было вообще. Вся документация трехмерной модели размещалась на дисках CD. В основу формирования конструкции и системы обшивки здания положены нелинейные процессы.

Френк Гери в проекте Музея Гуггенхайма использовал и компьютерное моделирование, и ручное макетирование для взаимной корректировки замысла. Лишь конструктивное решение своей знаменитой постройки он целиком доверил нелинейному процессу.

После первых опытов нелинейной архитектуры поднялась мощная волна по внедрению программ, заимствованных из новой, нелинейной науки, в область архитектурного творчества. Вычислительная техника продолжает властно входить в мир архитектуры – в сферу проектирования, производства материалов и возведения зданий, она покушается даже на область воображения. Программное обеспечение для архи-

тектурного и инженерного проектирования развивается стремительно – от систем компьютерного черчения до программного инструментария высокой мощности, рассчитанного на объемное моделирование и предоставляющего широкий набор аналитических возможностей. Современные программы легко создают и модифицируют точнейшие цифровые модели для архитектурных идей и без труда оценивают возможности их производственного воплощения.

Однако современный программный инструментарий все же недостаточно совершенен для моделирования идей архитектора. Он гораздо больше приспособлен для ускоренного генерирования проектных альтернатив, причем сам процесс генерирования альтернатив происходит за пределами понимания архитектора.

### *Классический союз теории и эксперимента*

Теоретическая мысль едва поспевает за экспериментами по формообразованию на основе компьютерных техник. На этом фоне возникает парадоксальная ситуация, при которой новая техника моделирования архитектурной формы объявляется едва ли не локомотивом в развитии формообразующей мысли. Тем самым прежний *классический союз теории архитектуры и рукотворного персонального проектного эксперимента*, задававший импульс развития архитектурной формы в течение всего XX века, как бы сдвинут на второй план, а в некоторых текстах уже звучала мысль о полной отмене его влияния.

На наш взгляд, такая тенденция принципиально неверна. Никакая экспансия техники никогда не означает отмены мысли и художественной интуиции. Действительно, в классической связи теории и эксперимента на переломе XX и XXI веков происходят существенные перемены и перестановки. Эти изменения идут на фоне пришедшейся на конец XX столетия радикальной ревизии глобальной научной концепции самой природы – от концепта «механизма» к соматическому концепту «живого организма». Наука, в особенности биология, стала осваивать теорию сложности и стохастическое (случайностное) поведение систем. Архитектура совершает тот же стратегический ход.

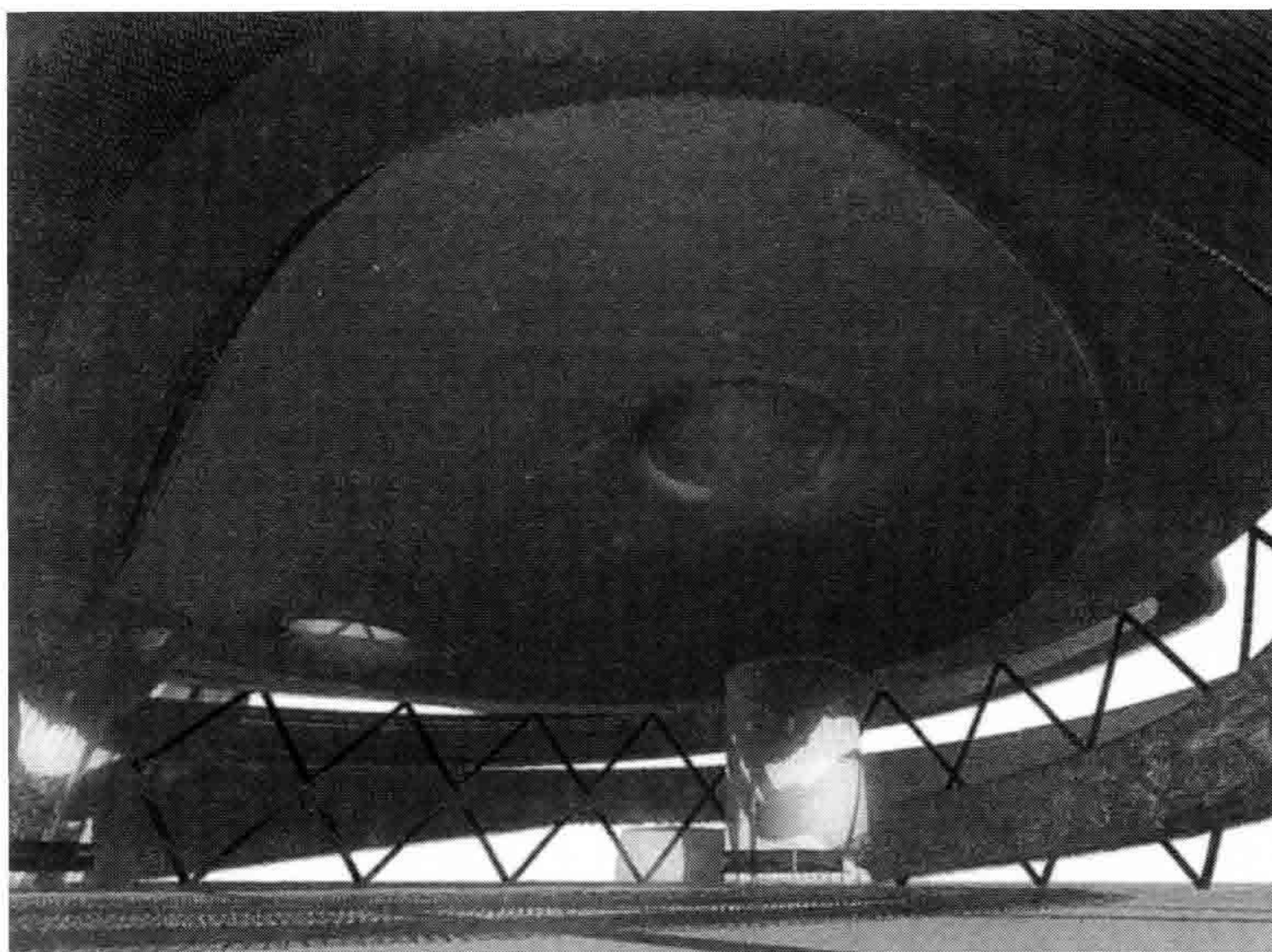
Намечающийся радикальный поворот профессионального сознания означает, что вслед за новой наукой осваивается глобальный концепт «организма», что, судя по всему, влечет за собой коренные изменения архитектуры. Радикальный поворот проектного эксперимента заключается в том, что доверенная компьютеру процедура формообразования ориентирована на идею эволюционирующих самоорганизующихся систем. Работа с формой как бы «уходит из рук» творца. Возникшая колли-

зия – следствие опережающего развития эксперимента. Классический союз теории и эксперимента тем не менее должен сохранить главенствующую роль в развитии новых принципов формообразования и в современной тенденции к индивидуализации архитектурного языка.

### *Потенциал новых техник*

Экспериментальный потенциал новых техник поистине неисчерпаем. Действительно, появляющиеся сейчас новые техники, использующие эффективный вычислительный синтез, открывают перед архитектором мир невиданных возможностей. Проектировщик уже оценил перспективу использования *нелинейных* процессов и зачастую видит в них спасительный ключ для достижения высококреативного и инновационного решения. Техники сменяют одна другую стремительно: вчерашнее новшество сегодня уже рассматривается как рутинная проектная задача.

В первые годы XXI века архитектура демонстрирует все более многообразные способы применения цифровой технологии, нацеленной на творческое ее освоение ради продвижения новых способов формообразования в архитектуре. На переломе столетий проводилась большая работа при крупных университетах, в студиях и лабораториях по творческому использованию компьютера. Техника моделирования архитектурной формы, построенная на нелинейных процессах, становится все более



*Питер Теста*

**Здание-оболочка «Углеродная башня».** Нью-Йорк, США, 2002  
Проект для Нового музея современного искусства в Нью-Йорке  
Прототип 14-этажного сооружения без вертикальных опор



разнообразной. Не угасает интерес к «дикувинным» формам, развивающимся за чертой евклидовой геометрии, – солитонам, фракталам, гиперкубам, лентам Мёбиуса, торах и тороидам. Реализуются проекты интерактивной архитектуры. Еще более изысканными стали поиски в области специальных эффектов. Архитектура осмысливает потенциал весьма жестких, заимствованных у науки техник морфогенеза, пытаюсь подчинить их своим творческим целям.

Особая проектная техника, использующая *стохастические и эволюционные* методы, появилась совсем недавно. Она дает возможность генерировать совершенно необычные проекты с интригующим геометрическим решением. Опасность видится в том, что предложенный эксперимент таит в себе соблазн легкой удачи для архитектора. Власть творца становится эфемерной. Некое таинство происходит где-то внутри компьютера, вызывая мистическое чувство сопричастности машины к творчеству.

Но согласимся, что, не слишком разбираясь в устройстве автомобиля, мы тем не менее управляем им по своему усмотрению. И возможно, в целях сохранения власти архитектурной идеи нужен лишь хорошо отредактированный язык для коммуникации с системами вычислительного мышления, а тем самым и для осознанного влияния на новый и пока мало освоенный динамический процесс формообразования. Тогда вопрос о власти архитектурного замысла – это лишь вопрос времени. Тогда и современный компьютерный проектный эксперимент, как бы ни завораживал он скоростью и техникой генерирования новаций, снова занимает подобающее место рядом с теоретической мыслью, а союз теории и эксперимента снова служит основой синтезирующей силы архитектурного замысла.

### *Разнообразие новых техник*

Множество архитекторов и архитектурных студий проводят эксперименты с самой новейшей техникой, чтобы внедрить непосредственно в архитектурное проектирование *организационные процессы* различного типа. Они раскрывают перед архитектором новые горизонты, вносят новые возможности в процесс проектирования. Наступательное движение техники и повороты культурного сознания – все это, вместе взятое, заставляет пересматривать философские основания архитектуры и самого процесса архитектурного мышления. Зачастую такая рефлексия происходит непосредственно в процессе изучения новых методов моделирования формы. Практически все новейшие опыты с компьютерной техникой ведутся *за чертой линейного мышления*. И понятно, что здесь прослеживается теоретическая рефлекс-

сия, ориентированная на ментальный поворот культурного сознания. Так, на фоне внедрения в архитектуру новых организационных программ пересматривается детерминистское понятие причинности – в свете нелинейных, «перевернутых», соматических (относящихся ко всему организму) процессов, порождающих качественно новые эффекты.

Приведем несколько примеров проблемных проектных исследований, связанных с новой техникой моделирования формы в архитектуре<sup>2</sup>.

Одна из конкретных задач и, по-видимому, наиболее актуальная – сопряжение с проектным творчеством техники *организационного процесса* (или *процесса самоорганизации*, иначе, *механизма самоорганизации*), а вернее было бы сказать, его имитации. Над этой проблемой работает целый ряд архитекторов и программистов. Мануэль Де Ланда исследует возможности применения известной в современной биологии техники *генетического алгоритма* для архитектурного проектирования. Генетический алгоритм в архитектуре – особая система, в которой некое моделирующее устройство имитирует *процесс эволюции*, а программное обеспечение само продуцирует новую форму. Казалось бы, использование такой техники, как генетический алгоритм, способно практически заместить традиционного проектировщика, но и здесь эффективность результата зависит от творческого подхода к процессу.

Еще одна активно разрабатываемая идея – введение *динамической компоненты* в традиционно статический объект архитектуры. В последние несколько лет разрабатывалась теоретическая концепция «формы-движения» в архитектуре (Грег Линн). Действительно, соотнести новую технику с материальным объектом весьма проблематично, но становится возможным в случае создания модели динамической организации архитектурного объекта. Современные компьютерные техники построены на процессуальной основе, следовательно, любой материальный объект здесь рассматривается уже не как статичный объект, а как динамическая организация. Все это бросает вызов состоянию *стаза*, застоя формального объекта в архитектуре. Кристина Шии создала прототип системы особой синтетической техники, названной ею Эйф-форм. Система соотносит материальную форму с проблемами геометрии, топологии, инженерного искусства. Она создает эффект выхода из специфики материальных ограничений. Она позволяет взаимодействие с динамическими процессами и способствует ускоренному генерированию проектных альтернатив. Тем самым привычное материальное сдерживание лишается силы. Эта новая вычислительная техника ведет к созданию непривычной свободной формы – «каплеобразной», «кляксообразной», криволинейной, – к дискретным структурам, к учету особых свойств массы

и конструкций, стоящих за пределами их обычных свойств. Разработки такого рода, безусловно, означают переход на новую, альтернативную, ступень в проектных поисках, на которой снимаются материальные ограничения.

Известно, что развитие современных техник в архитектуре опирается на освоение компьютерных техник ряда других дисциплин, причем крайне различных. Архитектура обращается к *биологии*, к смешанной *музыке*, к *джазовой музыке*, к *экологии*. Что касается экологии, то она все чаще выступает как генерирующий фактор для развития техник в тех случаях, когда проектное решение архитектурного объекта во многом определяется влиянием окружающей среды. Группа «Оушн Норд» использует современное экологическое знание, создавая свою организационную парадигму, чтобы иметь возможность четко артикулировать окружающую среду и понимать ее как *динамически разворачивающееся порождающее поле*. Разработанный группой подход к проектированию раздвигает рамки традиционного процесса, кардинально меняет представление о постройке. Авторы стремятся вызвать динамические отношения между материальной формой, условиями окружения, социальными перипетиями, возможностями расселения и субъектами расселения. Инклюзивный подход рассчитан на намеренную, но не жестко навязываемую культурной средой трансформацию, не исключаящую непредвиденных влияний и случайностей.

Разработка современного технического потенциала новых *эффектов*, воздействующих на восприятие, также приводит к трансформации современных условий проектирования. Фирма «FOA» («Форин Оффис Аркитектс») использовала потенциал компьютерной архитектурной техники для разработки приемов воздействия на эмоции. Представители фирмы считают, что все традиционные эффекты – пространственные, материальные – ограничивают архитектуру, сводят ее к давно известным проблемным отношениям типа «внешнее–внутреннее», «фигура–фон», что и побудило фирму начать поиск новой, более гибкой и открытой системы. Новая система «FOA» описывается в понятиях театральных эффектов, эффектов перформанса, исполнительства. Она, безусловно, способна оказывать обратное воздействие на культуру. Сочетание различных компьютерных техник в комбинации с множеством вариантов материальной организации рождает максимально действенные эффекты. Некоторые приемы такого рода уже использовались в архитектурной практике. Ряд архитекторов привлекает для своих проектов программное обеспечение по спецэффектам из современного кинематографа. Качественно новые эффекты постоянно разрабатываются.



Известный инженер-конструктор Сесил Бэлмонд, председатель оперативного совета «Ове Аруп» (*Ove Arup*), глава прогрессивной группы геометров, придерживается иконической (изобразительной) позиции в современной архитектуре. Бэлмонд всегда работал на самом переднем крае и сотрудничал с самыми известными архитекторами-новаторами и экспериментаторами трех поколений – Филипом Джонсоном, Тойо Ито, Ремом Кулхаасом, Дэниелом Либескиндом, Беном ван Беркелем. Он считается первооткрывателем феномена взаимопроникновения цифрового образа и материальной формы. Иначе говоря, он виртуозно переводит электронные модели в пространственные конструкции своих новейших построек. Инженерные открытия Бэлмонда, безусловно, опираются на блестящие знания современной техники и технологий. Более того – они рождены в контексте современных философских и научных представлений.

Программисты Питер Теста и Девин Уайзер пытаются соотнести «вычислительное мышление» с процессом архитектурного проектирования. Они разрабатывают теоретическую основу синтезированного процесса и строят всю его «вычислительную среду». С этой целью используется междисциплинарный подход, который включает в себя или как-то приспособливает к проектированию новейшие техники программирования, связанные с искусственным интеллектом, вычислительной геометрией, с продвинутым строительным искусством и производством, с науками о физическом мире. Все это используется для того, чтобы кардинально реконструировать процесс генерирования формы в архитектуре. Принципиальным основанием в разработке Тесты и Уайзера является установка на синтез пространственных и структурных моделей. С помощью такого синтеза создаются «паттерны» саморегулирования, вероятные изменения которых управляются развитием самой системы. «Управляющим фактором» служит введенный ими процесс *диалога* между компонентами системы. Сложные диалоговые отношения между архитектурной формой и техникой, начало которых заложено внутри самих этих несвязанных и все же родственных сфер, изменчивы и интегрируют нелинейные комбинации цифровых и нецифровых последовательностей, новаторских алгоритмов и интенсивных «глубинных» вычислительных техник. Результатом *стохастических* и *эволюционных* процессов, в основу которых положена созданная авторами «вычислительная среда», стали трехмерные модели структур и поверхностей. Как и в работе Кристины Ши, здесь просматривается попытка программирования синтетического процесса, в котором архитектурный и конструктивный проекты разрабатываются (и корректируются) одновременно с проектом производства строительных элементов. Программа ведет сложный диалог всех участвующих позиций.

«Тороидальная архитектура» Престона Скотта Козна – это авторская разработка особой геометрической техники, которая способна создавать необычные эффекты во всех системах архитектурного произведения – программной (функциональной, сценарной), пространственной, структурной. Программа развивается, почти в буквальном смысле движется, от функционально бедной сердцевины постройки к ее тематически насыщенному периметру. Пространственная последовательность строится в противоположном направлении, то есть пространственная структура усложняется от периферии к центру, где обогащается необычной геометрией *тора*. (*Тор* – пространственная фигура, напоминающая бублик. Она получается в результате вращения круга вокруг некой оси, лежащей в плоскости этого круга, но его не пересекающей. Тор можно представить себе как фигуру, противоположную шару. Шар имеет плотное ядро в центре. Тор, напротив, в центре имеет пустоту. Тороиды – пространственные архитектурные формы, построенные по образу тора.) Разработка Козна представляет собой качественно новую структуру, плотно совмещенную с тороидами, что обеспечивает приспособленность постройки к самым различным пространственным обстоятельствам. Тор, тороиды продуцируют «перевернутую функциональность», при которой не функция вырабатывает форму, как предписывал функционализм, а напротив, форма подсказывает функцию. И результат, по мнению самого автора, получается даже в чем-то лучше.

Наибольшее впечатление производит реализованная идея растущего архитектурного сооружения, разработанная Макото Сеи Ватанабе для станции токийского метро «Иидабаси». Проект и его реализация осуществлены на основании многолетних теоретических разработок программы под названием «Город на основе индукции». Задачей научного проекта было создание теории, позволяющей вести проектные разработки, делать стройные логические построения. Программа должна сама собирать, учитывать и комбинировать множество параметров объекта и выдавать оптимизированное решение проблемы. Ватанабе полагает, что компьютерная архитектура может обойтись без проектировщика как такового. Он уверен, что сложные криволинейные поверхности, рожденные компьютером, прекраснее того, что может создать воображение человека, подобно тому, как голливудские спецэффекты более впечатляющи, чем реальные события. С помощью компьютера Ватанабе не просто усиливает красоту, подмеченную в природе. Он использует алгоритмы, способные, по его мнению, отражать сущность природных явлений. В пространство станции «Иидабаси» введена «паутина» – многостержневая рамная структура, целиком спроектированная с помощью программы. Часть сооружения, так называемое «семья», –

находится под землей. Семя «прорастает» наружу и «расцветает» вентиляционной башней. Программа использовала принцип морфогенеза. В результате конструкция живо отвечает на комплексное воздействие нагрузок и становится то массивней, то тоньше и изящней. Конструкция показывает, как материал растет, расщепляется, вновь соединяется подобно растению в переменчивых условиях жизни. Особое впечатление производит утонченная эстетика интерьера станции метро. Художественное решение проекта посвящено игре визуальных, световых, тактильных и смысловых ощущений.

## **Необходимость расширения парадигмы формообразования**

### *Отставание теории*

Не располагая достаточным временем для создания теоретической основы в условиях стремительно развивающегося компьютерного эксперимента с формой, архитектура ведет частичные теоретические проработки одновременно с экспериментом, опираясь на некоторые идеи новой науки и философии. Но дело не только в дефиците времени: для создания теории необходимы и особая среда, и особое пространство культуры. А между тем и новая наука, ориентированная на мышление в сети Интернет, и современная философия не выработали пока *методологической основы познания*, непротиворечивой и доступной для понимания представителями культурного сообщества в целом.

Но при всем том, отмечают представители науки, фундаментальные математические и физические идеи, а также господствующие в наше время физико-математические парадигмы, главной из которых следует считать научную парадигму нелинейности, накладывают свой отпечаток не только на стиль мышления ученых (естественников и гуманитариев), но и на обыденное мышление всех без исключения людей. Они проникают в язык в форме речевых оборотов, встраиваются в логику, психологию и политику, этику и эстетику<sup>3</sup>.

Известно, что в последней трети XX века в науке был открыт особый тип *нелинейного* поведения большинства природных систем. Было обнаружено, что нелинейные методы описывают значительно более широкий круг процессов, чем линейные. В связи с новыми открытиями в современной науке сложилась своеобразная ситуация: наука переживает стадию становления новой рациональности – неклас-



сической и даже постнеклассической; в ней меняется структура познавательной модели, складывается новая парадигма научного знания, сближающая естественные и гуманитарные сферы. Появляются даже новые области знания, выполняющие символическую и собирательную роль. Такую роль играет, например, *синергетика*, вобравшая в себя самую суть нового научного мировоззрения, пытающаяся обосновать единую междисциплинарную теорию. Эти усилия, предпринимавшиеся особенно интенсивно примерно с середины 90-х, безусловно, благоприятны для гуманитарных наук и искусства. В результате синергетического движения возникает своеобразный междисциплинарный язык, позволяющий гуманитариям иметь некоторое представление о методологических тайнах таких непроницаемых наук, как математика и физика.

Синергетика как движение первоначально опиралась на недавние открытия естественных наук: теорию детерминированного хаоса, теорию диссипативных структур, фрактальную геометрию природы, моделирование быстрых процессов, нелинейный анализ. Постепенно начали возникать внутренние, глубокие связи с гуманитарными науками. Аккумулированные в синергетике понятия самоорганизации, хаоса и порядка, нелинейности служат основанием для поиска универсальных *паттернов эволюции* и механизмов *самоорганизации* открытых нелинейных систем любого рода.

### *Пути перемен*

Ситуация, складывающаяся на фоне все более широкого использования разнообразных техник в архитектуре, нуждается в теоретическом обеспечении. Однако то, что реально происходит, рождает мало связанные между собой теоретические «островки», создаваемые каждый раз для локальных целей. Теория, таким образом, представляет собой лоскутное образование на фоне экспансии техники. Из живой ткани философии выдергиваются отдельные положения, иллюстрирующие или подкрепляющие действия того или иного автора, при этом весьма активно осваивается лексика новой науки.

Появление междисциплинарного синергетического движения дает надежду на обоснование непротиворечивых теоретических предпосылок для решения проблемы формообразования в архитектуре на этапе ее перехода от традиционного проектного процесса к компьютеризованному. Несмотря на то что синергетическая парадигма критикуется за методологическую эклектичность, что вполне естественно при ее междисциплинарной ориентации, на наш взгляд, именно она может сыграть вспо-

могательную роль в обосновании теоретических положений архитектуры в сложившейся ситуации.

Эклектичность на фоне постмодернистской культуры давно уже не воспринимается как неприемлемое качество. Более того, принципы компромисса, множественности смысловых структур, открытость Другому составили основу современной, так называемой поздней версии постмодернистской философии. Кроме того, современные представления, аккумулированные сегодня в области синергетики, дают право считать, что феномен *переоткрытия традиции*, не исключаящий саму традицию, родившийся в XX веке в математике, биологии и физике, может затронуть и историческую науку, и социологию, и психологию, и теологию, и искусствоведение. По-видимому, не исключен он и в теории архитектуры. Демарш деконструктивистов против *классики* и всего *классического* подтверждает эту тенденцию.

Определившись в научной философии XX века методологические принципы *нового рационализма*, отменяющие жесткие причинно-следственные связи классического рационализма Нового времени, по всей видимости, могут быть полезными для расширения горизонта архитектурной теории и построения новой парадигмы. Затребовано временем адекватное современной культуре неклассическое и постнеклассическое видение – не отменяющее классическое, а втягивающее его в свою орбиту. В архитектуре оно пока не сложилось. Каким же образом новое мировидение может отразиться на центральной проблеме архитектурной теории – проблеме формообразования, точнее, проблеме генерирования новой формы? Тут важно понять, что процесс расширения архитектурной парадигмы уже идет, идет самопроизвольно, и нужна лишь особая ненасильственная методология, позволяющая закрепить нежесткую, но достаточно осмысленную парадигматическую связанность понятий, врастающих в пространство архитектурной теории.

Сегодня не требуется единого методологического стандарта или нормы, но следовало бы лишь обозначить, назвать, «озвучить» ряд понятий, заключающих в себе актуальные смыслы современной культуры мышления, адаптировать их к архитектуре. Где их искать – уже почти понятно. Неясно, однако, что именно в новой парадигматике науки, культуры и философии реально соизмеримо с новой архитектурной ситуацией.

Обратимся к ядру новой научной парадигмы – концепту сложных систем, к теории самоорганизации и теории эволюции. В наше время все большее число научных дисциплин втягивается в изучение сложных систем. «Одна из наиболее поразительных особенностей сложных систем, – пишет Герман Хакен, – заключается в их спо-

способности самопроизвольно образовывать пространственные или временные структуры. Множество таких структур различного вида обнаружено в живом и неживом мире. В неорганическом мире физики и химии примерами такого рода структур могут служить рост кристаллов, когерентные колебания лазерного излучения и спиралевидные структуры, образующиеся в жидкостях при химических реакциях. В биологии мы встречаемся с ростом растений и животных (морфогенез) и с эволюцией видов... За последние десятилетия постепенно стало очевидно, что все эти *типы формообразования* при всем кажущемся различии обладают рядом общих черт и особенностей. Задача изучения аналогий и различий между образованием структур в столь несхожих областях оказалась и амбициозной, и благодарной... Все более широкое распространение в научном сообществе... стали получать такие понятия, как самоорганизация, различные виды неустойчивости, детерминистический хаос, нелинейность, динамические системы, стохастические процессы и сложность»<sup>4</sup>.

В основе синергетической парадигмы – теория диссипативных систем Пригожина, изучавшего процессы самоорганизации в химических средах, теория самоорганизации Хакена, работавшего в области физики лазера. Благодаря современной исследовательской программе синергетики инициируются изменения в методологических обоснованиях различных областей современной науки, философии, в самом стиле научного мышления. Происходит переход от категории *существования* к категории *становления*, от представления о *стабильности* к представлениям о *самоподдерживающемся развитии*, от образов *порядка* к образам *хаоса, генерирующего новые упорядоченности*. Прежние категории не исчезают, но смещается фокус внимания в сторону эволюционирующих систем<sup>5</sup>. Синергетическая парадигма сфокусировала множество новых понятий, подводящих к определенному и в целом непротиворечивому представлению о современной модели познания мира. Привлечены гуманитарные области знания для выявления аналогий сложных самоорганизующихся эволюционирующих систем. (В рамках синергетической парадигмы рассматривалась и психология творчества.) В целом же синергетика – это теория самоорганизации, теория эволюции, теория образования новых качеств.

Архитектурная мысль уже давно ведет свой теоретический поиск вокруг ряда понятий, пришедших из математики, – *сложность, нелинейность, поле, фрактал*, из биологии – *морфогенез*. Все они связаны с неклассической наукой. Однако искусство редко воспринимает новое непосредственно из науки. Проводником новой картины мира для искусства в большой степени служит философия. Философские представления о мире более органично, чем представления науки, внедряются в сферу искусства.



История развития современных естественнонаучных и философских взглядов показывает удивительную согласованность в эволюции ряда проблем и понятий (допустим, проблемы субъекта познания и проблемы времени). Можно наблюдать своеобразную конвергенцию двух теорий – теории становления, родившейся в философии, и теории самоорганизации, возникшей из соприкосновения идей физики, математики, биологии. Не случайно физик Илья Пригожин в поисках ответа на вопрос, какие процессы ответственны за поведение сложных систем, обращался к философии Бергсона – философии *длительности*. Бергсон противопоставил классической схеме научной рациональности данные опыта непосредственного восприятия. Его интуиция длительности – это иной способ познания мира, отличающийся от способа классического, рационального. Не случайно и то, что философ Жиль Делёз в ряде работ опирается на математику: «...при обсуждении проблемы *различия* он опирается на дифференциальное исчисление, а говоря об оседлых и *номадических* стратегиях – на образы и представления нелинейной математики»<sup>6</sup>.

Архитектура рубежа столетий усвоила целый ряд философских понятий. Наиболее актуальной в настоящий момент стала понятийная линия, ведущая к философии Делёза. По этой линии выстраивается некая цепочка философских представлений, с одной стороны, своеобразно отражающих прежние и новейшие математические теории, с другой – психоанализ. За ними стоит ряд имен: Готфрид Вильгельм Лейбниц, Анри Бергсон, Мартин Хайдеггер, Жак Лакан, Морис Мерло-Понти, Феликс Гваттари, Жиль Делёз.

Делёз и Гваттари создали целый ряд концептов и представлений, воспринятых архитектурой в последние двадцать лет и особенно активно внедряющихся в ее лексику на изломе столетий. Среди них – ключевой для философии Делёза концепт *становление* и целый калейдоскоп понятий, отсылающих друг к другу и формирующих собственную онтологию: *ризома, складка, событие, сингулярность, поверхность смысла, различие, номадология, плато*. (Часть из них мы поясняли в предыдущих главах.) Концепция «складки», ее истолкование Жилем Делёзом глубоко прорабатывались в архитектурной теории в 1993 году, на повороте к нелинейному эксперименту («складка», «складывание» символизируют «имманентизацию внешнего» и выступают в роли фундаментального механизма самоорганизации системы, связывают различия, провоцируют игру различий).

Система понятий Делёза часто привлекается при освоении новейших техник в архитектуре. Она обладает свойством органично связываться с процессами моделирования, построенными на принципах новой науки и технологии. Она оказалась

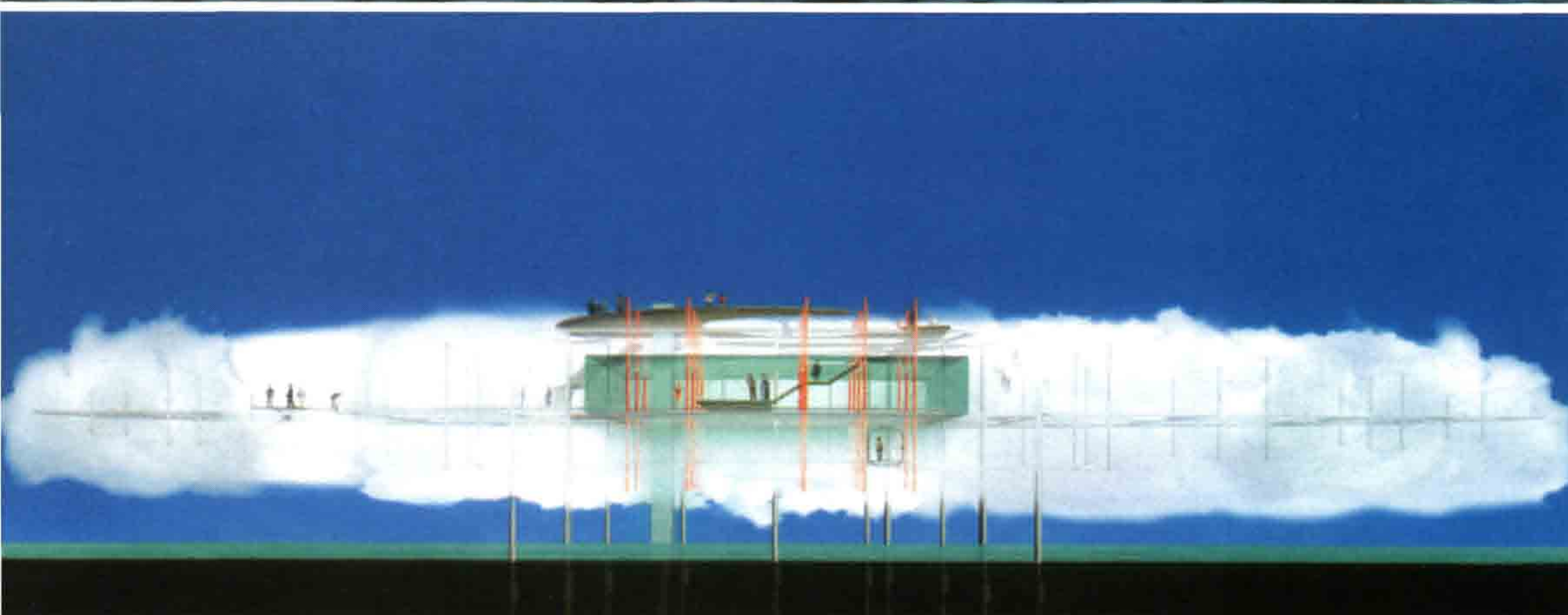
необходимой и на современном этапе – для осмысленной работы с техниками, использующими *эволюционистские* концепции генезиса архитектурной формы. В ряде работ Делёза и Гваттари прослеживается концепция генезиса живой, шире – качественно новой формы, основанная на понятии *становление*. Концепция Делёза видоизменялась исторически, постепенно привлекались новые представления. В последнее время в архитектуре все более актуальными становятся понятия *популяция, различие, интенсивность* (движение как побуждение, движение как становление формы, различие, изменение), *топологическая структура, номадические программы, плато*. (Плато – одномоментный срез ризомы, никогда не повторяющийся. Понятие плато рождено из представлений о перманентном становлении – основе современной онтологии<sup>7</sup>.)

### **Эволюционистская позиция в генезисе архитектурной формы**

#### *Теория эволюции и программа генетического алгоритма*

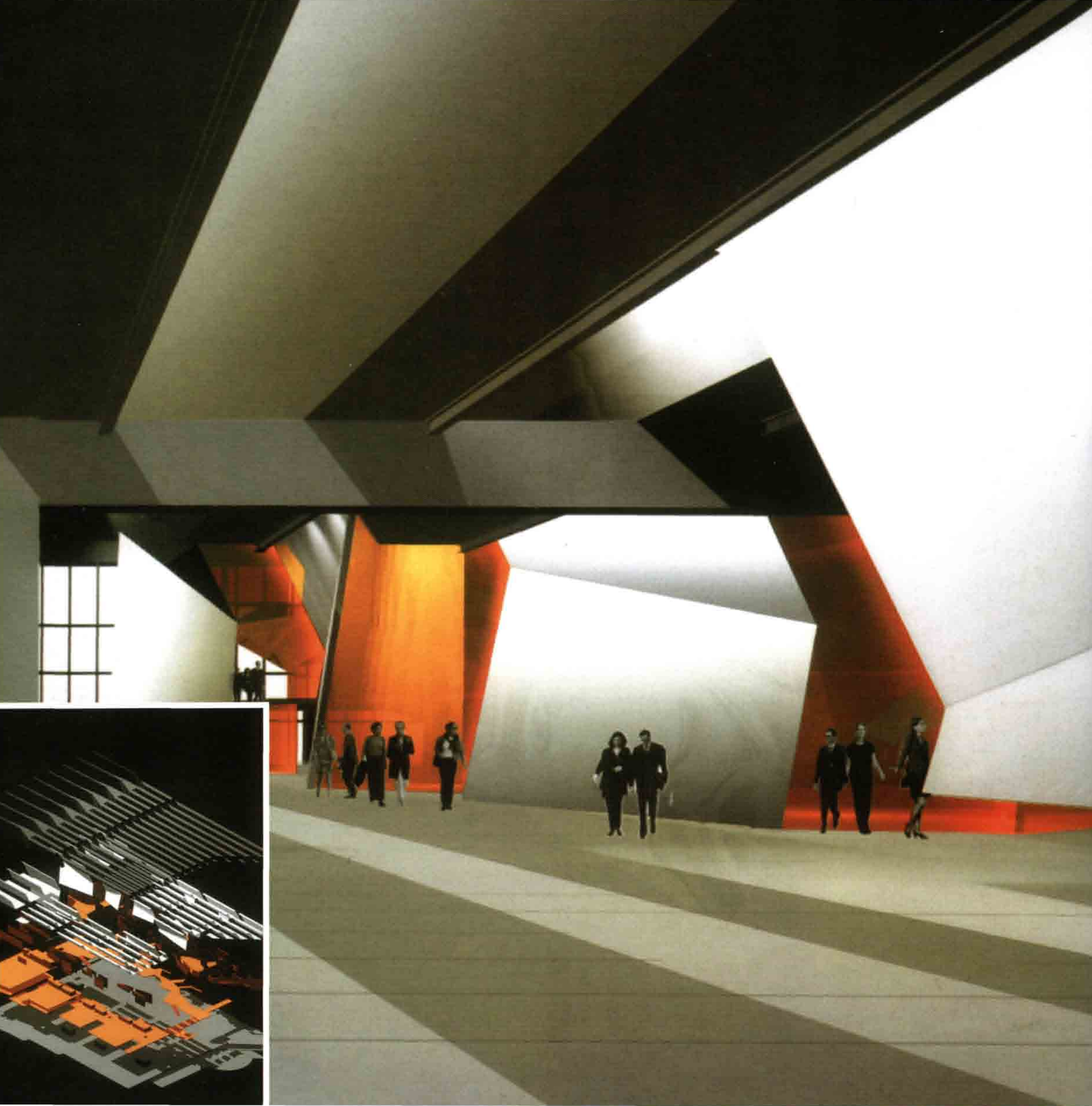
Попробуем понять, каким будет характер изменений мышления архитектора при освоении новых методов моделирования формы. Для этого обратимся к упомянутым выше размышлениям Мануэля Де Ланда по поводу внедрения в архитектуру программы *генетического алгоритма*, заимствованной из современной биологии<sup>8</sup>. С самого начала следует сказать, что освоение программы, взятой из другой дисциплины, – предприятие довольно дерзкое. Во-первых, как и во многих других компьютерных экспериментах, здесь ставится под вопрос роль авторской воли. Во-вторых, привычный архитектурный объект в данном случае моделируется как живой природный объект. Одновременно архитектору предлагается помыслить категориями *теории эволюции* в самом современном ее варианте, о котором следует сказать несколько слов.

Термин *эволюция* выступает сейчас в качестве *основного понятия* для междисциплинарного научного движения – синергетики. И здесь уместно напомнить его современный смысл. Он происходит от латинского *evolvere*, что означает «развертываться», «раскрываться». С XIX до конца XX века научное понятие эволюции связывалось с теорией Дарвина, с макробиологией. Современный сдвиг в смысловом расширении термина произошел благодаря появлению неравновесной динамики и развитию микробиологии. Один из энтузиастов синергетического движения в на-



«Диллер+Скофидио» | «Дом-облако» над озером Невшатель. Ивердон, Швейцария, 1998–2002. Проект  
(Элизабет Диллер,  
Рикардо Скофидио)





«Jakob+MacFarlane»  
(Доминик Жакоб,  
Брендан Макфарлан)

V-2

| **Конференц-центр фирмы «Рено».** Булонь-Бийанкур, Франция, 2002–2005  
Фойе  
Компьютерная реструктуризация бывших цеховых помещений



Нейл Денари | Лос-Анджелесская фирма по продаже глазных линз. Лос-Анджелес, США, 2001–2002



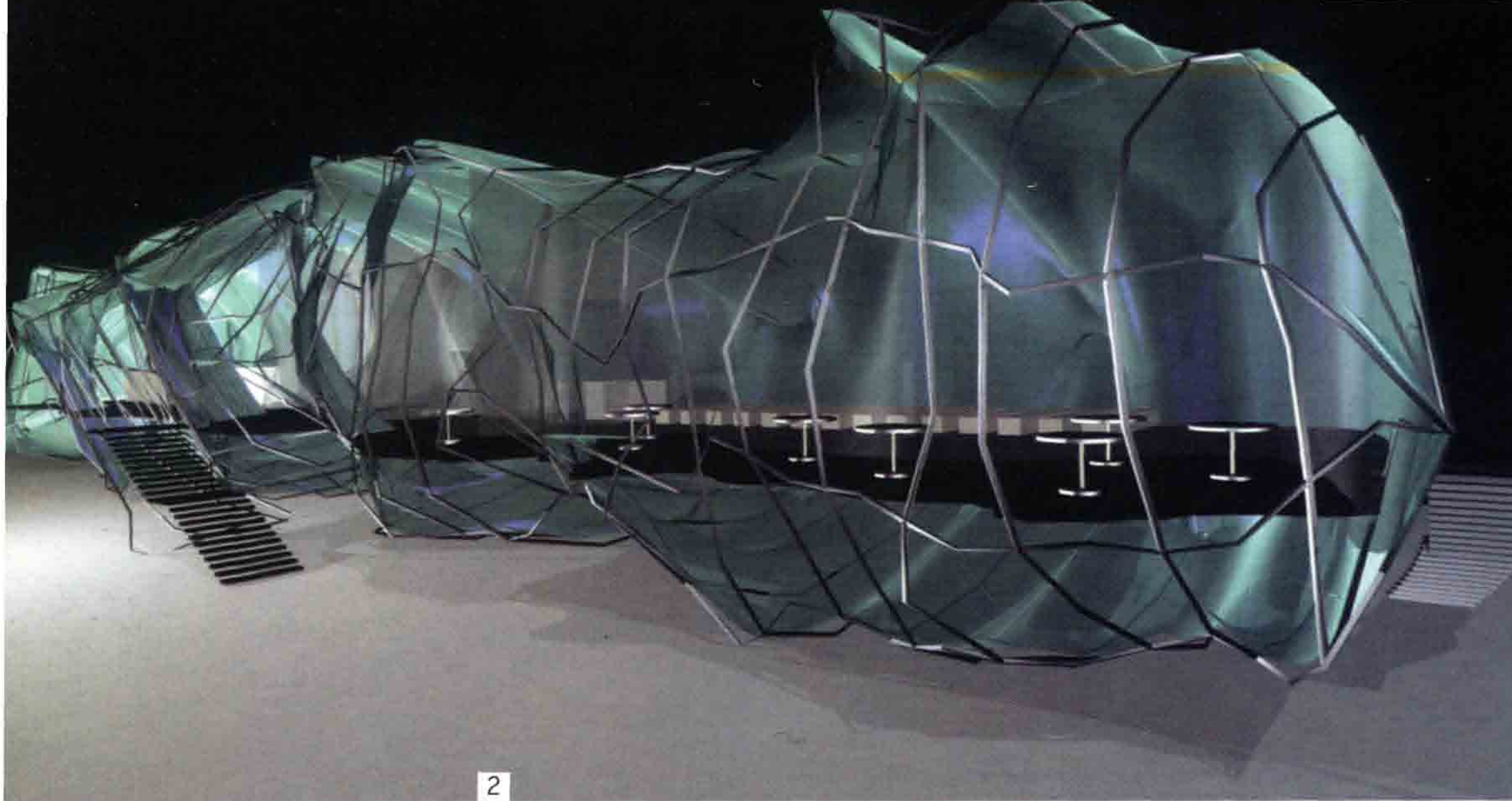


1

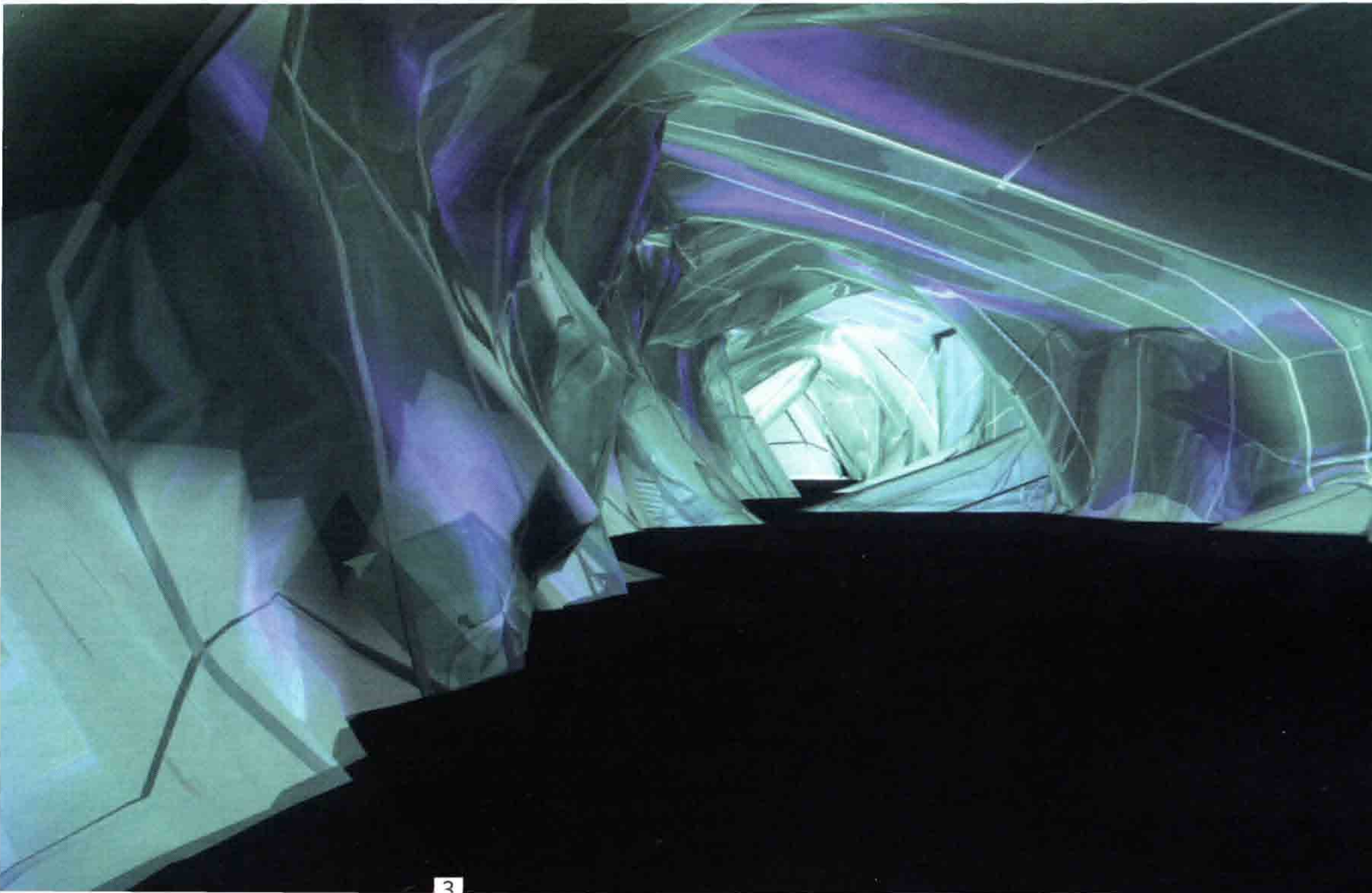
Аммар Эллоуни,  
Элина Парментер

| Трансформирующийся культурно-информационный центр  
Временная постройка на Уолл-стрит. Нью-Йорк-Сити, США, 1997. Проект  
1 Фасад





2



3

- 2 Общий вид
- 3 Интерьер





*Макото Сеи Ватанабе*

| **Станция метро «Иидабаси».** Токио, Япония, 2002

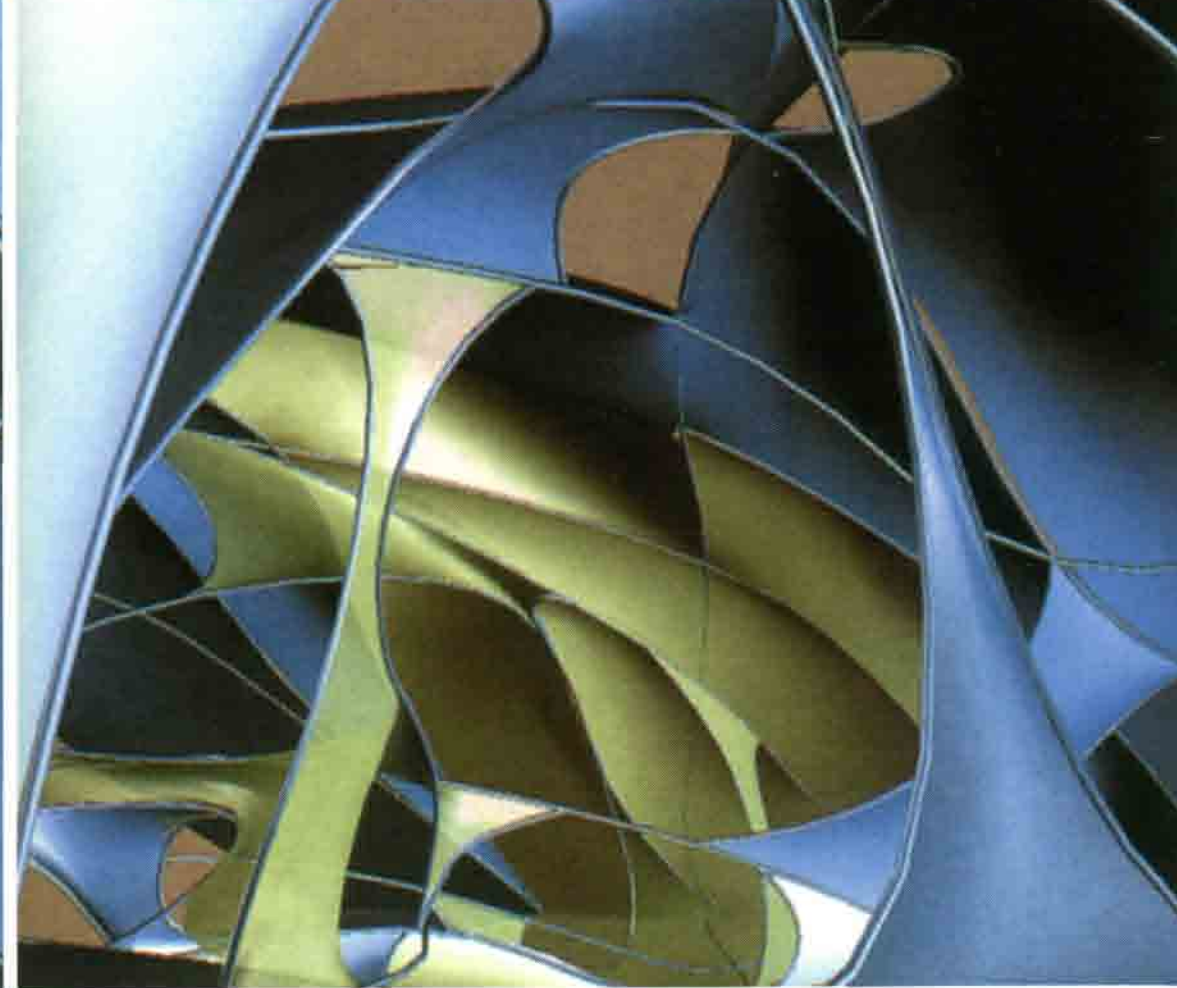
Интерьеры с сетчатой конструкцией, заменяющей опоры и балки





«Крылья ветра» – вентиляционные башни метро, меняющие свою конфигурацию





«НОКС»  
(Ларс Спайбрук,  
Морис Нио)

«Мягкий» офис. Уорвикшир, Великобритания, 2000–2005. Проект  
Интерьеры  
Вид здания сверху

уке, Эрвин Ласло, так описывает современное понятие эволюции: «Эволюция начинается, когда критическая флуктуация толкает сильно неравновесную систему еще дальше...от равновесия... Совершенно необязательно и даже неразумно, чтобы процессы физической, биологической и даже социокультурной эволюции подчинялись принципиально различным законам. Одни и те же фундаментальные законы, функционирующие в качестве *природных алгоритмов*, могли бы создать интерактивную динамику, на базе которой во Вселенной начала бы строиться сложность – от уровня элементарных частиц до живых организмов и далее к экологии и сообществам организмов»<sup>9</sup>.

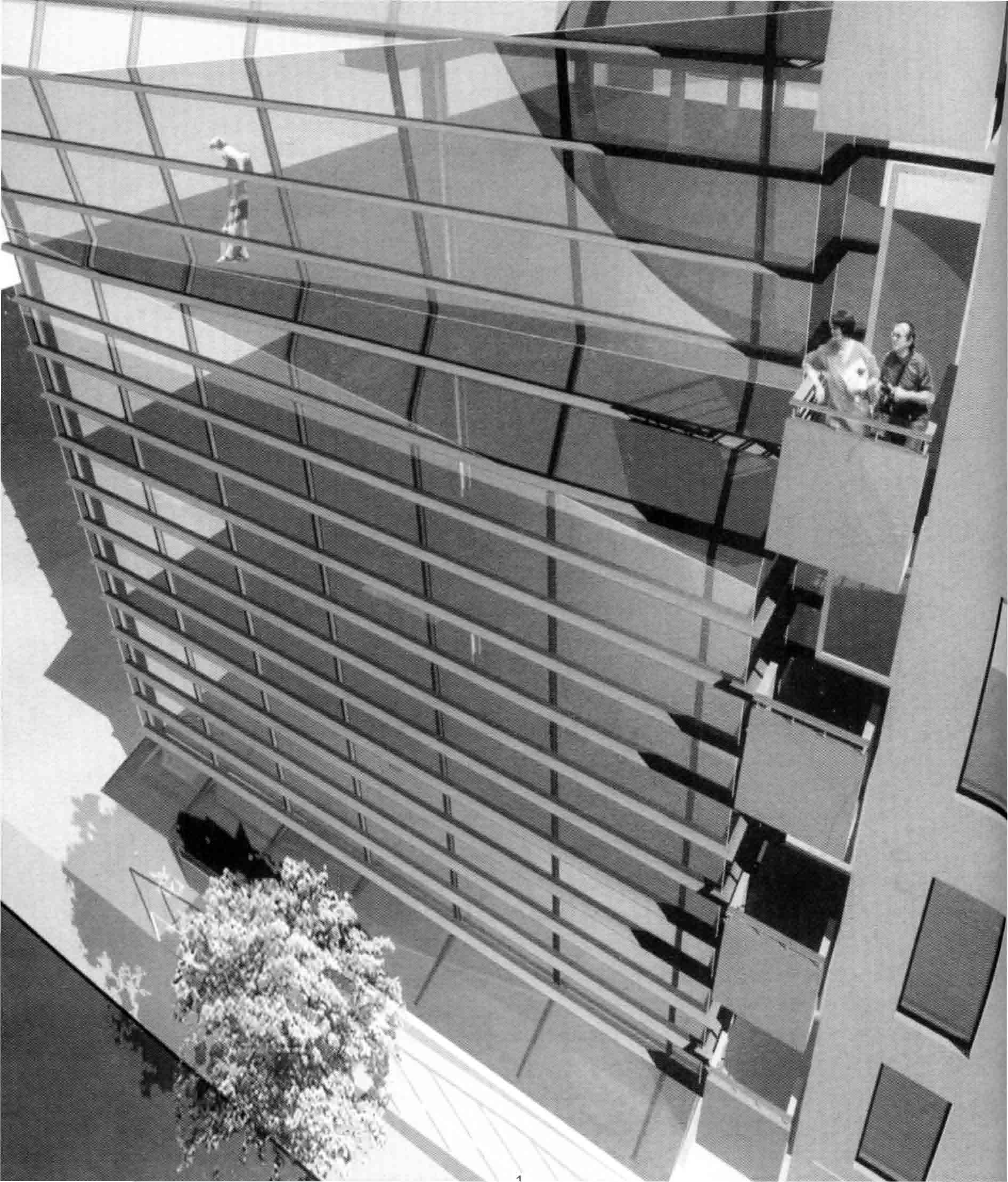
Еще одно понятие, взятое из современного естествознания, понятие *неустойчивости*, поможет, на наш взгляд, разобраться с проблематикой новой техники, называемой генетическим алгоритмом. Неустойчивость отражает важные качества системы, она «фиксирует *процессуальность бытия* системы, ее *креативный потенциал самоорганизации* и варьирования пространственных конфигураций»<sup>10</sup>.

В современной биологии, точнее, в области изучения биологической динамики компьютерная модель эволюционного процесса, так называемый *генетический алгоритм*, уже сейчас – хорошо освоенная техника. С помощью такой модели внутри цифровой среды можно для начала предоставить полную свободу воспроизводства популяции каких-либо *виртуальных существ* – виртуальных растений или животных. На следующем этапе можно проследить, как изменяются эти виртуальные существа, как генетический материал распределяется в процессах «спаривания», как передается потомству.

Проблема здесь заключается в определении отношения между виртуальными генами и теми «телесными» особенностями виртуальных существ, которые этими генами созданы. Для ее решения необходимо: проследить потомство конкретных «пар», определить ценностную пригодность каждой новой формы, проследить *паттерн* распределения генов в популяции, но не в одном поколении, а в нескольких. Все эти задачи *слежения* выполняются автоматически с помощью компьютерной программы, называемой *генетический алгоритм*.

Изучение же формальных и функциональных качеств самого программного обеспечения такого типа становится сейчас актуальной и самостоятельной сферой исследования, совершенно не связанной с теми прикладными целями биологических исследований, которым они служат. Архитектуре приходится осваивать новые принципы мышления, утвердившиеся в науке, чтобы приспособить это техническое новшество к своим проблемам.





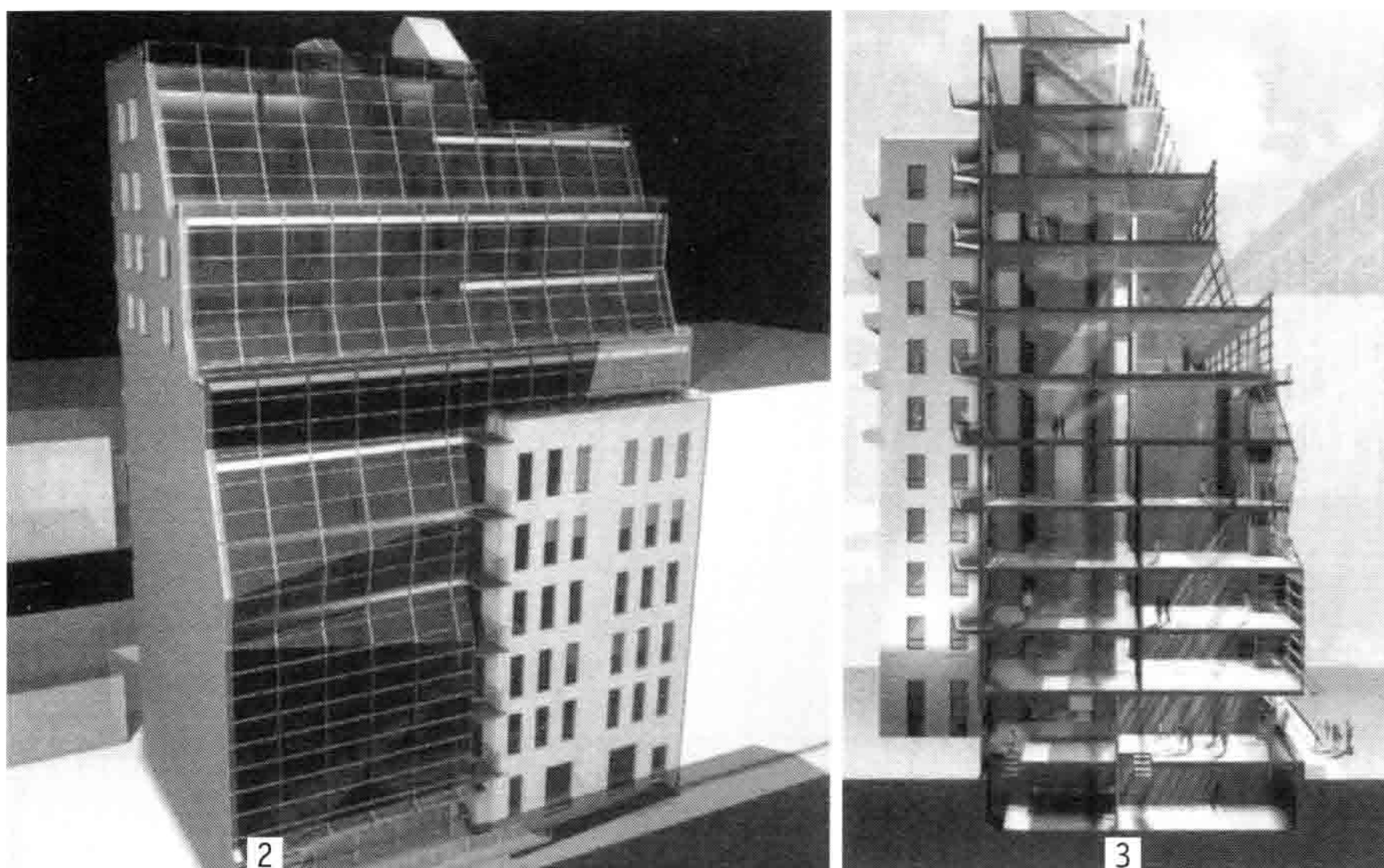
Винка Дабблдам

1 | Реновация дома на Гринвич-стрит. Нью-Йорк, США. 2000–2002. Проект  
1 | Фрагмент фасада



В первую очередь работа с техникой такого рода требует осознанного принятия одной из главных идей современного естествознания и постмодернистской философии. Имеется в виду отказ от презумпции принудительной каузальности, предполагающей исключительно внешнюю по отношению к рассматриваемой системе детерминанту, то есть отказ от привычных причинно-следственных связей и принятие идеи внутренней самоорганизации системы по принципу стратегии бифуркационного перехода в другое состояние.

Очень емко и доступно излагает проблему причинности академик Н.Н. Моисеев, связывая ее с проблемой изменчивости: «Вопрос об изменчивости, может быть, и есть самый трудный, самый принципиальный вопрос, возникающий при анализе механизмов самоорганизации систем, поскольку он затрагивает святое святого современного естествознания – принцип причинности. Развитие систем и их эволюция не могут реализоваться без создания «поля выбора», то есть без возникновения определенного, достаточно большого *разнообразия организационных форм* или виртуальных возможностей развития, без своеобразного «хаоса возможностей». Здесь природа снова чем-то напоминает инженера, проектирующего сложную машину: ему необходимо иметь достаточно большой набор разнообразных, но потенциально необходимых деталей, из которых он однажды создаст конструкцию, отвечающую тем или иным критериям. В этом... и состоит созидательная роль хаоса... Без стохастики



2 Общий вид постройки  
3 Разрез здания

и неопределенности очень трудно описать возникновение флуктуаций и разнообразия организационных форм материи и действия людей... На языке стохастики нам придется научиться формулировать и принцип причинности»<sup>11</sup>.

Автор статьи о генетическом алгоритме, Мануэль Де Ланда, по-видимому, воспринял все эти идеи новой науки. Он исследует нелинейные, перевернутые, соматические процессы, способные порождать качественно новую форму. В основе его теоретической разработки лежит концепция сложных самоорганизующихся систем. Главное достоинство разработки заключается в том, что в ней делается попытка так усовершенствовать технику генетического алгоритма, чтобы она не лишала художника его индивидуальности.

Техника генетического алгоритма продуцирует некие избыточные пространства, или пространственные структуры, «богатые» в плане своих эволюционных возможностей. Возникают совершенно необычные, невиданные прежде конфигурации пространства, и они настолько многочисленны, что никакой проектировщик не только не в состоянии оценить все предъявленные ему варианты, но даже внимательно их рассмотреть. Однако все эти новые пространственные конфигурации должны стать настолько доступными для профессионала, чтобы он имел возможность вносить необходимые улучшения. Потому Де Ланда призывает архитектора работать с программой: «Модель эволюционного процесса в определенном смысле все же должна замещать традиционного проектировщика. Используя ее вместо привычных проектных методов, архитектор-художник сможет создавать качественно новые формы, и делать это гораздо плодотворнее. Однако остается некая важная часть процесса, в которой обдуманый и взвешенный проектный подход будет играть решающую роль. Поскольку генетический алгоритм – весьма доступная техника моделирования формы, может сложиться впечатление, что с его внедрением создание новых форм перестанет быть творчеством, превратится в рутину. Но тут следует заметить, что те возможные пространственные формы, ради которых алгоритм ведет поиск, в результате эволюционного процесса должны быть представлены достаточно богато, изобильно и все должны обладать исключительными характеристиками. Прекрасный результат зависит от *качества программы*. Если же программа неинтересно составлена и проектировщик может заранее предугадать, какие формы получатся, то вся эта замечательная техника просто бесполезна»<sup>12</sup>.

Генетический алгоритм представляет интерес прежде всего как инструмент визуализации. В тех случаях, когда традиционный проектировщик затрудняется определить достоинства разрабатываемых пространственных структур или же когда резуль-

таты собственного проектного исследования его не устраивают, он может обратиться к генетическому алгоритму. С помощью *модели виртуальной эволюции* он может поставить задачу *изобильного поиска* пространственных решений.

Но тут важно понять, что проектная задача изобильного поиска пространственных решений, технически возможная уже сегодня, *содержательно не консолидирована* с творческой задачей архитектора. На наш взгляд, проблема состоит в расширении эстетического горизонта архитектора, что не может произойти без изменения философского взгляда на объект проектирования и философии формы как таковой. Именно такое, расширенное, представление об объекте даст архитектору основание четко строить программу. Проблема достаточно сложна и требует специального исследования. Она, по-видимому, должна решаться в поле влияния современных философских идей, которые, в свою очередь, рождены не без воздействия новой науки, а именно *науки о сложности, о сложных эволюционирующих системах*. Сама же техника алгоритма должна совершенствоваться с участием архитектора по мере развития у него новых представлений о расширении собственных возможностей и способах влияния на программный инструментарий. В противном случае использование этой впечатляющей техники может оказаться неплодотворным.

Но вернемся к тексту Де Ланда, который как раз и делает попытку сопряжения философии с новой внутренней установкой проектировщика. Автор статьи о генетическом алгоритме считает, что для продуктивного использования техники моделирования формы целесообразно обратиться к трем философским концептам Жюль Де-Лёза, связанным с его теорией генезиса природной формы. Имеются в виду: идея *популяций*, идея *интенсивностей* (энергетических воздействий, влияющих на процесс генерирования формы), идея *топологической связанности*.

Понятно, что Делёз не является автором каждого из трех названных концептов, пришедших из разных дисциплин. Но он как философ попытался свести их вместе в своих первых работах. Позднее они стали основой его теории *генезиса формы*, в которой рассматриваются и консолидируются три типа мышления: *популяционное, интенсивностное, топологическое*.

Здесь стоит провести аналогию с понятийным аппаратом физика и методолога науки Германа Хакена. Хакен рассматривает сложные, самоорганизующиеся, эволюционирующие системы. Изменения в такой системе происходят при следующих условиях: 1) состояние неустойчивости (детерминистического хаоса), 2) взаимосвязь компонентов системы, 3) наличие управляющих параметров (в биологических системах нередко они вырабатываются самой системой), 4) действие случайных событий<sup>13</sup>.



Примерно та же логика у Делёза. Ризома (широко известное понятие, введенное им в 1976 году) тоже обладает креативным потенциалом самоорганизации. Источником ее трансформаций выступает не столько внешняя причина, сколько «имманентная нонфинальность системы», то есть присущая ей способность постоянного саморазвития. Понятие «метастабильность» у Делёза соответствует понятию «неустойчивость» в естествознании. Его *плато* – это временно актуальные соотношения между «сингулярностями» (единичностями) в ризоме. Тем самым плато – метафора неустойчивости ризомы. Делёзовский «парадоксальный элемент» практически воплощает «случайность» (случайную флуктуацию), он заставляет сингулярности «резонировать, коммуницировать и разветвляться». По множеству признаков очевидно, что в основе философской логики Делёза, как и в основе теории Хакена, лежит теория нелинейной динамики, она и является основой их когерентности.

Возможно ли, и если да, то каким образом, усовершенствовать взятый из биологии генетический алгоритм? Может показаться удивительным, но логика Делёза действительно подсказывает процедуру усовершенствования этой техники, приближает ее к творческому процессу архитектора, показывает созвучие процесса творчества с сущностью процессов генерирования природных форм. А главное – воздействует на перестройку мыслительной установки проектировщика, расширяет его представления об эстетических основаниях современной архитектурной формы.

Рассмотрим последовательно предложенные Де Ланда *четыре шага*, которые ведут к более совершенному соотношению позиции проектировщика и техники, осознанному освоению архитектором технических приемов, что и должно привести к улучшению программ такого класса, как генетический алгоритм<sup>14</sup>.

### *Создание компьютерного кода*

Первый шаг в процессе совершенствования алгоритма – *создание компьютерного кода*, отвечающего архитектурной задаче. Для того чтобы использовать генетический алгоритм в сфере искусства, прежде всего должна быть решена проблема предъявления (репрезентации) результата, конечного продукта, причем в системе понятий того процесса, который порождает этот результат. Затем необходимо представить сам процесс в форме хорошо продуманной последовательности операций. Именно так создается *компьютерный код*. Он должен точно определять эту последовательность операций и способствовать преобразованию исходного «генетического материала» объекта в соответствии с проблемой. Сама же проблема должна быть предельно упрощена. Де Ланда поясняет на простом примере: «Компьютерная поддержка проекта

должна строиться таким образом, чтобы компьютерная модель архитектурной структуры была заранее predeterminedена серией операций. Это можно продемонстрировать на самом понятном для архитектора примере – на создании круглой в плане колонны. Круглая колонна создается с помощью следующих команд: 1)изобразить линию, определяющую профиль колонны; 2)вращать эту линию, чтобы получить поверхность вращения; 3)выполнить ряд уравнений из «булевой алгебры», чтобы «высечь» необходимые детали в теле колонны. Многие компьютерные программы уже имеют в своем составе такую последовательность операций и даже могут создать аналогичный ей действенный *компьютерный код*. Сам этот код и становится в таком случае *виртуальным ДНК для колонны*. Понятно, что подобные процедуры проводятся при создании любого элемента постройки, как структурного, так и поверхностно-орнаментального»<sup>15</sup>.

### *Популяционное мышление*

Чтобы прояснить характер следующего шага в процессе осмысления новой модели, необходимо понять основной принцип *популяционного мышления*. Как метод доказательства он был выработан в 1930-е годы биологами, когда уже была создана на основе синтеза двух теоретических доктрин – Дарвина и Менделя – современная версия известной классической теории эволюции. Принцип формулируется совсем коротко: «Не ограничиваться в своих размышлениях Адамом и Евой, всегда мыслить в понятиях более широкого репродуктивного сообщества». Более развитая формулировка будет звучать так: при всем том, что время от времени эволюция формы реализуется в индивидуальном организме, все же именно *популяция, а не индивидuum составляет матрицу для продуцирования формы*.

Можно постулировать архитектуру как нечто подобное живому организму, растительному или животному миру. Но тогда следует согласиться и с тем, что, будучи «организмом», она развивается не быстро, а как гены в популяциях – с различной скоростью, в различное время. Всякая *новая форма* синтезируется медленно, по мере все большего разрастания репродуктивного сообщества форм. Разрастание приводит к состоянию детерминированного хаоса и чревато выходом к мутации. (Такая концепция в отношении архитектуры может оказаться весьма продуктивной для характеристики какого-то определенного момента развития архитектуры, она, в определенном смысле, объясняет характер формирования новой установки проектировщика.) Итак, новая форма в модусе «живого организма» – это *результат* мутации.

Обсуждая проблемы генезиса формы, Жиль Делёз и Феликс Гваттари в своей работе «Тысячи плато» (1980) отметили заметные сдвиги в самой современной теории

эволюции: «Во-первых... формы не предшествуют популяции, они больше похожи на ее *статистический результат*. Чем больше популяция принимает в себя отклоняющихся форм, тем в большей степени ее собственная сложность подразделяется на сложности различной природы...и тем эффективнее и целесообразнее распространяется она в окружающей среде... Во-вторых, в том же отрезке времени и при равных условиях... уровень ее развития уже больше не рассматривается в понятиях ступенчато возрастающего совершенства, он рассматривается в понятиях различных соотношений и коэффициентов таких явлений, как *разделяющие воздействия, ускоряющие воздействия, темпы распространения, темпы роста, эволюция, мутация*... Две фундаментальные научные позиции Дарвина движутся в сторону современной науки о сложности: представление о *классах* замещается понятием *популяции*, представление о *степенях развития* замещается понятиями *темпов роста и разнообразия связей*»<sup>16</sup>.

Рассуждение Делёза – еще одно подтверждение тезиса о том, что форма есть результат мутации на стадии неравновесного хаотического состояния многочисленной популяции. Если все эти допущения о популяционном характере формообразования приняты архитектором, то сам принцип компьютерного проектирования *новой формы* не покажется ему чересчур сложным.

Де Ланда дает к нему следующее пояснение: «В какой-то момент в системе CAD сложатся такие отношения между *виртуальными генами* построек и их *виртуальными «телесными» чертами*, которые способны выработать цельную «беспримесную» *популяцию построек* (не просто результат отдельных «парных» смешений форм). Вот этой популяции и следует «дать волю», развить ее внутри компьютера. С этой целью архитектор – именно архитектор, а не случайный программист – обязан внести в последовательность операций CAD те особые пункты, в соответствии с которыми могут произойти *спонтанные мутации*. Если продолжать пояснение на примере простейшего случая с колонной, то здесь следовало бы добавить точные пропорциональные соотношения в конфигурации первоначальной линии; уточнить ось вращения; конкретизировать те формы, для которых намечено выполнение вычислений из «булевой алгебры»; дать указания по мутации применительно к целому ряду поколений создаваемых форм»<sup>17</sup>.

От понимания архитектором процесса, в который он вмешивается, корректируя программу, зависит успешность результата. Каждый шаг проектировщика по освоению новой техники и выработке новой тактики работы с ней соответствует проработке какого-либо из важных параметров, представляющих сложную эволюционирующую систему.



Третий шаг в усовершенствовании алгоритмического процесса связан с точным выбором его *управляющих параметров* (по Хакену) или *интенсивностей* (по Делёзу). Если рассуждать пользуясь понятиями Делёза, то к популяционному мышлению следует присовокупить еще один тип мышления, или познавательной деятельности, – *интенсивностное мышление*. Идея *интенсивностей* (особого вида энергетического воздействия) в ее современном варианте взята непосредственно из термодинамики, корни ее уходят глубоко в историю мысли и связаны с философией позднего Средневековья. Согласно теории генезиса формы Делёза, интенсивности – это особый вид воздействий на систему, напрягающих ее, способствующих ее росту и эволюции. Они обладают качествами принципиальной неделимости, но одновременно способностью к изменению, самоистрачиванию.

Для Делёза, безусловно, важно свойство принципиальной неделимости интенсивностей. Но основное свое внимание он обращает на другую их черту – *различие* (или *изменяемость*). В процессе эволюции это свойство может спонтанно привести интенсивности как к самоистрачиванию, к отмене самих себя, так и к возможности *управления* потоком значений и энергий. Другими словами, *различие* в интенсивностях – это продуктивное различие. Их изменчивость как раз и управляет процессом, в котором продуцируется разнообразие актуальных форм. Чтобы прояснить эту позицию Делёза, обратимся к другой его работе – «Различие и повторение» (1968):

«Разнообразие кардинально отличается от *различия*. Разнообразие – это то, с помощью чего нечто уже представлено... *Различие* же вовсе не феномен, различие – это ноумен (то есть различие не может быть познано эмпирически, а относится к миру умопостигаемых сущностей, является «вещью в себе». – И.Д.)... Любой феномен может быть описан в терминах неодинаковости, несходства. Именно этими свойствами он в первую очередь и обусловлен... Но все то, что *случается вдруг*, и все то, что *появляется вдруг*, находится в тесной связи с порядком и последовательностью *различий*: различия могут быть самыми разнообразными – в высотном уровне, в температуре, в давлении, в степени натяжения, напряжения, в типах энергий»<sup>18</sup>.

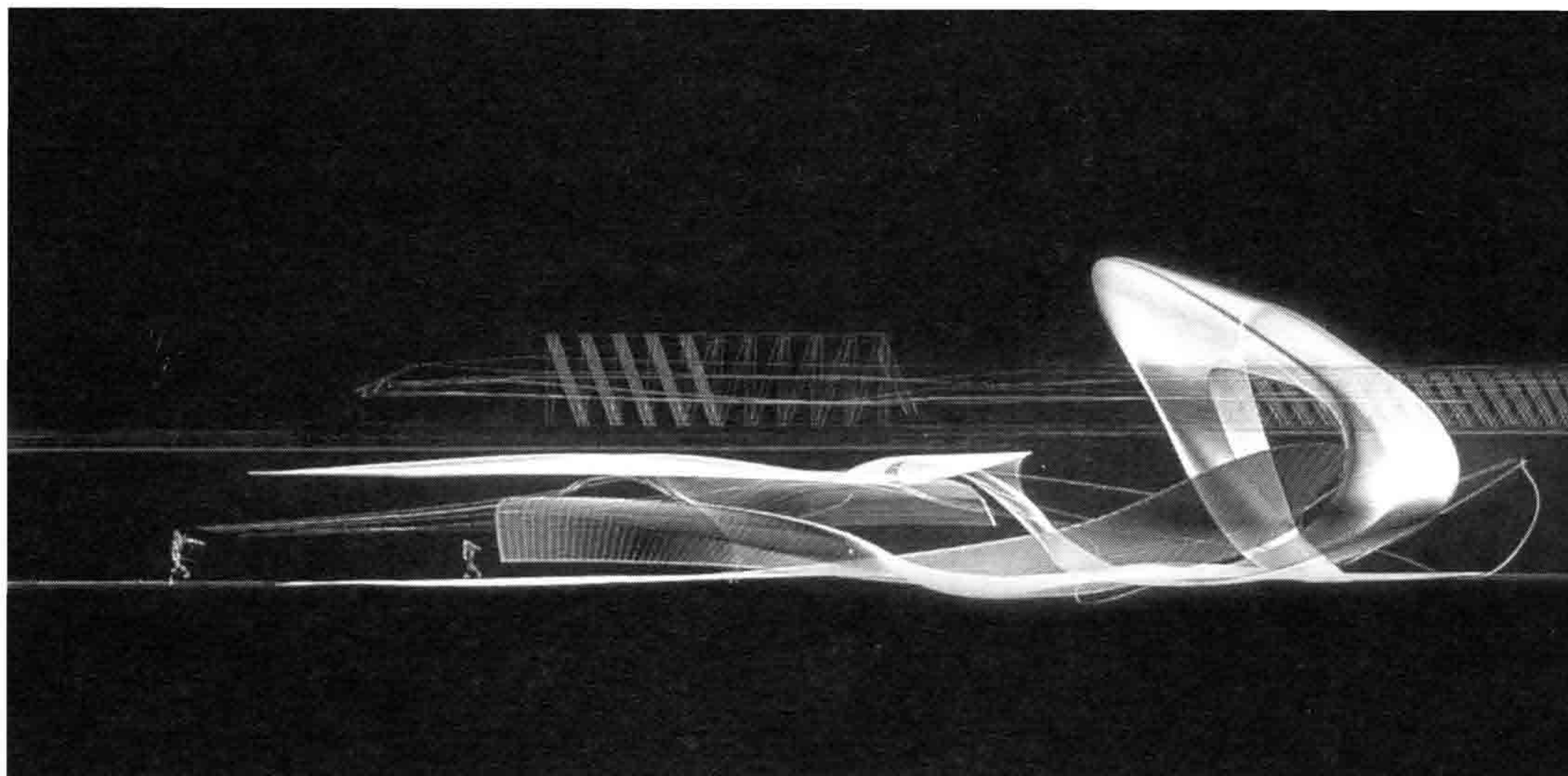
Итак, по Делёзу, различие – это «вещь в себе», умопостигаемая сущность, ноумен. Различие – это особое свойство энергии воздействовать на эволюционирующую систему и своеобразно – стохастически – управлять процессом развития.

Де Ланда объясняет интенсивность, приводя пример из биологии. Так, процесс эмбриогенеза, в результате которого из оплодотворенного яйца развивается челове-

ческое тело, есть процесс управляемый. Он управляется изменением *интенсивностей* – химической концентрации, плотности, поверхностного натяжения и т.п.

Но что может означать столь расплывчатая формула – изменение *интенсивностей* – для архитектора? За термином «интенсивность», как можно понять из вышесказанного, тянется еще целый набор терминов, смысл которых отражает разнообразные *энергетические воздействия*. Среди них термин Хакена – *управляющие параметры* – для архитектора звучит даже более убедительно.

Де Ланда в своей статье небезосновательно связывает интенсивности с конструктивной стороной архитектурной формы, с конструктивными напряжениями структуры. Для прояснения смысла он снова проводит аналогию с живыми организмами: «Если развитие эмбриона структурно нежизнеспособно, то система в целом не даст ему достигнуть возраста репродуктивности, когда он мог бы стать субъектом процесса естественного отбора. Он выводится из популяции, отбрасывается в сторону раньше этого момента. Архитектору придется смоделировать нечто подобное в компьютере. Ему необходимо убедиться, что продукт виртуальной эволюции будет жизнеспособным в смысле архитектурного и инженерного искусства, прежде чем он как проектировщик приступит к отбору форм с точки зрения их «эстетической пригодности». Единственный способ быть уверенным, что структурный элемент не потеряет своей функции, а следовательно, здание в целом не потеряет жизнеспособности как стабильная струк-

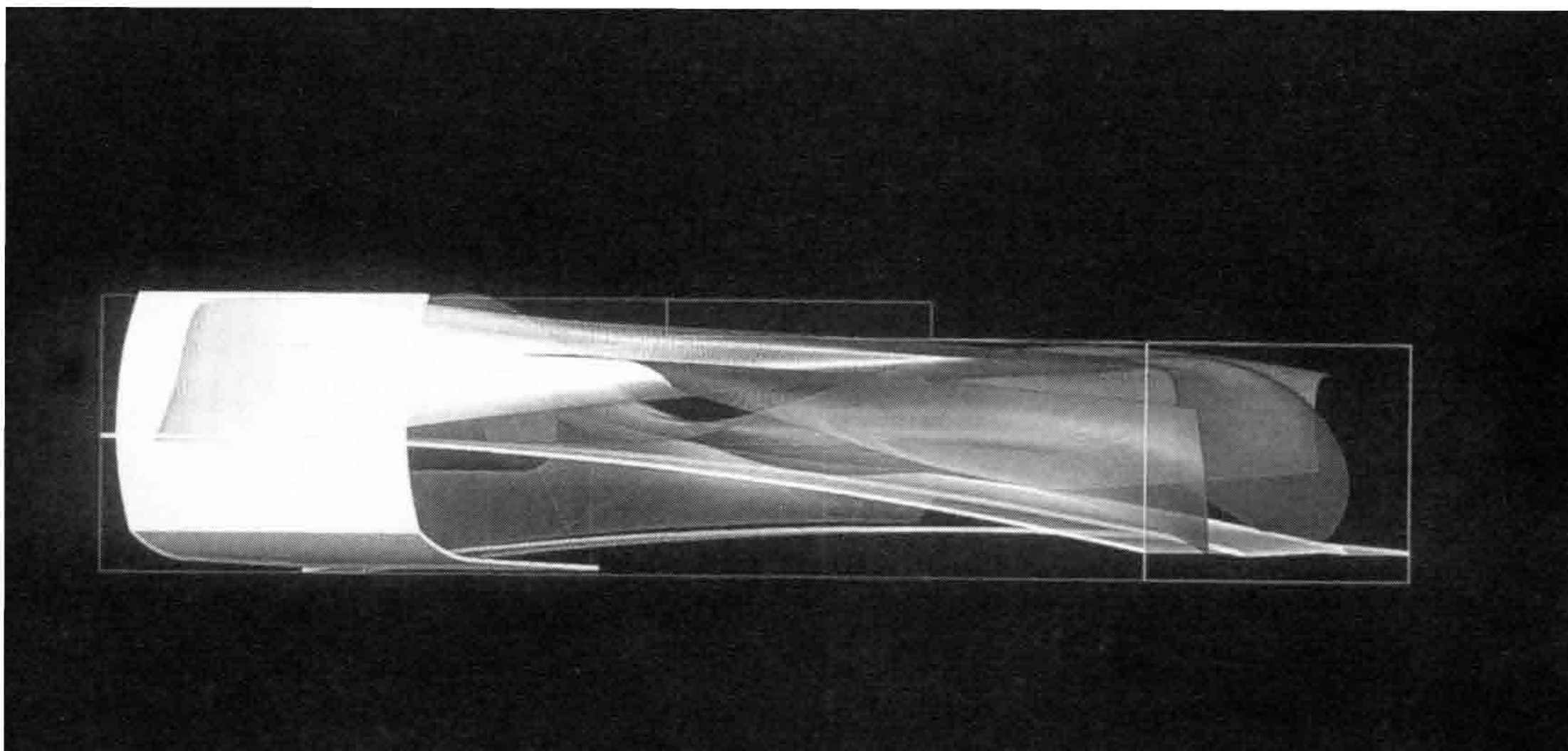


тура, – это попытаться правильно распределить *нагрузки*. Архитектору надлежит выявить, какой тип концентрации нагрузки (в процессе передачи «виртуальных генов» в «виртуальные тела») не будет подвергать опасности целостность структуры»<sup>19</sup>.

Согласимся, что *интенсивности* (или *управляющие параметры*) могут быть представлены в модели прежде всего воздействиями конструктивных нагрузок и их коррекцией. Для начала можно было бы оставить это условие как одно из необходимых. Однако думается, что изменение алгоритмов устойчивости – далеко не единственный вид энергетического воздействия на процесс создания новой формы. Даже такая несовершенная процедура, как отбор по «эстетической пригодности», потребует значительного расширения системы управляющих параметров.

#### *Топологическое мышление*

Теперь допустим, что два важных условия соблюдены, то есть некий архитектор с наклонностями программиста имеет представления и о популяционном развитии, и об интенсивном воздействии. Ему нетрудно взять две хорошо отработанные программы – комплекс CAD с популяционной системой и комплекс CAD с системой интенсивностей конструкторского толка, – составить компьютерный код и свести их вместе. И все же если он будет ограничен лишь двумя условиями и на этом только основании попытается пользоваться моделью виртуальной эволюции как инструмен-



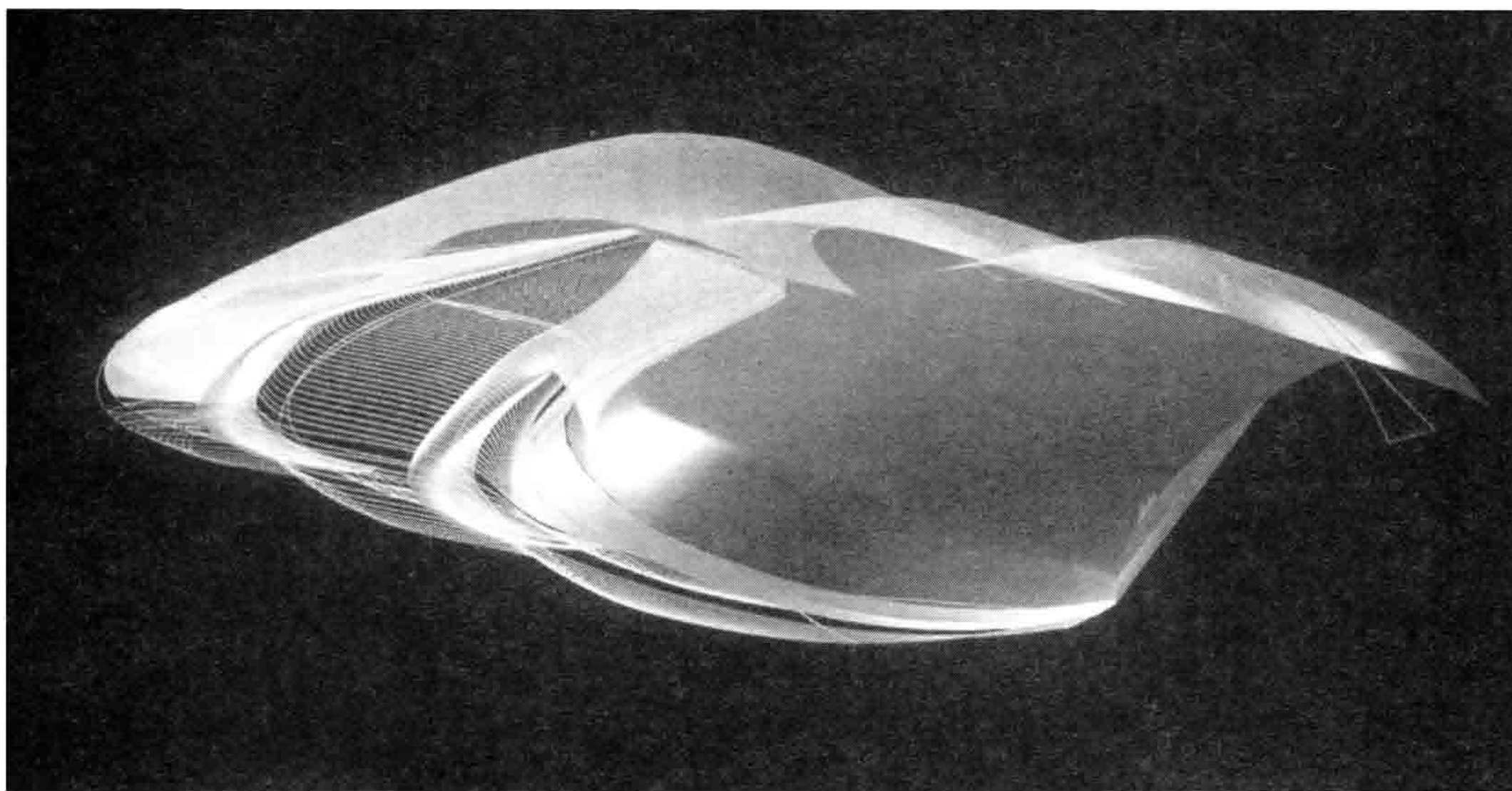
«ДЕКОи» | Шоу-рум фирмы «Миссони». Париж, Франция, 2002. Проект  
(Марк Гоулторп и др.)



том проектирования, то вероятность разочарования будет велика. Единственная роль, которая ему остается, – быть судьей «эстетической пригодности» выработанных компьютером пространственных структур и выбирать из готового, предлагаемого.

Почему? Потому что в таком случае заторможен тот род творческой активности, который современный архитектор связывает с развитием *художественного почерка автора*. Проектирование трансформируется в нечто иное, становится занятием типа выведения пород скаковых лошадей. Понятно, что эстетический компонент все же остается, но утрачивается главное. Сегодня не пользуются популярностью ни постмодернистская идея о «смерти автора», ни конструктивистский лозунг противостояния «романтизации гения». Снова в центре внимания – проблема персонального почерка. И вряд ли архитектор захочет выступать в роли узкого специалиста по рутинному выведению виртуальных форм, как бы богаты они ни были.

Но в обозримом будущем первоначальная CAD-модель будет, по-видимому, достаточно надежно обеспечена системой, позволяющей четко *распределять точки мутации*. Тут-то как раз и потребуется живое проектное решение. Живая творческая активность будет по-прежнему необходима для синтеза конструктивности с *выразительностью*. Но одного только распределения точек мутации конечно же будет недостаточно, чтобы достичь такого уровня проектного процесса, при котором автор мог бы действительно развивать свой уникальный «стиль». Что же еще для этого нужно?



Тут следует обратить внимание еще на одну сторону компьютерного процесса, при активизации которой проблеме индивидуального почерка, или, условно говоря, проблеме авторского стиля, отводится главенствующая роль, хотя и в несколько ином смысле, чем при обычном проектировании. Автор статьи о генетическом алгоритме считает, что для объяснения этой стороны потребуется привлечение третьего по счету элемента из философской концепции генезиса формы Жюль Делёза. Речь идет о *топологическом мышлении*.

Что мы знаем о топологии? Напомним, что топология – раздел математики, изучающий особые свойства фигур – *размерность и связность*, – остающиеся инвариантными при непрерывных преобразованиях. Топологическая структура – это структура, плотно «сотканная» из различий, некая «гладкая» смесь различий. Топология как тип мышления в архитектуре представляется весьма загадочной.

Раскрытию смысла топологического типа мышления поможет следующее рассуждение. Для начала сопоставим результаты творчества архитекторов, достигнутые обычным способом, далеким от генетического алгоритма, и результаты, полученные с помощью этого компьютерного метода. Когда мы рассматриваем «живые» проекты архитекторов, бросается в глаза то, что они полярно отличаются друг от друга и каждая новая форма по-своему интересна. Но при этом истинно новое рождается не так уж часто, его попросту мало. Результаты эволюционного процесса, получаемые с помощью генетического алгоритма, напротив, всегда выглядят выходящими за рамки возможного. Здесь новые формы возникают непрерывно. Но все они кажутся слишком близкими к первоначальным, как если бы само исследуемое в эволюционном процессе пространство было «бедным», «истощенным»<sup>20</sup>.

Вот если бы архитектору получить продуктивность техники алгоритма, но не потерять способность к неповторимому почерку, к изобретательности! А продуктивной машине перенять способность к бесконечной индивидуализации образов!

По-видимому, такой неистощимой комбинаторной креативностью обладает только живая природа, создающая многообразие форм организмов. Креативность природы можно было бы сравнить разве что с волшебным рогом изобилия «живых» и неповторимых проектных идей в той же архитектуре, если бы такой существовал. Но ведь именно к этой цели и стремится проектировщик, когда обращается к поиску с помощью техники: разнообразие при сохранении оригинальности собственного почерка.

Современная биология до сих пор не объяснила механизм природного разнообразия форм. Но предполагается, что приблизиться к его объяснению поможет современное представление о так называемой «телесной схеме». Принцип рассуждений

таков. Конструкция тел многих позвоночных, в том числе и человека, позволяет относить их всех к семейству хордовых. Понятие «семейство» здесь обозначает особую ветвь в эволюционном древе. Ветвление, названное «семействами», представляет собой результат первой бифуркации после предшествующего ветвления, разделившего все живое на «мир» животных и «мир» растений. Понятие «семейство» как раз и несет в себе идею разделения «телесных схем».

Перейдем снова к генетическому алгоритму. В контексте биологического применения этой программы речь пойдет уже не просто о «телесных схемах», а о «теоретических телесных схемах» для позвоночных. Если в процессе так называемого «виртуального эмбриогенеза» эти схемы особым образом и в определенной последовательности развивать – *растягивать, складывать, скручивать* (следует обратить внимание, что все эти преобразования носят топологический характер), – то они могут породить виртуального слона, а если иначе и в иной последовательности, то жирафа. В каком-то другом варианте и при особой *интенсивности* операций может родиться змея, орел, акула или человек. Для создания подобных различий в самой биологии уже созданы и существуют отдельные проектные *элементы* «теоретических телесных схем позвоночных». Например, абстрактный элемент «четырехвариантная конечность» может быть реализован в самых различных и вполне конкретных структурах – и как цельное копыто лошади, и как крыло птицы, и как пятипалая рука человека. Пропорции каждой из этих конечностей, число и форма пальцев настолько различны, что их общая «телесная схема» никак не может включать эти детали. Иными словами, форма финального продукта (виртуальной лошади, птицы или человека) имеет определенную протяженность, пространственность и объем. Но саму «телесную схему» здесь уже нельзя определять в понятиях протяженности, пространственности, объема. Ее определение должно быть достаточно абстрактным, чтобы быть совместимым со всем множеством комбинаций широкого спектра величин.

В теории генезиса форм Делёз использует такие термины, как «абстрактные диаграммы» и «виртуальные множества». Можно отметить их соответствие близким по смыслу «теоретическим телесным схемам позвоночных», хотя его философский концепт «абстрактные диаграммы», безусловно, шире биологического. Делёз и Гваттари в работе «Тысячи плато» объясняют: «Абстрактно-теоретический аппарат сам по себе не является ни физическим, ни телесным, чуть в большей степени он соотносим с семиотикой. Он диаграмматичен – он создан не для различения искусственного и естественного. Он оперирует скорее значениями, чем субстанцией, скорее функцией, чем формой... Абстрактно-теоретический аппарат – это в конечном счете *значение-функ-*



ция, то есть некая диаграмма, независимая от формы и субстанции, выразительности и содержания, которые она будет представлять»<sup>21</sup>.

Какой же тип теоретического анализа потребуется архитектору, чтобы работать с такими абстрактными диаграммами? Насколько далеко придется отойти архитектору от привычных пространственных представлений, чтобы влиять на формообразование в системе генетического алгоритма? По-видимому, ему предстоит освоить азы математической топологии и выйти на высокий уровень абстрагирования ради возможности создания собственного «стиля», собственного почерка, не утратив при этом шанса быстрого и изобильного поиска.

Чтобы понять смысл задачи, потребуется небольшой экскурс в область математических представлений о геометрии. Известно, что пространства, которые описываются фундаментальными понятиями «длина», «протяженность» и «площадь», относятся к типу «метрических пространств». Знакомая нам геометрия Евклида – один из примеров такого класса пространств. Но и некоторые неевклидовы геометрии, использующие искривленные пространства вместо плоскостных, тоже «метрические». Существуют геометрии, в которых понятия *протяженность*, *длина*, *площадь* не являются базовыми, поскольку эти геометрии содержат в себе такие преобразования и операции, при которых протяженность, длина и площадь не сохраняются неизменными. Архитекторы знакомы по крайней мере с одной из таких – с *проективной геометрией*, – поскольку пользуются *перспективными проекциями*. В этом случае сама операция «построения проекции» может вытянуть или сократить длину или площадь таким образом, что они не могут оставаться базовыми понятиями. В свою очередь те качества, которые в проективной геометрии остаются в какой-то мере фиксированными, в других видах геометрии – таких, как дифференциальная геометрия или топология, – могут вовсе не сохраняться. Операции преобразования, позволенные в *топологии* (скажем, растягивание без разрывания, сгибание без склеивания), сохраняют жестко неизменным только главный комплект теоретических инвариантных свойств – *размерность* и *связность*. *Размерность* означает, что преобразования возможны лишь в рамках заданной размерности (одномерности, двумерности, трехмерности, четырехмерности и т.п.); *связность* – что преобразования не запрещают связывать различия.

Топологические инварианты заданной *размерности* и заданного типа *связности* пространственных образований – это как раз те элементы, которые необходимы архитектору, чтобы начать осмысление виртуальных «телесных схем» и вообще абстрактно-теоретических диаграмм. Совершенно очевидно, что тип пространственной структуры, определяемый «телесной схемой», изначально никак не может быть мет-

рическим, поскольку преобразования, совершаемые по типу «виртуальной эмбриологии», могут создавать множество вариантов виртуальных конечных «тел», причем в самых различных метрических структурах. Из этого следует лишь одно: начальная «телесная схема», с которой придется иметь дело архитектору, если он озадачен проблемой индивидуализации языка, должна быть не просто *абстрактно-теоретической*, но еще и *топологической*. Когда-то архитектор освоил проективную геометрию. Пришло время осваивать топологию.

### *Перспектива использования генетического алгоритма*

Вернемся к генетическому алгоритму. Эволюционирующие архитектурные структуры создаются ради того, чтобы иметь возможность пользоваться такой же высочайшей степенью комбинаторной продуктивности, что и биологические. А потому их следует начинать выстраивать с адекватной диаграммы, то есть строить диаграмму некоего «абстрактно-теоретического здания» по типу «абстрактно-теоретической структуры позвоночных» в биологии. Такой проектный подход развивается по другую сторону обычного проектирования. Ради создания собственного индивидуального почерка *художник вынужден сам строить топологические диаграммы*.

Естественно, что новый проектный процесс с использованием генетического алгоритма будет в целом кардинально отличаться от традиционного проектирования, которое сегодня еще оперирует привычными понятиями и схемами, не выходящими за пределы метрических пространств. И сегодня действительно еще слишком рано утверждать, какой именно тип проектной методологии будет затребован. Ведь проектировщику нельзя будет использовать фиксированную длину или даже фиксированные пропорции в качестве эстетически понятных и привычных элементов – вместо этого он должен будет доверять различным топологическим инвариантам вроде близкого «соседства» точек. Однако ясно, что исследовать виртуальную эволюцию без топологических инвариантов нелепо и даже безрассудно: без топологического мышления пространство формальных возможностей будет слишком бедным и в конечном счете бесполезным. Подводя итог своим размышлениям, Де Ланда делает вывод: «...архитектор, желающий использовать новый инструмент – *генетический алгоритм*, – должен стать прежде всего программистом. Он должен уметь создавать код, необходимый для сведения вместе пространственных и энергетических аспектов проекта. Но кроме того, он должен быть способным к своего рода «хакерству» – заимствованию программ из биологии, термодинамики, математики и других областей науки, чтобы постоянно пополнять свои ресурсы. Но что особенно важно – как бы ни была

притягательна эта новая идея порождения архитектурных объектов внутри компьютера, совершенно очевидно, что использование одной только цифровой технологии без усвоения *популяционного, интенсивностного и топологического мышления* не даст желаемого результата – эстетически ценной и качественно новой формы»<sup>22</sup>.

Что это значит? По-видимому, эстетическое чувство архитектора должно аккумулировать новые представления о процессе проектирования, в котором искомая новая форма есть результат моделирования, где она представлена как одно из тысячи возможных ветвлений в ускоренном развитии популяции, как результат множества энергетических воздействий и множества слияний с другими формами популяции на протяжении ряда поколений, где она – результат мутации.

Новая техника моделирования – генетический алгоритм, безусловно продуктивный и увлекательный метод работы с формой, но при всей его математической изысканности и даже при условии еще большего его совершенствования пока это все же грубоватый и несовершенный инструмент в творческой лаборатории архитектора. И архитектору гораздо больше импонирует взвешенная позиция инженера Сесила Бэлмонда, хорошо известного «дигитального» проектировщика, который при работе с новыми техниками признает громадную роль интуиции: «У меня довольно широкий взгляд на вещи. Я не чувствую, что должен связывать себя только с дигитальной технологией. Далеко не все мои работы дигитальны. Но я действительно использую дигитальную технологию и рассматриваю ее как часть моего собственного метода. У меня сложился свой постоянный метод работы с техникой: хотя я и понимаю, что изобразить пространство в принципе невозможно, но всегда начинаю с наброска пространственной идеи – важно схватить мысль в самом ее зародыше. А затем сразу же перехожу на компьютер. Цифровая технология открывает новые горизонты, она *делает интуицию более утонченной*. Я не могу объяснить, почему я выбираю тот или иной алгоритм для дальнейшего проектного исследования. Моя интуиция действительно обостряется при строго выверенном способе работы с компьютером, а обостренная интуиция «знает лучше», что и где искать»<sup>23</sup>.

### **Ценность новейших техник моделирования формы**

Все множество и разнообразие самых новейших компьютерных опытов по формообразованию лежит за чертой линейности. Работа с такими техниками, как генетический алгоритм или связывание «дигитального» с материальным по принци-



пу диалога, представляет собой различные опыты по «запуску» *механизма самоорганизации*. Эта работа ставит перед архитектурой проблемы, сходные с проблемами экспериментальных исследований в современной науке. Однако, как утверждают современные ученые, сам механизм самоорганизации сегодня еще недостаточно изучен. В основе его не только динамический хаос и внешние влияния, но и нечто, еще не выявленное наукой. Академик Н. Моисеев отмечает: «Причины, побуждающие процесс самоорганизации, могут быть как внешними, так и внутренними... Механизмы самоорганизации Универсума, то есть материального мира и многих подсистем, его составляющих, далеко не познаны. Последнее означает, что для многих из нас еще не создано интерпретаций, имеющих смысл эмпирических обобщений. И мы вынуждены опираться на те или иные гипотезы. Я думаю, что познание механизмов самоорганизации и составляет суть фундаментальных наук... Несмотря на ограниченность наших знаний, все же просматривается некоторая общая логика этого процесса»<sup>24</sup>.

Логика процесса самоорганизации в природе оценивается в науке как процесс формообразования, как по сути своей творческий природный процесс. Формообразование в архитектуре, опирающееся на процесс самоорганизации, метафорически отражает смысл рождения живой или в чем-то подобной живому организму формы.

Язык нелинейной динамики становится общим для описания процессов эволюции, эволюционного формообразования в системах самой различной природы. Заимствуя технику из биологии, архитектура перенимает и язык описания процесса порождения формы. Понятие «морфогенез» в архитектурном формообразовании соотносится с новыми методами, указывает на техническую возможность непредсказуемого роста и ветвления в процессе эволюции формы. Оно – чуть ли не калька с понятия «морфогенез» в биологии. Современный микробиолог работает с популяцией микроорганизмов, устанавливая механизм ускоренного процесса генного дрейфа в условиях стресса, например теплового шока. В стрессовой ситуации «популяция реализует сразу несколько механизмов, обеспечивающих ускоренный поиск стратегии выхода из неблагоприятной ситуации: гипермутации в субпопуляциях, блочные перестройки генома, горизонтальные мутации, массовое проявление ранее накопленных мутаций»<sup>25</sup>.

Предполагается, что и архитектор должен освоить что-то вроде модели *скоростной мутации*. Как тут не содрогнуться профессионалу? Как не ринуться назад к спасительной и до боли знакомой классике с ее тектонической ясностью «стойки-балки», пусть даже с привкусом постмодернистской иронии? Или к подкупающей чистоте геометрии модернистского толка – великолепию хай-тека, элитарности минимализма, роскоши «рассыпающихся осколков» деконструктивизма?

Но все эти тенденции реальной практики никуда не ушли, они и так живут своей жизнью, параллельной с рискованным инновационным экспериментом. Более того, такая ситуация поддерживается и самой архитектурной теорией, всегда готовой провести курс терапии, обратившись, например, к идее власти культурных архетипов в человеческом восприятии, к глубинам бессознательного, к геометрическим универсалиям. Многие устоявшиеся архитектурные тенденции периодически как бы освежаются и усиливаются, проходят, таким образом, еще один отрезок дистанции. Сама теория архитектуры сегодня немонолитна, она не обслуживает какую-то единую модель формообразования.

А вот отношение к технике моделирования, использующей идею скоростной мутации, со стороны архитекторов, готовых к новациям, да и со стороны всего нынешнего технизированного поколения, получившего прописку в виртуальной реальности, очевидно, будет апологетичным. Привлекает необычность рождающейся где-то за пределами евклидовой геометрии свободной формы – причудливой и непостижимой в своей сложности, захватывающей воображение новой, невиданной красотой иррациональности, созданной как бы чьей-то прихотливой фантазией и сравнимой по изобретательности разве что с самой природой. Эстетика, символика, метафорика формы никуда не уходят. Свободная форма сулит свежесть и неповторимость индивидуального почерка, что в наше время становится желанной целью каждого.

Теоретическая рефлексия отчасти предшествовала эксперименту со свободной формой, отчасти стала его следствием. Всеохватный вселенский концепт «живого организма», идеи теории сложности, концепции и сам язык нелинейной динамики – все это уже входит, просачивается в сознание экспериментаторов нового поколения и составляет нестрогий и постоянно обновляющийся – «становящийся» – теоретический дискурс, обволакивающий рассеянные по всему миру авангардные слои экспериментаторов и теоретиков архитектуры. Архитектор остается фигурой власти в меняющемся проектном процессе, а это значит, что творчество не уходит от коренных проблем архитектуры как искусства.

Сегодня можно утверждать, что обеспеченный компьютером выход в неевклидово пространство, содержащее четвертую координату времени, навсегда изменил горизонты возможностей архитектурной профессии. Компьютерное моделирование, имитирующее процесс свободного «роста» архитектурной формы, дарит архитектурной дисциплине новую, так называемую «биологическую модель» формообразования, построенную на идее самоорганизации эволюционирующей системы.

Осваивая эту модель, архитектура подвергается радикальной концептуальной трансформации. В канунные годы третьего тысячелетия архитектура переступила границу своей статичности.

Современный американский архитектор Нейл Денари утверждает, что архитектурное мышление уже не сможет вернуться к прежним представлениям. «При соотнесении с биологической самоорганизующейся моделью суждено ли архитектуре стать, теперь уже навсегда, открытой и динамичной системой? Суждено ли ей навсегда отвергнуть сдержанное равновесие статической закрытой системы? Другими словами, можно ли будет снова затянуть архитектуру в прежние границы равновесности и фиксированности? Думаю, что на концептуальном уровне это категорически невозможно, даже если реализованные согласно новой модели постройки будут говорить непосвященному обратное»<sup>26</sup>.





9

**РОССИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА В КОНТЕКСТЕ АРХИТЕКТУРНОЙ КУЛЬТУРЫ**

## **Свобода языкотворчества в российской архитектуре 1990-х**

Выход из системы, четко ассоциирующейся с *несвободой*, – из-под жесткого диктата тоталитарной власти, из экономического ущемления сферы архитектуры, доведших профессию почти до полного исчезновения, – вызвал поначалу эйфорию свободы. Начиная с 1990-х годов архитектор озадачен другим, он попал в иную систему – конкурентную, непривычно детерминированную рыночными отношениями, столь причудливо складывающимися на фоне несбалансированной культурной ситуации.

В сложном пучке свобод и несвобод, внешних и внутренних, пришедших в российскую архитектурную практику в 90-е годы, следует выделить, на наш взгляд, главное – возможность свободного языкотворчества, персональной свободы формального поиска, не стесненного рамками какой-либо эстетической доктрины. Обретение этой свободы произошло почти спонтанно, просто в силу поворота внешних событий и в силу внутренней готовности российского архитектора принять вызов постсовременности.

Мир постсовременности, которому мы стали вдруг так открыты, родился не так давно. Он появился в результате мощного парадигматического сдвига последней трети XX века и начал новый отсчет времени, затронув проблемы экологии, переустройства политических и технократических структур, внедрения глобальных коммуникативных связей, перестраивания дискурсов идеологии, ломки социальных структур. Российская культурная ситуация 90-х, как это ни парадоксально, хоть и с запозданием, но попадает по целому ряду признаков как бы в эпицентр явления, именуемого постсовременностью, оказавшись как бы в нескольких временах сразу как в сфере культуры, так и экономики, идеологии, рыночных отношений.

И потому архитектурное творчество и проектную стратегию, родившуюся на фоне столь специфической культурной ситуации, следует, видимо, в первую очередь со-

поставлять с самой этой ситуацией – со знаком времени, с постсовременностью, сущность которой, как на Западе, так и в России, состоит в феерической эклектике, в соединении порой несоединимого, и уже во вторую очередь – с западной архитектурной школой, построенной на постмодернистской ментальности.

В эклектическом пучке свобод и несвобод, полученных архитектором, своеобразно переплелись противоположности: возможность конструктивного диалога с частным заказчиком и феномен анонимного заказа, возникшего в связи с развитием девелопмента; тенденция к свободному персональному дискурсу и тенденция к обезличиванию архитектора, заключающаяся в архивировании едва зарождающихся проектных идей в электронных каталогах и сопряженная с этим ранняя коммерциализация молодых архитекторов. Неоднозначна пока свобода, дарованная компьютерным проектированием, заменившим живую рукотворную работу с формой, детерминированная заданностью набора элементов, их по преимуществу модернистской стилистикой, неадекватной гибкостью инструментария. Техногенные эксперименты пока в маргинальной зоне, проба сил связана с виртуальными инсталляциями.

Причастность российского архитектора к постмодернистской генетике тоже весьма своеобразна. Российская архитектура не выстраивала собственной школы постмодернизма в 70–80-е годы в силу социально-политических обстоятельств, не строила собственной концепции постмодернизма и в 90-е годы, в период затухания западного постмодернизма, точнее, его спокойной стадии. Однако она испытывала в последнее десятилетие XX века сильное влияние его стратегии, этики, культуры в целом и весьма легко впитывала вольности постмодернизма, осваивая его творческий метод.

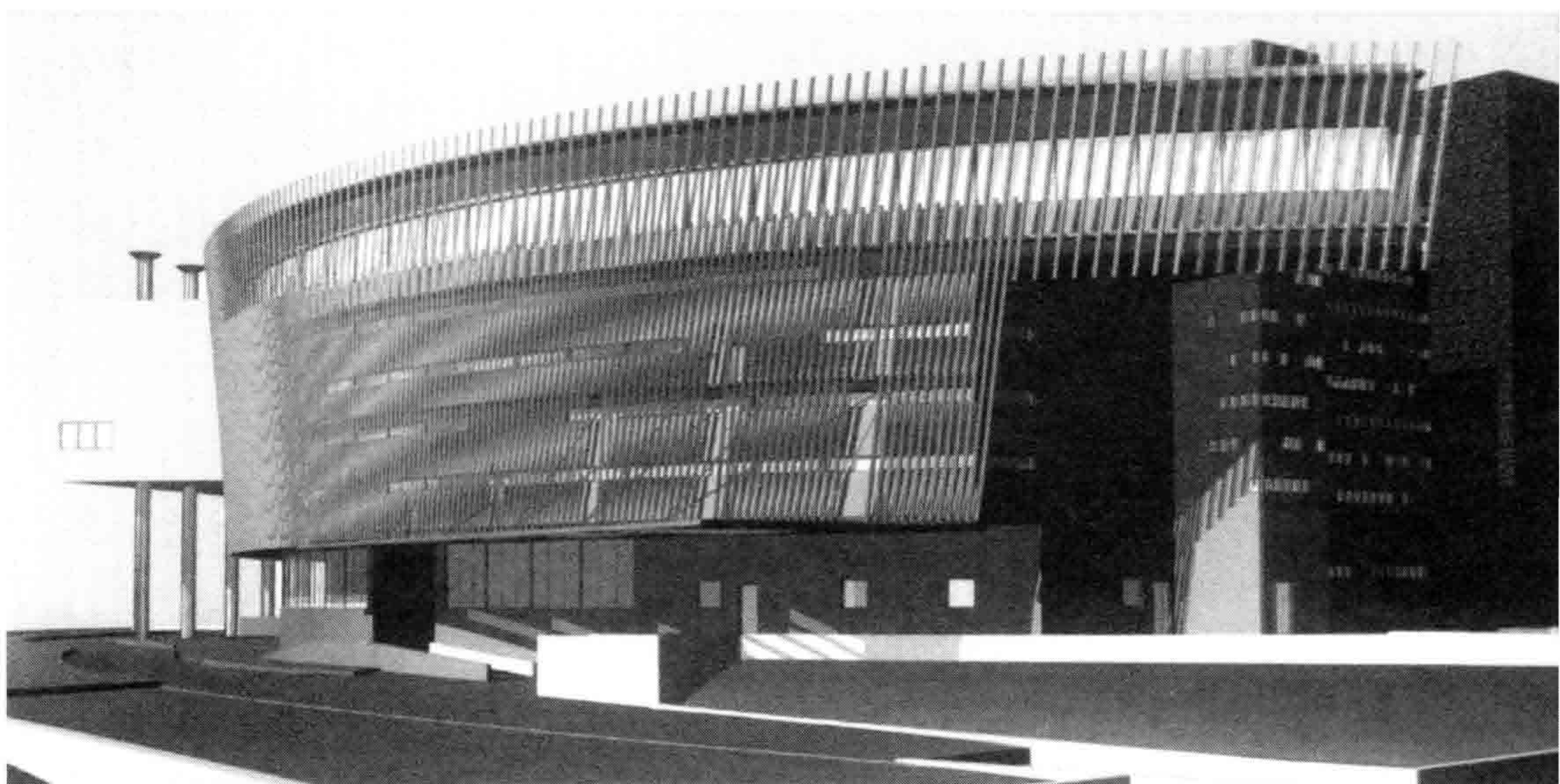
Западный постмодернизм – это, как известно, мощное культурное течение, определившее тип художественной культуры всей последней трети XX века. Он выступает как философия, способная объяснить произошедшие в этот период глобальные сдвиги в культуре. Как философия он родился из постструктуралистских теорий и философски отрефлектированных кризисных и посткризисных явлений в искусстве и архитектуре 70–90-х годов XX столетия. В западной архитектуре этого периода постмодернизм прошел через полный накала бунтарский этап выступлений против догматизации доктрины модернизма и постепенно укрепился как новая проектная стратегия.

Российский архитектор принял поворот в культуре 90-х как разрешение на свободу языкотворчества, но пришел к ней иным путем, нежели западный архитектор.



Постмодернизм, будучи сложносоставным культурным феноменом, явился нам поначалу, в 70-е годы, в образе «тихой» идеологии средового подхода, сместив интерес архитектора с парадной части города, его *каркаса*, на рядовую, *тканевую*, застройку, практически уравнивая их в правах и покусившись, поначалу теоретически, на их традиционное противопоставление. «Бумажная архитектура» 80-х, хоть и олицетворяла безмолвную форму противостояния, но – собственной рутине, а никак не самой идеологии модернизма в его западном варианте.

В 90-е годы влияние постмодернистской философии и этики повлекло за собой отмену любой претендующей на универсальность эстетической (и идеологической) доктрины, и архитектор получил целый букет внутренних свобод: свободу выбора индивидуальной философии, свободу персональных эстетических предпочтений, возможность своего этического выбора по отношению к эволюционирующему социуму, свободу устройства *своего миропорядка* в локальных пределах проектной концепции. Новое в профессии к 90-м годам, как на Западе, так и в России, проросло из этики постсовременности: суть ее в том, что идеалы и вкусы не навязываются коллегам. Согласно теории американского философа-прагматиста Ричарда Рорти, в современном мире непозволительно братья за совершенствование кого-либо или чего-либо, кроме себя<sup>1</sup>. Постмодернистская этика так и предписывает: каждый имеет право на построение собственного универсума.



Однако постмодернистская стратегия, стимулирующая языкотворчество, своеобразна: это и постоянный внутренний диалог архитектора с формой, и постоянная работа с архивом образов, и постоянное обновление выбора образных прототипов ради их интерпретации, деконструкции. Это стратегия, стимулирующая *производство* образов, умножение числа языков, авторских почерков. Существование архива и его пополнение – необходимое условие жизни постмодернистской проектной стратегии. Постмодернизм, если угодно, можно расценить как инструмент рыночной стратегии. «Невидимой рукой» называл Адам Смит эту особую власть рынка. «Невидимая рука» требует расширения образной палитры архитектуры и перманентного ее обновления. И власть эта посильней амбиций властителя любого ранга.

Архитектор чувствует себя творчески свободным, если четко представляет себе свою роль и свое место в расстановке сил, владеет методом, созвучным эпохе.

Главные особенности поэтики архитектуры, ее метода, родившиеся после ухода со сцены классического модернизма, вытекают из стратегии постмодернизма. Феноменальная особенность постмодернистского творчества – использование *чужого* или *своего другого*, нагнетание диалогического напряжения ради создания нового образа, высказывания нового смысла. Здесь нет традиционной преемственности, но нет и отказа от истории, здесь есть парадоксальный *выбор прародителей, выбор родословной* во вселенском фонде – ради рождаемой принципиально новой формальной линии, авторского почерка.

Поэтика постмодернизма пришла в мир как метапоэтика, как поэтика стиля стилей, а потому является поэтикой не стиля, а эпохи в целом, вбирая все стилевые течения последних трех десятилетий. Поэтому переходы от постмодернизма 70-х к деконструктивизму 80-х и позднему постмодернизму 90-х можно расценивать лишь как смену *питательной среды, смену прародителей*, столь необходимую для жизни самой постмодернистской стратегии, для пополнения приемов, обогащающих ее поэтику.

Постмодернизм как эстетическое явление своеобразно приживается на российской почве. За западным постмодернизмом тянется шлейф эпатирующих лозунгов его первого этапа – 70-х годов: *говорящая архитектура, двойное кодирование, эстетизация хаоса, странное смешение высокохудожественного с внехудожественным*, – ставших непопулярными к 90-м годам и на Западе и у нас. Все это, в том числе трудно усваиваемая семиотизация архитектурного дискурса, рождает двойственное отношение российских архитекторов к самому факту своего существования в сложной системе постмодернистской культуры. С одной стороны, наблюдается стремление дистанцироваться от неустойчивого и как бы временного состояния постмодернист-

ской эстетики с ее программной эклектичностью, а с другой стороны, очевидно желание попробовать свои силы в безграничном поле возможностей.

Кроме того, постмодернизм не очень-то понятен российскому заказчику. В самом деле, кто, к примеру, станет заказывать хаос, беспорядок как главную концепцию проекта интерьера квартиры? Заказывают классику или экзотику. Архитектор принимает такой заказ, но немедленно начинает экспериментировать как постмодернист, как творец, не сдерживаемый узами предписанного стиля. И здесь, может быть, уместно вспомнить слова Вячеслава Иванова, адресованные художнику: «...заказчик хочет не узнать в исполнении собственного замысла»... «он заказывает себе неожиданность и удивление» ... «он мнит себя наездником и желает от коня буйства и пыла»<sup>2</sup>. Несмотря на то что культурная концепция постмодернизма не прожита на генетическом уровне, все же новые контуры профессиональной культуры, как бы расширенные постмодернистской стратегией, безусловно, приняты. И удивить заказчика постмодернистски ориентированный архитектор, безусловно, может.

Но вот овладение диалогическим методом постмодернизма – весьма непростая задача. Чтобы вести критический диалог с каким-либо объектом-прототипом, необходима интуиция формы – классической и модернистской архитектоники – и способность к их творческой деконструкции. Довольно быстро обнаружилось, что языкотворчество в архитектуре в эпоху постмодернизма – занятие элитарное. В конце XX века и на Западе, и у нас оно было доступно немногим избранным – тем творцам, культура и интуиция которых ассимилировала и прорастила в себе саму сущность движения формопорождающей мысли предшествующих эпох. Для перехода к новому диалогическому методу особенно ценным оказался опыт непосредственно предшествующей эпохи модернизма – и та варварски-языческая энергия первых формо-творческих бунтов начала XX столетия, и то пришедшее позже кристальное чувство формы, проявленное мастерами модернизма. Это чувство свободно рожденной формы и развило особый талант языкотворчества в архитектуре – «с чистого листа». Талант свободного творчества проявился несмотря на то, что вызревал в период укрепления весьма жесткой модернистской эстетической доктрины, парадоксальным образом используя ее же дисциплинирующую составляющую.

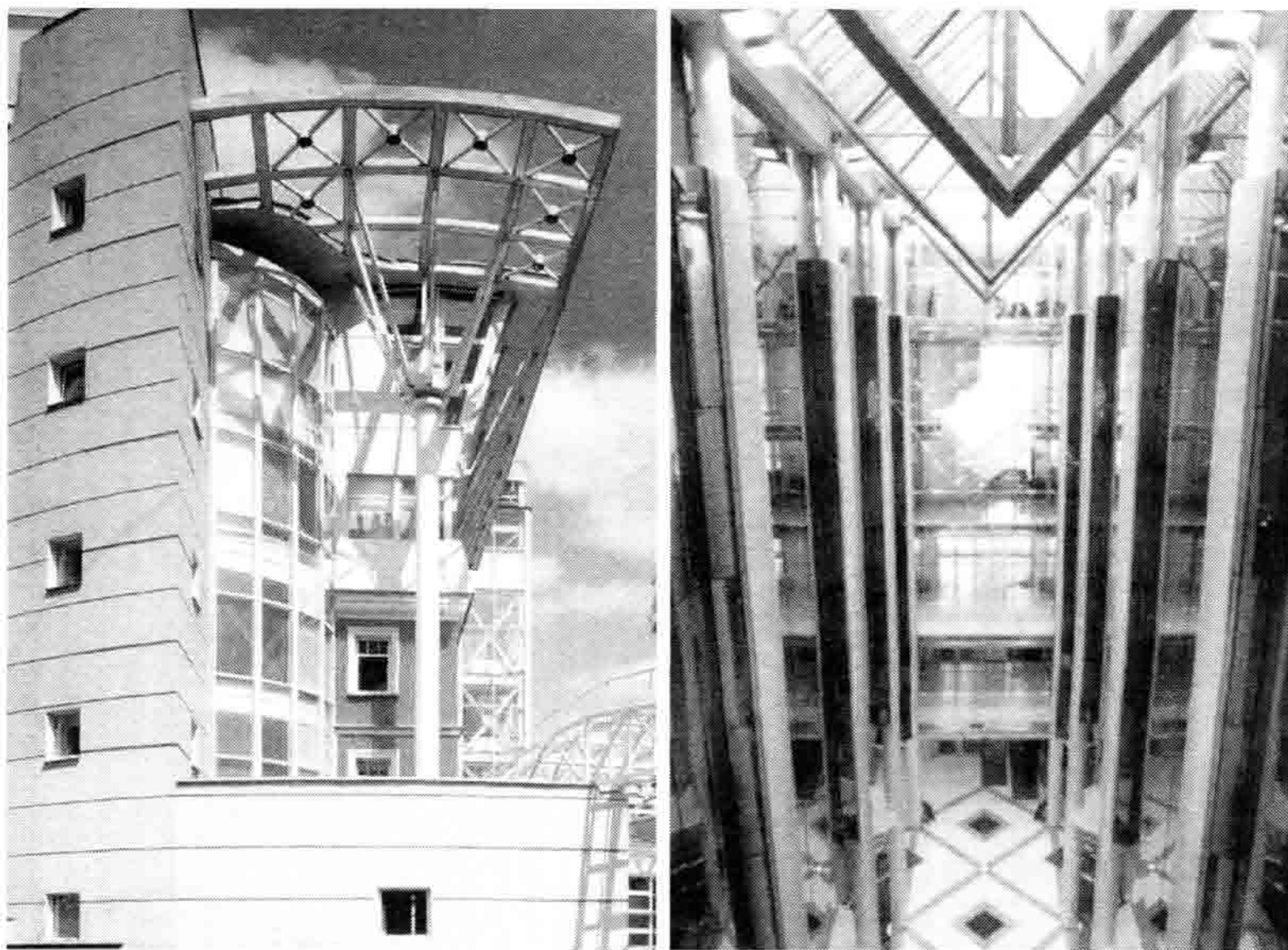
Действительно, эпоха модернизма, начавшаяся футуристической атакой на традиционный, поступательный ритм смены стилей, подготовила появление творца особого типа, принадлежащего к избраннической породе языкотворцев, и произвела отбор тех, кто мог возглавить это, по сути, элитарное, духовно-аристократическое движение, длительное время властно притягивавшее человеческие умы к идее миропреображе-



ния. Этап зрелого модернизма был необходимой ступенью качественного роста особого типа профессионала – архитектора-языкотворца.

В опыт модернистского по духу формообразования «с чистого листа» российская архитектура внесла весомый вклад в 20-е годы. Но она как бы пропустила важнейшую стадию развития и закрепления тенденции персонального права на языкотворчество, права мастера, позволяющего себе занимать властно-агрессивную позицию жизнестроителя не только в теории, но и во всем объеме практики. В России отсутствие технических и экономических возможностей, амбиции тоталитарной власти стали причиной того, что развитие профессии шло по окольному пути в течение нескольких десятилетий (условно говоря, между временем Константина Мельникова и Александра Ларина). Они остались пропущенными для опыта языкотворчества, хотя и принесли короткий по времени взлет эстетизма в интерпретации классики.

В 30–50-е годы западный зрелый модернизм уже демонстрировал миру красоту чистой геометрии, развившись от сухого рационализма до элегантной и полной значений монументальной образности. Постепенно закрепившаяся иконография стиля Миса и Корбюзье в массовой профессиональной деятельности стала объектом подражания, выступая в роли канона. Конформность не способствовала свободному метафорическому поиску в рамках стиля, но все же общее оживление метафорического поиска создавало фон для прорастания новой образности. В те же 30–50-е годы



А. Асадов  
Д. Солопов,  
Д. Пшеничников,  
Л. Алтыбаева

**Реконструкция административного здания на Нижней Красносельской, Москва, 1994–1996**  
**Здание Уникомбанка в Даевом переулке. Москва, 1994–1996. Вид интерьера**

в России, постепенно изолирующейся от общеевропейского и мирового архитектурного процесса, утверждался сталинский ампи́р с его риторикой власти и пафосом социалистического уклада, избравший формой архитектурного дискурса классицистическую иконографию (регрессивную для послевоенных лет форму историзма), демонстрирующий принципиальную несовместимость с авторской свободой метафорического, образного поиска. Метафора жила, но не выходила за пределы дозволенных смыслов и могла служить лишь средством дополнительной выразительности.

В период позднего модернизма 60–70-х годов на западе на фоне созревания внутреннего контрдвижения против нивелирующей господствующей стилистики наметился новый этап метафорического брожения сознания, что на формальном уровне отразилось в повышенной экспрессии форм, взволнованности простой геометрии. Примечательно то, что одновременно в отечественной практике в период сурового утилитаризма 60–70-х годов шел процесс, прямо противоположный западному. Происходило насильственное вытеснение из архитектуры художественного начала, торможение присущего архитектурному творчеству метафорического поиска практически до полного его угасания. В эти годы появлялись лишь единичные работы, отличающиеся скрытой или очевидной метафоричностью, использованием метафоры на уровне замысла.

Чуть позже, в 70–80-е годы, метафорическое, образное мышление российского архитектора нашло своеобразный выход вне собственно архитектурной практики – в движении «визионерской архитектуры». Проекты «бумажников» – в форме вербальной и изобразительной притчи – произведения самодостаточные и предназначенные для многозначной интерпретации воспринимающего, что, кстати, показало наметившийся принципиальный поворот профессиональной ментальности в сторону интерпретационной поэтики и нового понимания архитектуры как языковой игры. Бумажные проекты – особая форма размышлений о том, какое множество идей бытийного содержания могла бы выражать с помощью метафоры архитектура, не будучи столь скованной экономикой и идеологией.

Одной из первых заметных отечественных работ в духе западного популистского постмодернизма 70-х была постройка в 1988 году кафе «Атриум» (авторы – бывшие «бумажники» А. Бродский, И. Уткин, Е. Монахов). Архитектор и теоретик архитектуры Евгений Асс, живо откликнувшись на это неординарное тогда событие, подчеркнул свободную игру авторских метафорических посланий: «Основанные на тонкой интеллектуальной игре, экзистенциальные метафоры развертываются в пространстве с помощью архитектурных цитат, аллюзий, символических форм, перспективных игр,

перевертывания привычных смыслов и понятий. Потрескавшийся мрамор «Атриума», бархатные колонны, гротескные фигуры, античные надписи – все это не столько стилистические реплики, сколько компоненты развернутой метафоры. От ностальгии по ушедшей великой культуре до пародии на интерьеры сталинской архитектуры – диапазон ее смыслов»<sup>3</sup>. Постмодернистская метафора (составная, многоуровневая, развернутая система кодов) неоднозначна на этапе замысла. Многообразна россыпь метафор при восприятии и интерпретации архитектуры постмодернизма.

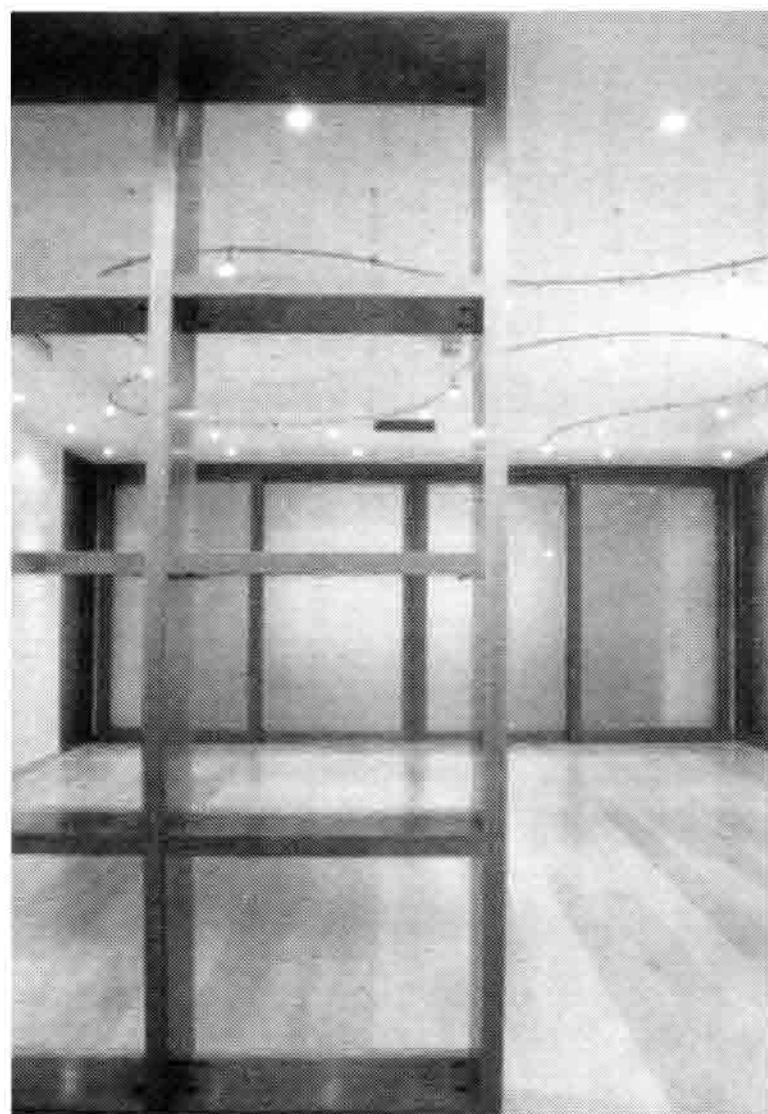
Своеобразие поэтики архитектуры, складывающейся во второй половине нашего столетия, состоит в развитии весьма тонкой интерпретационной стратегии уже на самом этапе замысла. Понимание архитектуры как языка позволяет архитектору обращаться к собственной авторской интерпретации самых различных культурных текстов ради создания особого метафорического «сплава» (иначе – системы кодов), на котором строится образ произведения. Повышенно эмоциональное восприятие российским архитектором радикальных перемен, произошедших за сверхкороткий срок, мешает ему плавно войти в мировой архитектурный процесс. Но, безусловно, весь период 90-х годов XX столетия уже был отмечен кардинальными переменами в проектной сфере. Проектный поиск открыт для эксперимента с метафорой. Архитектурная практика, захваченная потоком «постмодернистской» свободы, обнаруживает весьма высокий уровень метафорического мышления, способствующий появлению немыслимого прежде внешнего разнообразия построек. Часть новейших сооружений может быть соотнесена с современной тенденцией к интеллектуальной метафорической образности архитектуры.

В современных условиях невероятного усиления активности российской архитектурной практики лакуны начинают восполняться в своеобразной и как бы сжатой форме. Властные амбиции неомодернистов сглажены, эзотеричны. Очевидно, что творцы, исповедующие эстетику чистой геометрии, принадлежат уже новой эпохе, когда интерес к этой эстетике сплавляется с чутким прислушиванием к новым технологиям, дающим новые импульсы формообразования, смешивается с пробой сил в стиле хай-тек, с деконструктивистскими и минималистскими опытами. Нескрываемый интерес архитектурной элиты к эстетике модернизма причудливо сочетается с одновременной пробой сил в формообразовании в духе позднего, небунтарского, постмодернизма 90-х: именно к этой стадии западного постмодернизма позволили нам примкнуть повороты нашей истории и экономическое оживление в сфере архитектуры.

Опасность, подстерегающая современного российского архитектора, вовлеченного в постмодернистскую культурную ситуацию, заключается в отсутствии общест-



венно значимых ценностных ориентаций на фоне неохватной широты возможных источников вдохновения, безграничной свободы собственного выбора. В такой ситуации трудно выйти на путь инноваций. При обобщенном взгляде на творческие устремления профессионала просматриваются контуры двух основных путей, ведущих к формальному обновлению архитектурного языка, два фокуса тяготения в движении к авторской самоидентификации, к утверждению авторизованного синтаксиса. Один из них хорошо известен: это следование за дискурсом непрерывно прогрессирующей, в основном западной, технологии. Такой путь стал возможен в условиях мощных инвестиций в строительство. Типологически с ним связана по преимуществу деловая сфера. Здесь царит хай-тековское величие с примесью элегантных вариаций на тему деконструктивизма и едва заметных пассов в сторону постмодернистской комбинаторики, исторических реминисценций. Другой фокус тяготения – постмодернистское по сути и устремленное к собственной культурной истории движение, предполагающее в своем предельном выражении работу со «вселенской тканью знаков» и «континуумом цитат». Близкое контекстуализму, традиционализму, оно представляет собой род симбиоза, комбинаторики, монтажа новейших формальных поисков, построенных на достижениях современной технологии, с прежде рожденными формами. На волне эстетических исканий 90-х в России, как и на Западе, можно было обнаружить тяготение к неоклассике. В этот период российский архитектор опирался



*Е.Асс, Т.Калинина,  
Н.Джапаридзе  
Е.Асс, Т.Калинина,  
А.Леонович*

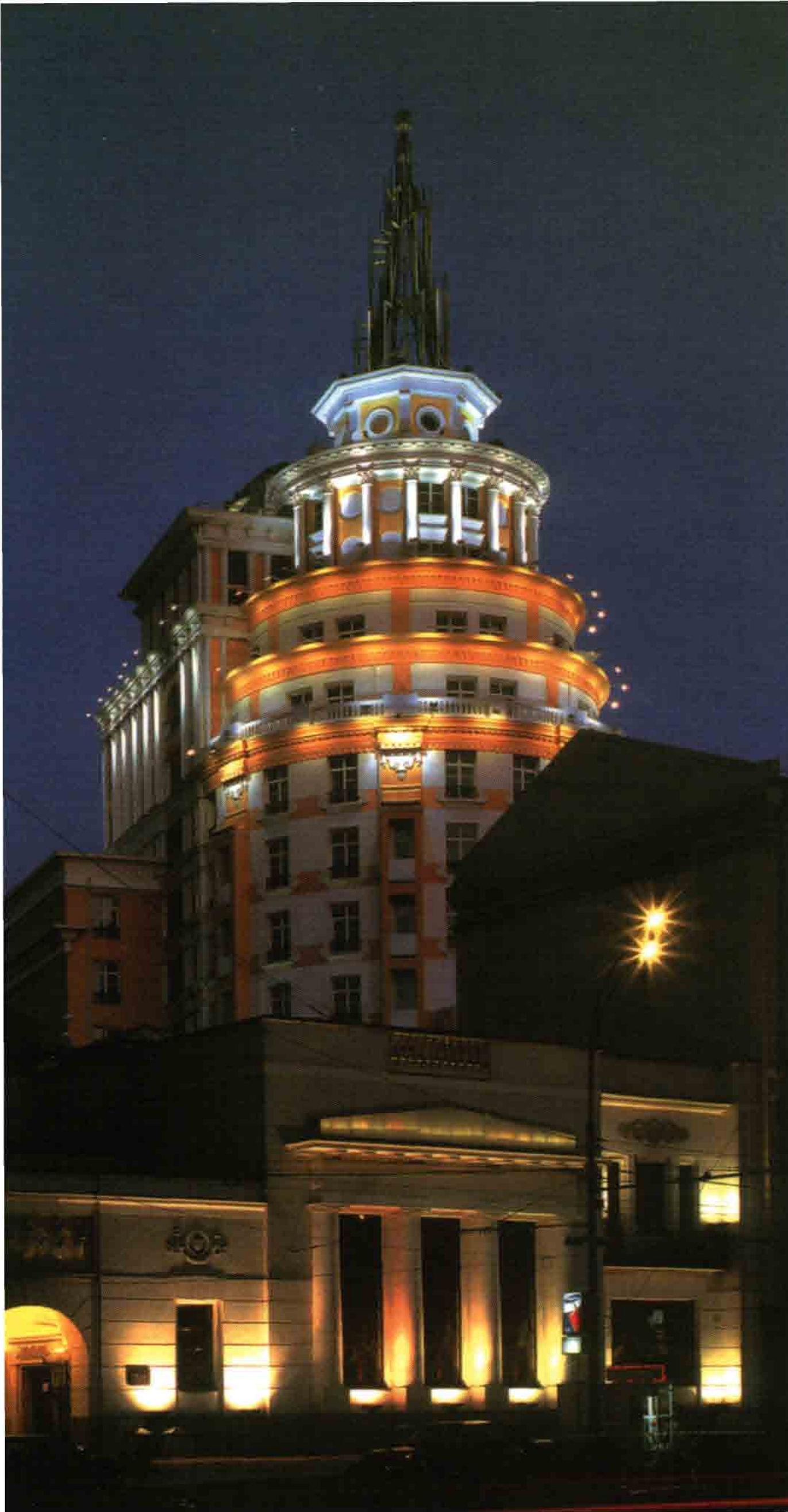
**«Белая квартира» на Новом Арбате. Москва, 1998**

**Квартира-галерея. Москва, 1998**

на мировой опыт и был вовлечен в деконструктивистскую игру-диалог с архитектурой как текстом. Источники вдохновения, восхищения и критики он зачастую находил (и до сих пор находит) непосредственно в региональном опыте – русского модерна, русского конструктивизма, классики, допетровского русского стиля XVII века и даже «сталинского ампира» и русской избы. Следует отметить еще один путь – поисковый и перспективный. К нему тяготеют, например, начинания лаборатории, организованной Евгением Ассом. Работы лаборатории – это эксперимент почти в маргинальной зоне, как бы в стороне от бурного архитектурного процесса. Это обращение к истокам – элементам формы, языку пространства, природным качествам материала, воздуха, света – ради прочтения скрытых в них актуальных смыслов и перевода их в значащие тексты. В философской позиции группы архитекторов – участников лабораторных опытов – и в их проектах улавливается внимание к концепции американских минималистов 50–60-х годов, к японской «эстетике тишины». Эксперимент лаборатории выдержан в духе характерного для западной мысли современного поиска самих *принципов* рождения новой формы. Начиная с 1997 года, когда образовалась компания «АСК аркитектс» (Е. Асс, Т. Калинина, Дж. Макадам), у экспериментаторов появилась возможность реализовать многие идеи на практике. Целый ряд проектов компании, например проект Белой квартиры на Новом Арбате (Москва, 1998), выразительно показывают движение в сторону минималистской эстетики.

Среди множества примеров хорошей архитектуры стоит выделить работы архитектора Александра Асадова, которым присущ высокий интеллектуализм. Качества выразительности образных решений, как правило, основаны на обращении к метафорическому замыслу, что помогает выстроить свой формальный язык, проявить свой «почерк», обособить синтаксис. Контекстуальная метафора, наиболее созвучная тенденции всего московского и – шире – российского строительства, была использована Асадовым и его коллегами в весьма незаурядном проекте административного здания на Нижней Красносельской улице (1994). В метафорическом замысле была учтена близость, визуальная доступность особого периферийного городского сюжета с подъездными железнодорожными путями к Казанскому вокзалу. Этот особый привкус «вокзальности» места с его приподнято-беспокойным состоянием ожидания приезда или отъезда, связанностью с околотовзальными событиями угадан авторами и взят в качестве поэтической основы метафорической образности здания, смысл которой улавливается прежде всего в традиционном для железнодорожных построек сочетании красного кирпича с белой штукатуркой. Облик вестибюля воспринимается почти как цитата, заимствованная из типовой стилистики интерьера





*Сергей Ткаченко,  
Олег Дубровский* | **Жилой дом «Патриарх».** Москва, 1997–2002

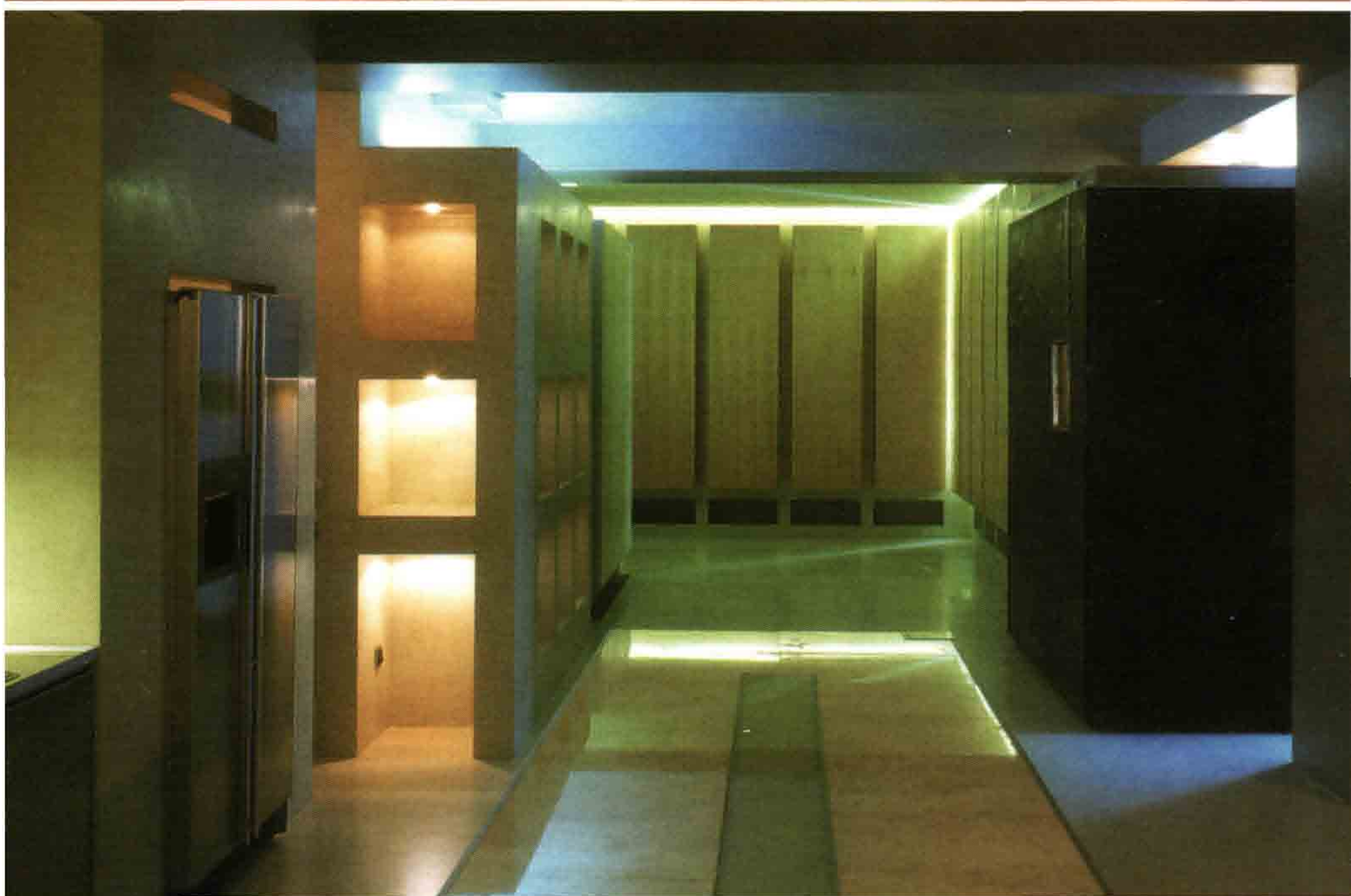




«Меганом»  
(Юрий Григорян и др.)

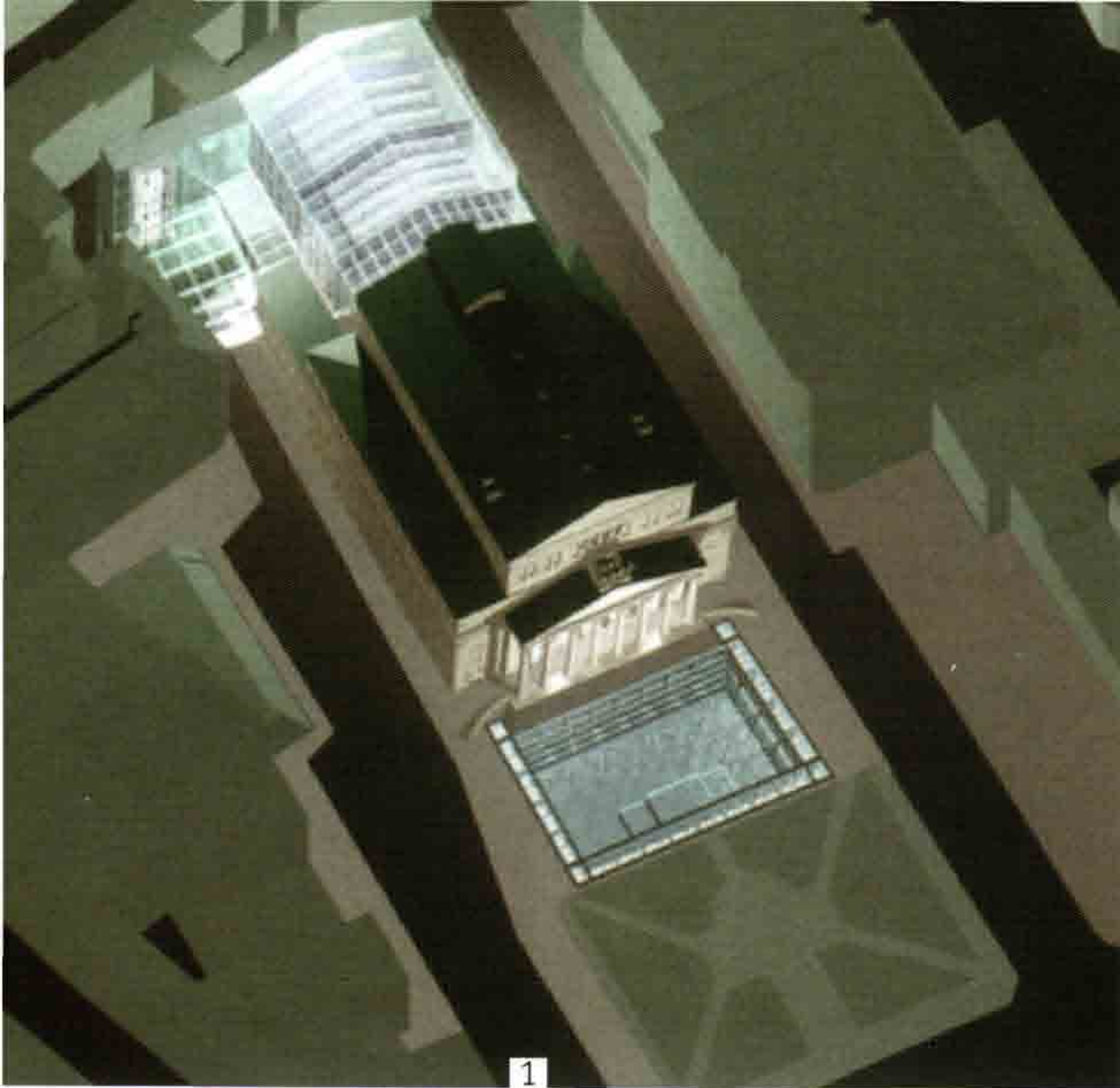
| **Жилой дом в Молочном переулке.** Москва, 2001–2002  
Дворовый фасад  
Фасад со стороны сквера. Фрагмент



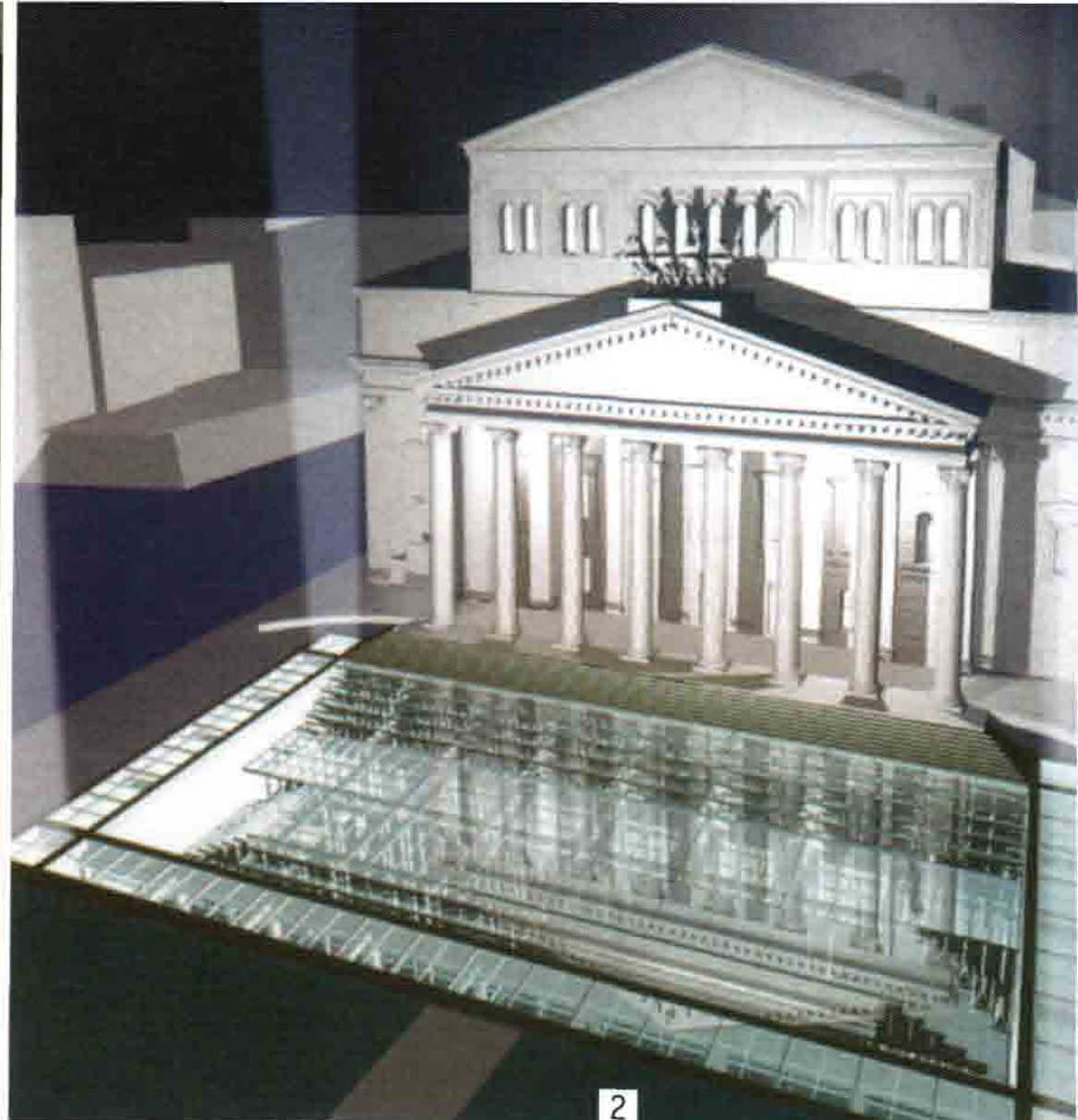


«Меганом» | «Бетонная квартира». Москва, 2000  
 (Юрий Григорян,  
 Александра Павлова,  
 Павел Иванчиков)

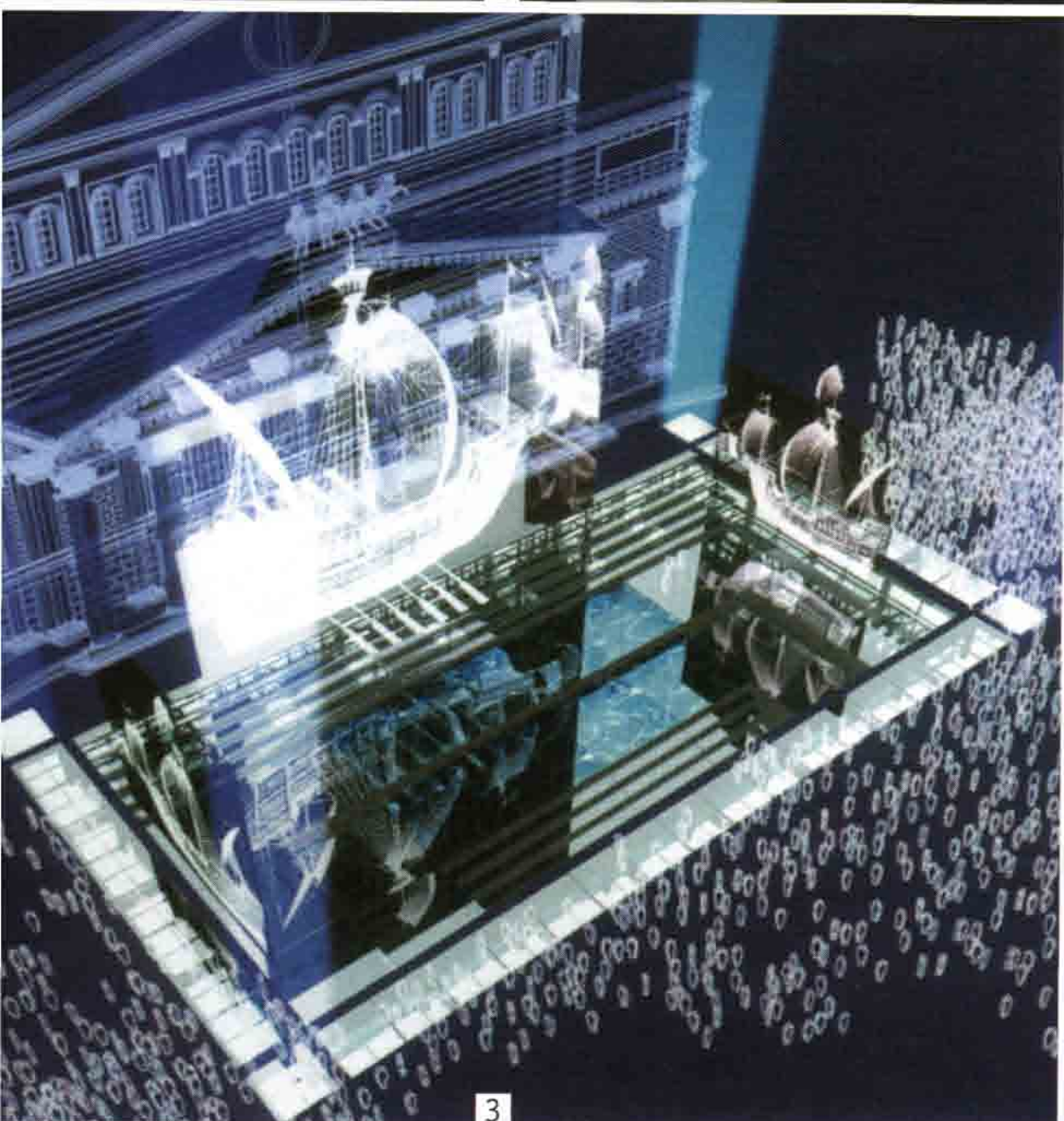




1



2



3



4

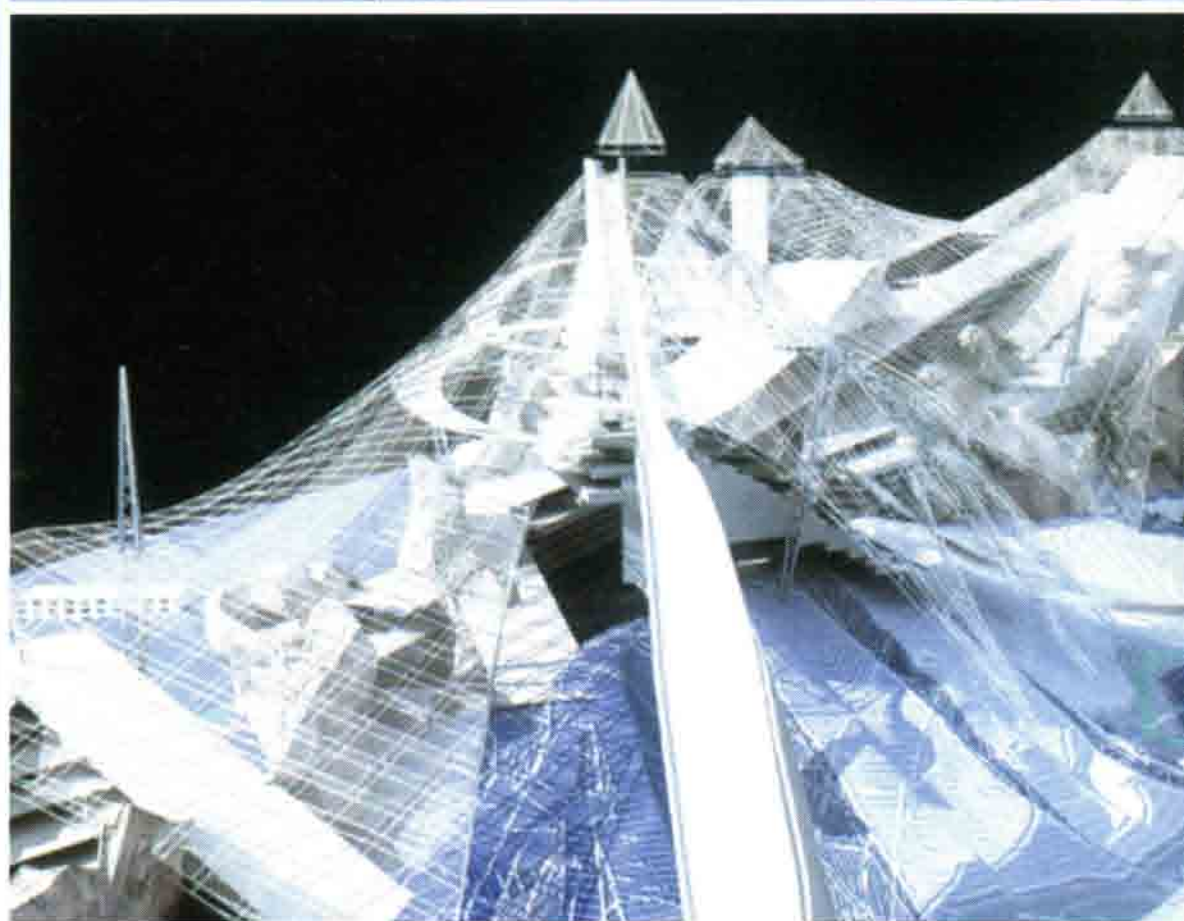
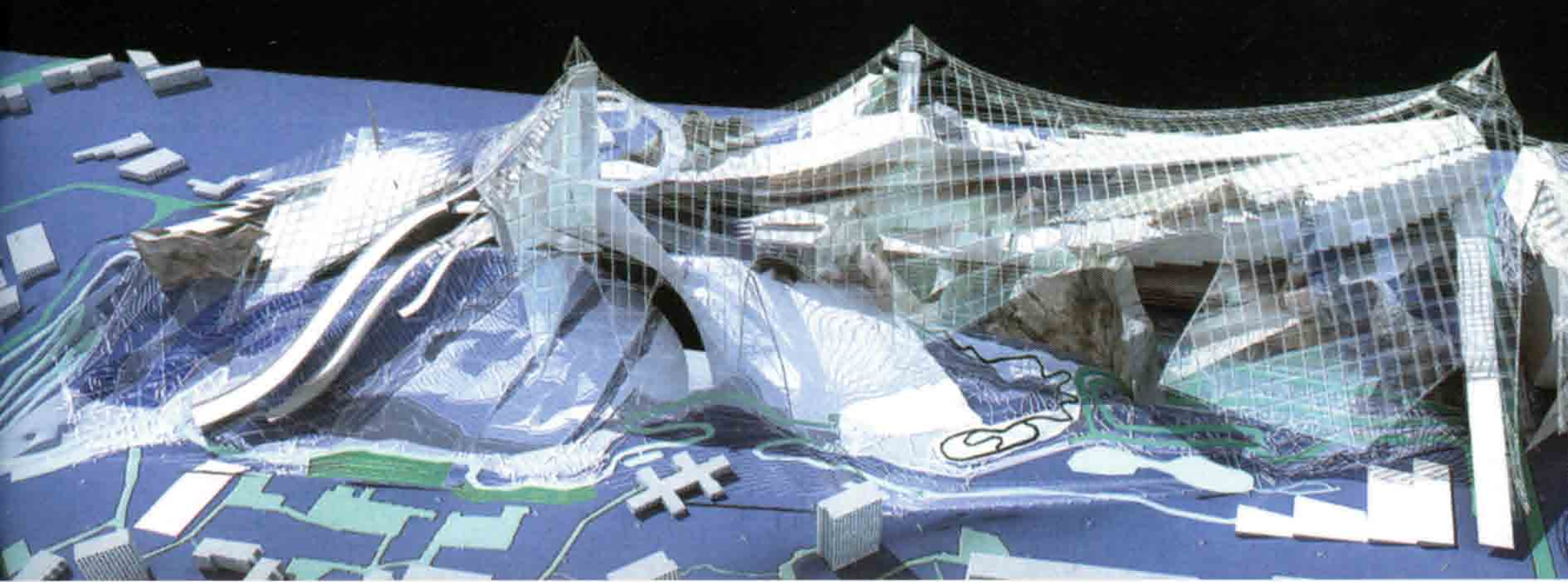
Михаил Хазанов,  
Михаил Белов,  
Никита Шангин

**Реконструкция и реставрация Государственного академического Большого театра**  
Москва, 2002. Проект

1 Ситуационный аксонометрический план  
2 Аванплощадь у здания театра

3 Праздничное оформление аванплощади  
4 Интерьер надстройки «Стеклянная крыша»

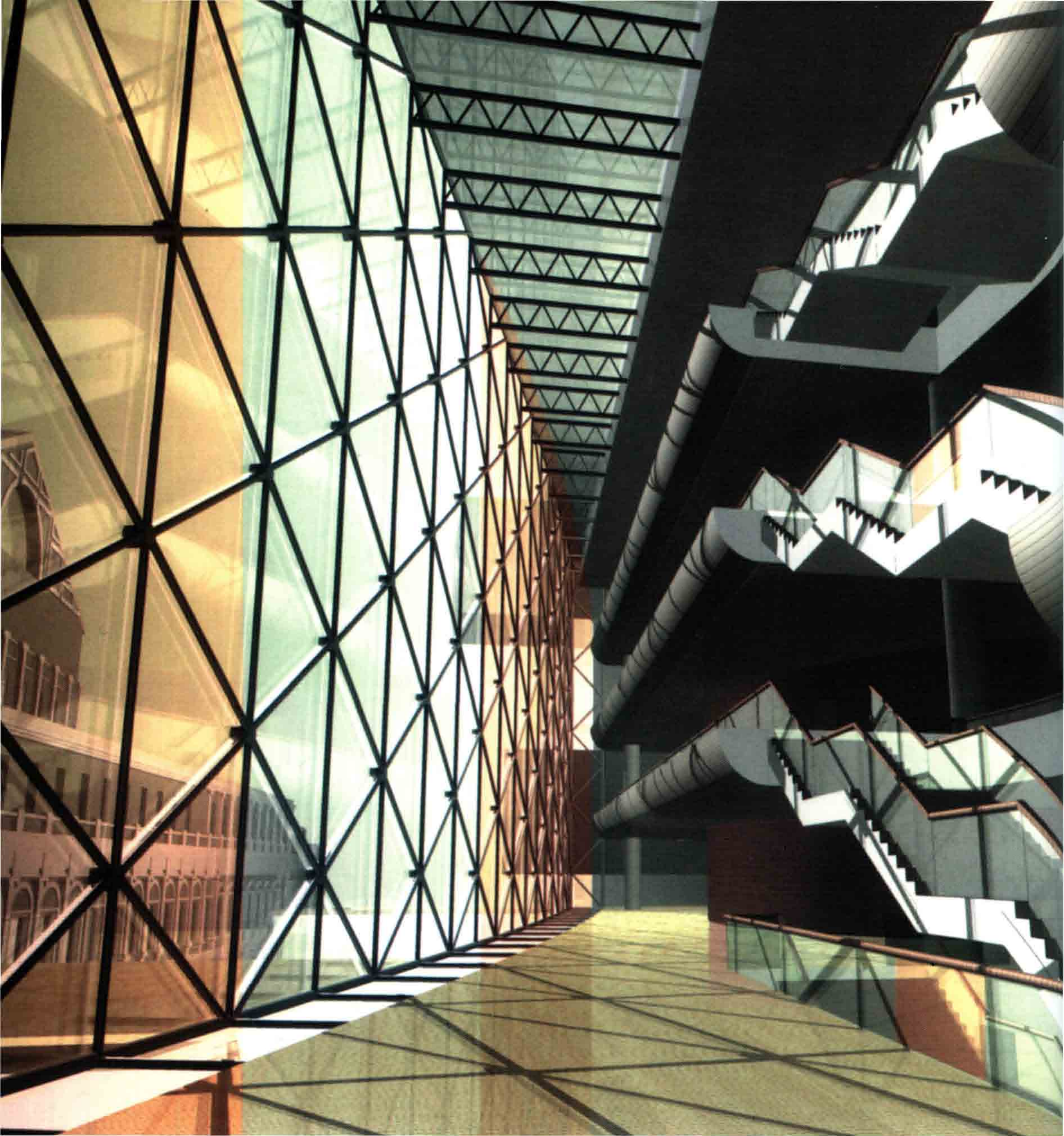




«Курортпроект»  
(Игорь Василевский,  
Юрий Елин и др.)

Центр всепогодных видов спорта. Москва, 2004. Проект

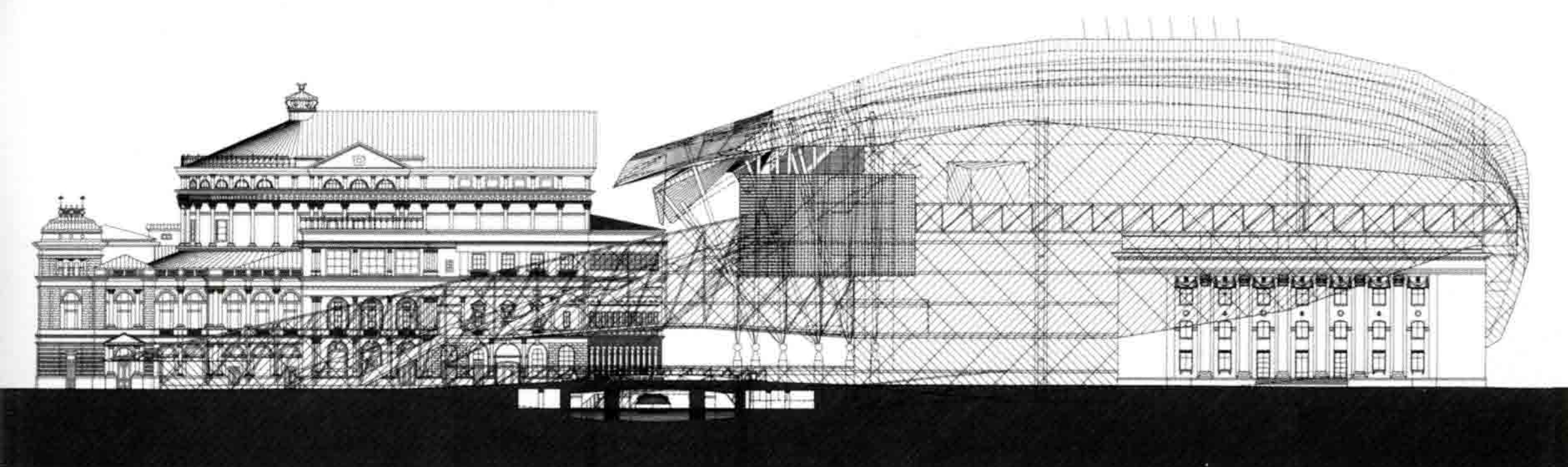
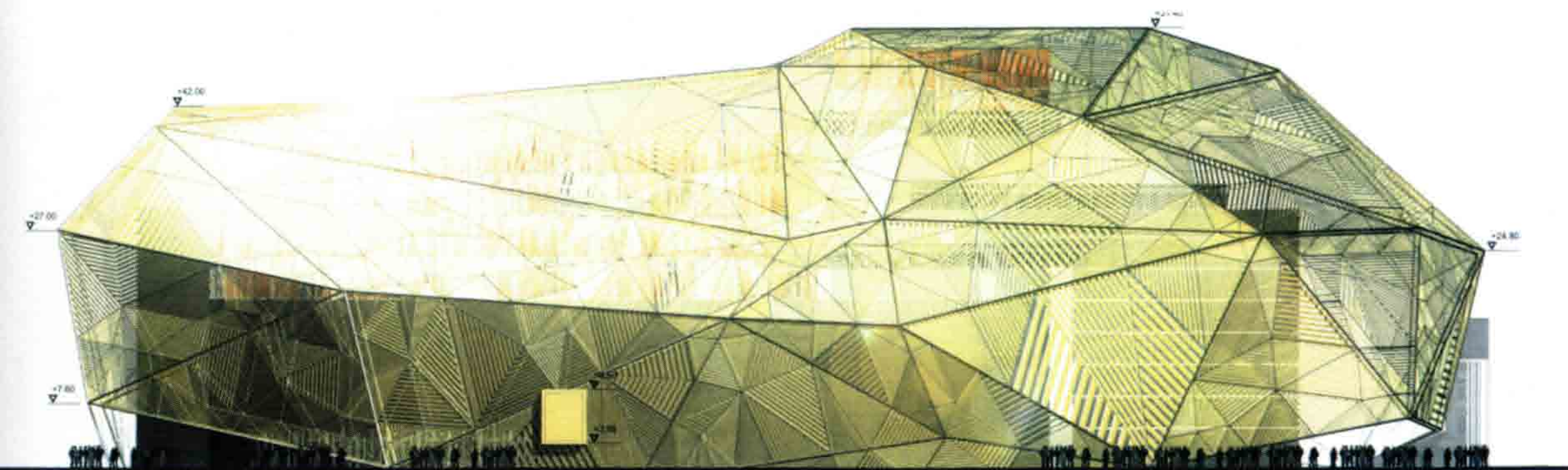




*Александр Скокан*

| **Конкурсный проект на здание театра Мариинский II. Санкт-Петербург, 2003**  
Интерьер фойе





Доминик Перро  
Андрей Боков, Олег Романов  
Эрик Оуэн Мосс

| **Конкурсные проекты на здание театра Мариинский II.** Санкт-Петербург, 2003  
Фасад со стороны Крюкова канала (Первая премия)  
Фасад, совмещенный с разрезом  
Фасад со стороны Крюкова канала





*Павел Андреев и др.*

**Административное здание на 1-й Тверской-Ямской. Москва, 2002**  
**Административное здание на Долгоруковской. Москва, 2000–2001**





вокзала небольшого городка. Образ российской дороги возникает как живая картина в стеклянной раме наклонных окон четвертого этажа – комнаты переговоров, откуда видны движущиеся неподалеку поезда и церковь Покрова в Красном Селе. Дискурсивные особенности этой работы Асадова позволяют соотнести ее с современным общеевропейским движением критического регионализма (термин Кеннета Фремптона), ставящего задачей художественную трансформацию местных традиционных образов среды, архитектуры, культуры при дозированном использовании черт архитектуры иных культур и одновременно соответствие уровню новейших формальных исканий. Позиция, близкая к критическому регионализму, в которой тонко прочувствован баланс местных и общемировых тенденций, вызывает наибольшую симпатию большинства российских архитекторов, как столичных, так и периферийных.

В целом же очевидно, что российский профессионал вовлечен в поток свободного языкотворчества. Он свободен, если осознает правила игры, заключенные в постмодернистской стратегии, и если освоил новый диалогический метод формообразования. Свобода языкотворчества – одна из форм внутренней профессиональной свободы. Она пришла к нам одновременно с новой культурной и экономической ситуацией, при которой архитектор оказался во власти рыночных отношений. Природа рынка капризна. Однако есть надежда, что это именно та власть, которой свойственно отбирать талантливое, оригинальное, значительное и отметить посредственное.

### **Постмодернистский опыт неостилей в московской архитектуре**

Особой чертой московского строительства начала 90-х было настойчивое обращение к эстетике исторического модерна. Данное явление объясняется, на наш взгляд, несколькими причинами. Главные из них – влияние московского контекста, ностальгическое чувство разрыва эволюционного движения российской культуры и, кроме того, умонастроение профессионала 90-х, схожее с умонастроением архитекторов модерна на рубеже XIX–XX веков.

Известно, что уникальность мироощущения конца XX – начала XXI столетия описывается сегодня рядом теорий, среди которых теория постмодернизма и постмодернистской культуры является основной. При всей условности названия, постмодернизм, как известно, понимается как глобальное состояние цивилизации нескольких послед-

них десятилетий, как вся сумма культурных настроений и философских тенденций этого периода.

Художник и архитектор конца XX – начала XXI века, признает он это сам или, наоборот, активно отрицает, принадлежит к постмодернистской культурной тенденции, и его творчество сопряжено с особым пониманием архитектуры как *профессии значений*. В архитектуре, как и в каждой гуманитарной области, в последние десятилетия XX века стал складываться новый теоретический каркас, изменился характер и правила интеллектуальной практики, внедрился новый категориальный язык, создано новое концептуальное пространство. И тенденция эта имеет продолжение. Вся громадная толща *культурного слоя* архитектуры становится достоянием рефлексизирующего, играющего ума. При этом система побуждающих эстетических импульсов, воздействующих на творца, много шире исторических накоплений. И можно констатировать, что современная эстетика выходит на высшую точку сложности: сложные симбиозные соединения, «гремучие пучки» формальных сплавов, рождающихся на уровне актуальной визуалистики, сигнализируют о мощной энергии художественного сознания.

Однако укрепление позиций высочайшей сложности, усложненности смыслов, значений, языковых формул рождает противоположное и адекватное по силе стремление к простоте, соизмеримой с человеком, – в этом и состоит драма нашего времени. Этим и объясняется, в частности, пик драматического напряжения, отраженный в современном способе выражения архитектурной идеи – современном архитектурном дискурсе, отстаивающем право на свободу и сложность, на намеренное обострение конфликта ради невиданного прежде способа его разрешения.

И на исходе XIX столетия, и в последней трети XX (с разрывом примерно в столет) архитектура переживает особый переломный момент – от рациональности к иррациональности. Действительно, исторический модерн противопоставил себя рациональности классики, постмодернизм – рациональности «современного движения», модернизма. Отречение такого рода не может не иметь общих черт некоего иррационального бунта. Но после столь краткого сопоставления двух культурных явлений, разделенных почти столетием, важно отметить и главное их отличие: если исторический модерн ориентирован на сильное чувственное переживание мира, то постмодернистская ментальность, характерная для нашего времени, опирается прежде всего на высокий интеллектуализм. Так, рожденное постсовременностью эстетическое кредо, построенное на поэтике диалогизма, выступает не только как спонтанный способ усиления творческого воображения, но и как осознанный метод, близкий к методу научному.



Множественность стилевых тем исторического модерна, его свойство открытости как стилевой системы (незавершенности, неисчерпанности) и возможность дать новую точку ветвления в поиске формы, безусловно, должно импонировать новой ментальности, исповедующей принцип свободы и сложности. Панэстетизм модерна, использование нескольких стилевых тем в одной постройке – все это перекликается с идеями постсовременной архитектуры, допускающими игру в поле множества эстетик, в сплавах искусственного с природным. Язык исторического модерна привлекает российского архитектора и по другим причинам. Так, естественным представляется стремление обрести энергию творчества в той точке, которая сегодня оценивается как одна из вершин эстетических исканий сравнительно недавнего прошлого. Раскованность линии, бесконечное разнообразие форм выражения художественных идей, отступление от стандартов, правил и канонов – те черты исторического модерна, которые наиболее привлекательны для профессионала, вставшего перед проблемой свободы выбора после долгих лет вялого утилитаризма и весьма скудно проявленного на российской почве модернизма.

Исторический модерн активно повлиял на характер образной картины Москвы в конце XIX – начале XX века, изменив ее до неузнаваемости. «На месте флигельков восстали небоскребы, и всюду запестрел бесстыдный стиль модерн», – писал Валерий Брюсов.

В средовой сценографии исторического модерна выделяются две черты: цементирование сложившейся, средневековой по сути, органической структуры города и создание бесконечного разнообразия физиономического рисунка окружения. Тем самым модерн способствовал сохранению родовых особенностей образной картины города, для которого характерны отсутствие строго выверенных рациональных крупномасштабных пространственных построений, богатство зрительных впечатлений, «пестрота» и нарядность сооружений.

Мотивы московского исторического модерна отразили все внутренние искания стиля. Здесь мы находим таинственный раннеготический модерн, трепетный ар нуво, внушительный и завораживающий пластицизм, упруго-сильный неорусский стиль, узорчато-затейливый «кирпичный» стиль, солидно-элегантную пластику в духе Валькота. Все эти сюжеты модерна вызывают у просвещенного современника ассоциации, связанные с утраченным пафосом роста, развития и интенсивного строительства города, поднявшего Москву за два-три десятилетия перелома XIX–XX веков от уровня провинциальной столицы до уровня европейского столичного города. Искусствоведение небезосновательно оценивает культурную суть исторического модерна

как явление антибуржуазное. Но уж так сложилось исторически, что эпоха буржуазного строительства, обогатившая архитектурную среду Москвы, прошла под знаком модерна. И, удалившись во времени, исторический модерн ассоциируется не только с богатым частным заказом, но и вообще с привлекательными сторонами буржуазной свободы, частной инициативы и т. п. Модерн и стиль жизни, им организованный, выступают в современном сознании как своеобразная гарантия полноценности, полнокровности, яркости существования.

Рубеж XX – XXI веков видится как весьма драматический период в развитии архитектуры Москвы. Заявлено капитальное обновление столичного центра. Реконструкции и реновации происходят на фоне передела собственности на недвижимость, вложения громадных инвестиций в строительство, перестройки отношений заказчика и архитектора. Не касаясь социальной стороны вопроса, отметим кардинальные изменения в отношении к тканевой структуре центра. Городской центр застраивается по принципиально новой схеме, в которой внутриквартальная пространственная инфраструктура по существу главенствует над уличным пространством. В реновационном строительстве бывшие внутриквартальные пустыри и заброшенные дворики используются для устройства высокотехнологичных «климатизированных» структур, закрытых внутренних пространств, образующих главное ядро постройки или группы построек, – типа атриумов, давно и широко используемых на западе для престижных торговых, деловых, гостиничных и жилых комплексов.

При этом консервируется и обновляется облик «фасадических декораций». То есть роль сохраняемых уличных фасадов состоит теперь в удержании образного строя исторического городского интерьера. Истинная жизнь новых комплексов спрятана за цепочкой тщательно воспроизведенных фасадов почти как за «ширмой» и протекает глубоко внутри атриумов, пассажей, галерей, подземных стоянок и т. п., она убрана с улицы и отмечена на красной линии только респектабельным охраняемым входом.

В образной картине новой Москвы доля новейшей застройки пока невелика. Новейшая застройка отмечена присутствием нескольких стилевых направлений. В сфере актуальной визуалистики лидируют постройки негромкого московского постмодерна и покоряющие хай-тековским великолепием неомодернистские сооружения (работы бюро «Остоженка», например). Но громкость звучания этих стилевых тем снижается по мере приближения к историческому центру города, где на первом месте – обновление, реновации, о которых мы говорили, а также реставрация построек, среди которых основной объем занимают эклектика и модерн.

Число доходных домов эклектики и модерна в центре Москвы столь велико, что без преувеличения можно утверждать, что именно они до сегодняшнего дня определяют здесь стилевую строй окружения. Возвращены к новой жизни и как бы ярче проявлены с помощью высокотехнологичной современной реставрации (или просто обновлены с помощью так называемого «евроремонта») множество зданий модерна, долгое время незаслуженно руинировавшихся. Отреставрированные постройки модерна придают образной картине города (городского центра) ту степень сложности, символической нагруженности, выразительности и разнообразия, проработанности деталей, которая так необходима для выражения его органической сути и закрепления статуса столичности.

Доходные дома исторического стиля модерн становятся наиболее престижным жилищем и местом размещения офисов. Весьма тщательно отреставрированы постройки в стиле модерн в пределах Садового кольца. Приобрели первозданный красочный облик дом № 19 (архитектор С.В. Барков), дом № 23 (архитектор А.Л. Чижилов) на Садово-Кудринской, известный дом Скопника (архитектор Г.А. Гельрих), расположенный от них поблизости. Переделан до неузнаваемости дом Коробковой на Тверском бульваре (архитектор А.Ф. Мейснер), слившийся теперь по цвету и фактуре с серо-розовым гранитом здания ТАСС. Обновлен особняк-контора водочных заводчиков Смирновых на Тверском бульваре, 18 (архитектор Ф.О. Шехтель).

Работая с исторической городской средой (реставрация, реновация, новое строительство), современный архитектор (назовем его условно *постмодернист*) не навязывает ей системы крупномасштабных ансамблей. Его средовое кредо – фрагментарность и временность как самодостаточные черты художественного акта. Живая, «бурлящая» среда – это и есть цель проектного преобразования. Архитектор среды меняет лишь регистр контекста, усиливая те или иные архитектурные темы, меняя систему значений. Контекст как объект – своеобразен. Контекст «плывет», находится в непрерывном изменении, непрерывно локально совершенствуется.

Центральные районы Москвы отрекаются от серо-желтой суровости среды и весьма быстро набирают стертую за последние десятилетия степень яркости, цветовой приподнятости и разнообразия, органичных городу.

Современные формы обращения к модерну далеко не однородны. Они отражают присутствие в профессиональном архитектурном сообществе весьма различных по характеру мышления групп. В современных вариантах, или вариациях на тему ар нуво, можно различить по меньшей мере три направления: слегка консервативный, романтический и элегантный контекстуализм; броские и в чем-то поисковые стилизации; и наконец, некую очевидно постсовременную модель, построенную на диалогизме, ко-



торый, собственно, и составляет основную дискурсивную конфигурацию архитектуры конца XX века.

Рассмотрим два примера, соотносимых с первой тенденцией, ориентированной в большой степени на контекст. На выбор стиля постройки здесь может повлиять функция здания, но чаще выбор предопределен характером места, его престижностью, соседством с характерной исторической постройкой. Нетрудно представить, например, что на выбор стилистической темы ар нуво для Кредобанка на Садово-Сухаревской, 9 (архитектор И.С. Артамонова), оказала влияние близость недавно отреставрированного особняка Правдиной (архитектор А.В. Правдин) с весьма выразительной пластикой фасада. В рисунке фасада Кредобанка преобладает плоская силуэтность. В целом здание выступает, скорее, как знак стиля модерн, но не подражание, не повторение прототипов. Другой пример в рамках названной тенденции: элегантный, романтический, ностальгический, нарядный и обаятельный вариант модерна новой гостиницы «Тверская» (архитектор А.В. Локтев) выглядит как представитель нового поколения в известном семействе гостиниц в стиле модерн московского центра – «Метрополь» (архитекторы В.Ф. Валькот и Л.Н. Кекушев) и «Националь» (архитектор А.В. Иванов). Фасад идеально вписан в окружающую застройку и никак не нарушает духа места. Однако не нужно забывать, что перед нами современная постройка нового типа, гигант, внутренняя жизнь которого лишь обозначена фасадом, но сосредоточена в глубине атриумного пространства. Пластика нового здания следует историческим образцам почти с иконографической точностью.

Вторую тенденцию, которую мы назовем *броские стилизации*, можно рассмотреть в связи с особым типом строительства – капитальным обновлением больших участков города, старых трущобных кварталов (реновацией), где собственно объектом является фрагмент среды как целое. Здесь архитектор оперирует в основном набором типологически определенных и заданных историческим контекстом элементов-объектов. Крупное реновационное строительство, как правило, сопряжено с коммерческими целями (элитные жилые комплексы, офисы, банки, гостиницы). Здесь введение сюжета ар нуво усиливает общее впечатление, выполняя своеобразную рекламную функцию (знак престижа).

С этой точки зрения безусловный интерес вызывает работа архитектурного бюро «Группа АБВ» (архитекторы А.Р. Воронцов, Н.Ю. Бирюков, П.А. Андреев и др.), превратившего квартал между улицами Трубная и Сретенка в эффектную декорацию. Заглавную роль в группе домов играет элитный жилой дом в стиле ар нуво. Прагматическая интенция авторов обнаруживает себя в повышенной, рекламной по сути, контрастнос-

ти цветоформы, жестковатой пластике. И все же именно эта постройка, ее образная система, вызывает ассоциации с наиболее символически нагруженной ветвью модерна – ар нуво. В пластике постройки прочитывается поэтика взламывающей мощи прорастания. В прорисовке фасада можно усмотреть скрытые зооморфные мотивы (маску ночной птицы – совы), столь характерные для исторического модерна.

Третье направление условно названо нами *скрытый диалогизм*. На первый взгляд, скромная постройка Презенткомбанка на улице Бахрушина, 10 (архбюро «Лара Дит», архитекторы Д. Долгой, М. Товве), представляет, с нашей точки зрения, высокий уровень современного проектного поиска. Авторская группа вырабатывает собственный пластический язык, не просто используя элементы образности модерна, но оперируя структурными элементами поэтики модерна, эклектики, постмодернизма с его склонностью к самоиронии. Ар нуво здесь необходим как непринужденная отсылка к безусловным ценностям московской среды. Однако легко прочитывается дистанция авторов по отношению к историческому стилю, позволяющая вести с ним диалог, не выходя из сложной и мозаичной речевой палитры постсовременности. В решении дворового фасада прочитываются реминисценции ар нуво и содержатся элементы постмодернистской игры. Так, пилястры, например, «держат пустоту» оконного проема. В целом же очевиден вкус к интеллектуальной художественной игре, умение дистанцироваться и уйти от соблазна прямого следования образцам исторического стиля. Эта постройка – «сросток», новый тип строений, активно приживающийся в Москве, когда старое здание, обозначенное на красной линии отреставрированным фасадом, становится как бы младшим братом внутридворового строения-гиганта. Постройка вписана в контекст без нарушения стилистики эклектичного уличного фасада.

Стилевая тема ар нуво – это проявление лишь одного из формальных языков, возникших в рамках архитектурного историзма 90-х годов. Существенной чертой нео ар нуво является определенный схематизм его иконографии, который предопределен принципиально дистанцированным отношением к прототипам и использованием формальных черт стиля как знака в системе значащих кодов. Поэтому оценивать постройки нео ар нуво 90-х никак нельзя по критериям, применимым к историческому модерну. Современный архитектор наделяет свои постройки принципиально иными качествами, ориентированными на ценности архитектурного *текста* конца XX столетия.

В образной картине Москвы начала 90-х модерн снова выступил как одна из ведущих стиливых тем, способных решать насущные проблемы и удовлетворять пре-

стижные запросы столичного города. При всей прагматичности целей строительства, использующего стилистику модерна, оно все же представляет собой явление романтическое, поскольку, с одной стороны, ностальгически обращено в прошлое – к культурным высотам Серебряного века, а с другой, – олицетворяет надежду на новый культурный подъем, которым всегда чреваты периоды брожения и поиска в искусстве.

### **Между работой «в стилях» и интуицией новейшей эстетики**

В начале XXI века в российской архитектурной культуре наблюдается резкая смена привычных мифологем, потеря доверия к старым, недоверие к новым. Происходит кардинальная смена в проектной стратегии. Наблюдается внешне хаотическое смешение тенденций и направлений. Рядом сосуществуют тенденции минимализма, хай-тека, постмодернизма, неомодернизма, новой неоклассики, а в архитектуре интерьера обнаруживаются черты ампира, барокко, рококо, викторианского и колониального стилей.

Можно сказать, что в начале XXI века в российской архитектуре наблюдается специфический феномен. Архитектор удерживает свои профессиональные позиции благодаря естественно сложившейся тактике работы «в стилях». Сложный диалог с новым заказчиком потребовал создания такой специфической «стилевой» системы коммуникации и, соответственно, «стилевой» формы архитектурного высказывания. И такая структура дипломатических отношений на определенном этапе реконструкции профессии может сыграть положительную роль. Во всяком случае, совершенно очевиден поразительный рост мастерства архитекторов, в особенности тех, кто не изменяет выбранной эстетике. Профессионалы оттачивают свое мастерство в рамках предпочитаемого ими «стиля» или сразу нескольких «стилей». Вот только о «стиле» в таком контексте приходится говорить лишь условно. За термином «стиль» здесь стоит хорошо узнаваемая эстетика, готовая система приемов работы с формой.

Однако долго ли может работать модель профессионального творчества, лишенная идеи развития, изобретательства, принципиальной новизны формообразования? В этом отношении весьма показательным представляется взлет профессиональной эстетической интуиции российских архитекторов, участвовавших в международном конкурсе на новое здание Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Соревнование на



международном уровне – это вызов, проверка современного чувства формы. Большинство российских архитекторов показали свое мастерство в рамках хорошо освоенной и излюбленной эстетики.

Грандиозность задачи – создание театра XXI века, даже нового тысячелетия, театра в красивейшем городе мира, театра северной столицы – потребовала от архитектора симфонического произведения, ориентированного одновременно и на контекст, и на современные концепции архитектурной формы. Образы, рожденные в новейших электронно-вычислительных экспериментах западного авангарда, оказались способны символизировать необходимую новизну. Не случайно из всех поданных на конкурс проектов особенно выделились три – Андрея Бокова с Олегом Романовым, француза Доминика Перро, американца Эрика Оуэна Мосса.

Названные проекты, на наш взгляд, более других отражают идею устремленности в будущее, более других слиты с эстетикой, вырабатываемой новейшими методами моделирования архитектурной формы. Сверхновая образность пришла из мало освоенного и несколько пугающего нас нелинейного мира, из неосязаемой нематериальной неевклидовой геометрии. Наиболее очевидно она представлена идеей свободной формы, воплотившейся в образе сложноскладчатой или криволинейной поверхности – «оболочки», способной на самостоятельную жизнь по отношению к структуре, конструкции, жесткой основе здания.

Проект Бокова и Романова выдержан в духе инновационной эстетики. Гибкая, изящно «прорисованная» оболочка мягко наброшена на новое здание и бережно обволакивает старую Мариинку со стороны улицы Декабристов и Крюкова канала. При всей инновационности приема авторам удалось чутко отнестись к контексту.

Проект Перро также построен на приеме «оболочки», золотистой, с суховатой структурой, сильно контрастирующей по цвету с окружением. Черное с красными элементами мраморное здание – жесткая основа постройки – выглядит довольно тяжеловесно. Проблема контекста, по-видимому, не прорабатывалась.

Наиболее отвечающим величию задачи представляется проект Мосса. На первый взгляд, решение может показаться парадоксальным, если думать только об историческом прошлом города. Но если задуматься о будущем, то перед нами воплощенный образ Театра Мира, Театра Века, Театра Великого города. Ритм хрупких вертикалей старого здания плавно переведен в ритм мощной горизонтальной пластики новой постройки и завершается «ледяным взрывом» в торцевой ее части. Взрывное, расходящееся во все стороны движение, выраженное с помощью «оболочки», воспринимается как символ прорыва в будущее. Столь эффектное решение криволинейной поверхно-

сти в торце здания, обращенном к улице Декабристов, могло бы стать элегантным приобретением для городского ландшафта. Просвечивающая «оболочка» привлекает необычностью очертаний, отгораживает многоярусное фойе театра от улицы, но позволяет наблюдать праздничное коловращение публики внутри здания. Согласованность по цвету со старой Мариинкой – зеленоватый мрамор отделки фасадов новой постройки, царственный изумрудный отблеск завершающей ее криволинейной оболочки-завесы – усиливает значение обоих зданий театра. Очевидно, что Мосс провел тщательную работу по совмещению проекта с окружением.

Конкурс поднял на новую творческую высоту всех российских участников. Александр Скокан создал чистый образ высокотехнологичного театрального комплекса. Изобретательны проекты Сергея Киселева, петербуржцев Юрия Земцова и Михаила Кондияйна, Марка Рейнберга и Андрея Шарова, хотя им несколько недостает шарма истинной театральности.

В целом же новейшая техногенная тенденция в российской архитектуре до настоящего времени не развита: не поддержана технически, не востребована заказчиком.

Нелинейный эксперимент, требующий привлечения дорогостоящих технологий, пока недоступен российскому профессионалу. Поколение молодых архитекторов, однако, активно осваивает эстетику криволинейных оболочек, рожденную нелинейными опытами западных неоавангардистов. Ряд российских архитектурных студий



*М.Леонов, Т.Синявская,  
В.Бугрова  
В.Юдинцев, Б.Шабунин,  
С.Казначеева*

**Здание Конверс-банка на Котельнической набережной. Москва, 1995–1996**

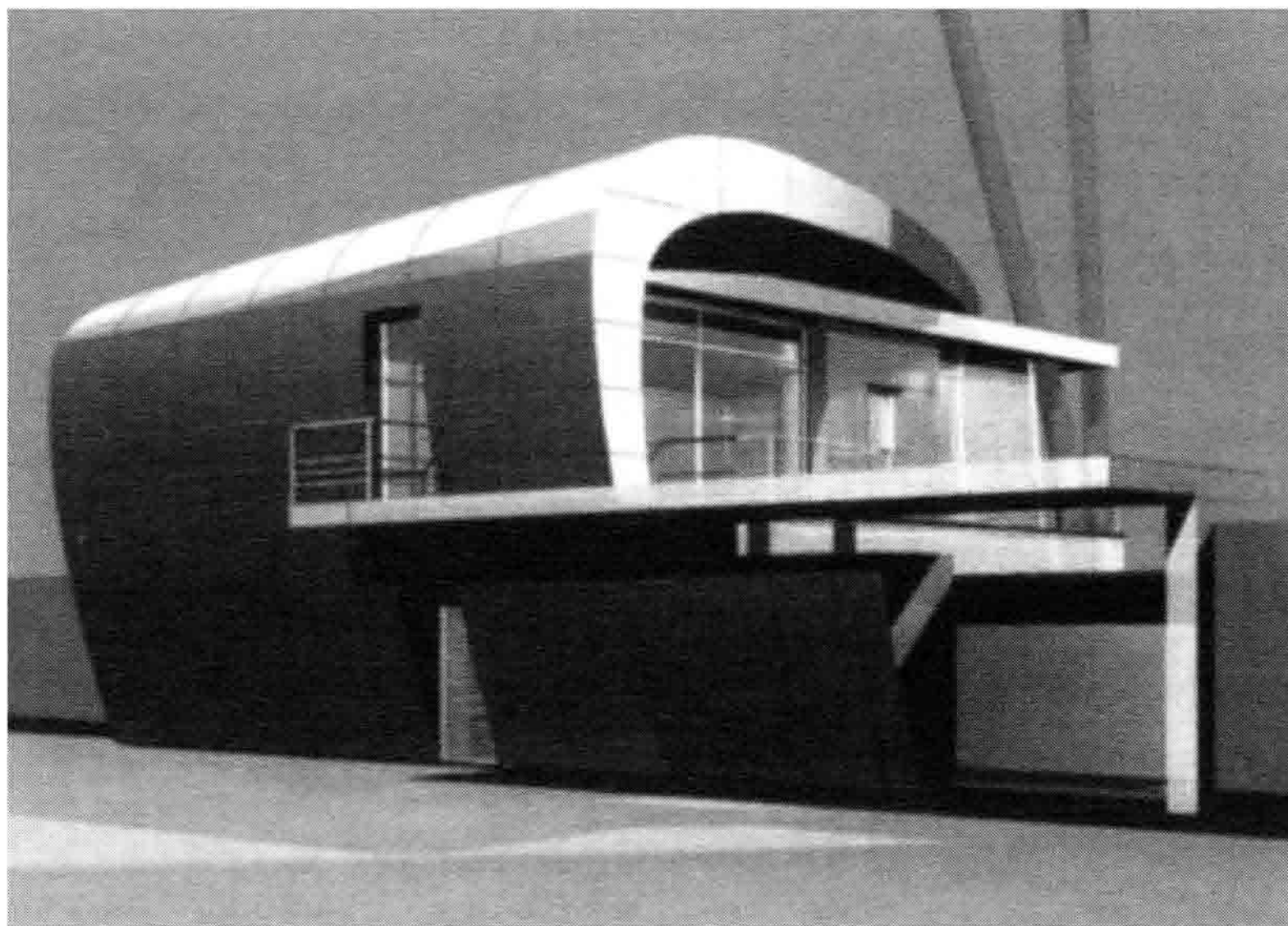
**Жилой дом на улице Хачатуряна. Москва, 1999–2000**



искусно имитируют виртуозные построения топологической геометрии с помощью хорошо освоенных в России линейных программ Архикад и 3Dmax. Ее отражение можно увидеть лишь в эстетических предпочтениях некоторых архитекторов. Пока невозможно сказать, родилась ли воля к новой форме, всегда служившая основой саморазвития профессии. Судя по всему, она проходит стадию накопления необходимых импульсов к движению, к развитию.

В чем видится возможность выхода из циклической стадии развития? Прежде всего в умножении числа языков. Такая тенденция очевидна, но важно, чтобы она не ушла в историзм ради историзма, в «стилизаторство» ради «стилизаторства», исключив движение к другому полюсу. При всем том, что российская архитектура не была причастна к школе классического модернизма, западного постмодернизма, деконструктивизма, все эти тенденции просматриваются, они пронизывают эстетику архитектуры. Важно понять, насколько глубоко они восприняты сознанием, сохраняет ли архитектура чувство реальности, обладает ли самостоятельной внутренней мотивацией творческого процесса.

В столкновении различных типов сознания, множества персональных философских и творческих установок, почерков, языков, в возрождении прерванных традиций, течений, в обращении к новому и сверхновому (к гиперреальности компьютерных построений) весьма сложно уловить, что поверхностно, а что глубинно. И неясно



«Атриум»  
Антон Надточий,  
Вера Бутко)

| **Гостевой дом.** Подмосковье, 2001



пока, возможен ли вообще в России перелома веков тот индивидуальный интеллектуальный и духовный опыт, который характерен для западного архитектурного сознания перелома веков и составляет главную пружину появления нового, а если возможен, то что для российской архитектуры является его истоками и побуждающими мотивами. Неясно, может ли произведение архитектуры, не несущее в себе этого опыта, стать подлинным отражением внутренних эвристических моментов его создания, аккумулирующих всю внутреннюю эволюцию самого автора. Требуется выяснения, что именно способствует или, напротив, мешает укоренению той особой «чувствительности» к состоянию современного мира, которая столь характерна для западного художника начала XXI столетия.

Главный вопрос, возникающий в профессиональной рефлексии российского архитектора в начале XXI столетия, состоит в следующем: сможет ли появиться на переломном этапе своя, а не только привычно подражательная, не только вторичная архитектурная культура? Говоря иначе, сможет ли архитектурный процесс в России пойти по пути «критического регионализма» (термин Кеннета Фремптона)? То есть в состоянии ли российская архитектура проявить волю к самоосознанию, не пугаясь собственной «периферийности», а, напротив, видя в ней залог самоутверждения, развития? Способна ли она обрести свое лицо, избегая при этом сентиментальных внешних проявлений местных традиций, и наконец прочно занять собственную позицию ради того, чтобы иметь шанс участвовать в диалоге со «всемирной цивилизацией», став частью магистрального движения архитектуры, и тем самым противостоять нивелирующему процессу глобализации?

По-видимому, сама оценка российского архитектора должна опираться на созерцание культурной сущности архитектурного процесса в России. Исследование характерных для России многократных «прерывностей», «перебивов» и даже «забеганий вперед» в архитектурном дискурсе XX века способствует своего рода восстановлению, переописанию этой внутренней сущности. Осмысленная ретроспектива истории мысли – это как бы собирание «кусочков» в единое тело ради возрождения его в новом качестве, залог осознанного смыкания с новейшими тенденциями и проверка на устойчивость в продуктивном диалоге с иными культурами и цивилизацией в целом.

В теории уже частично начата переоценка ценностей. Но теория не успевает охватить исторические и новейшие явления в их совокупности, в сопоставительной ясности, возможно, в силу того, что сама теория длительно пребывала в состоянии идеологической и философской одномерности. В наше время само творчество проводит

такого рода переоценку ценностей. И сегодняшние «буржуазные» тенденции архитектуры можно оценить как рекогносцировку ситуации с целью расстановки сил для следующего стратегического маневра. Характерна принципиальная ориентация на историю: каждый большой город живет своей легендой и строит средствами архитектуры свой космос – Санкт-Петербург, Москва, Нижний Новгород. Но считать перевес в сторону историзма, работы «в стилях» единственно верной основой для развития было бы необоснованным оптимизмом. Кроме того, важно понять, что сегодня философский багаж российского архитектора изобилует лакунами. Философская мысль западной архитектуры развивалась практически синхронно с общекультурным процессом, и вполне естественно, что почти каждый видный западный архитектор – оригинальный мыслитель.

Понятно, что рассматривать движение российского архитектурного сознания в целом, ориентируясь на западную модель, пока невозможно. Пути развития западной архитектурной мысли, побуждающие мотивы, способствующие появлению, вызреванию, кризису отдельных идей, не имеют сходства с мотивами российской архитектуры хотя бы в силу различия социально-культурного фона: запад давно живет как общество массового потребления, как информационное общество со всеми позитивными и негативными чертами этих явлений, тогда как Россия пока вошла в фазу «дикого» капитализма.

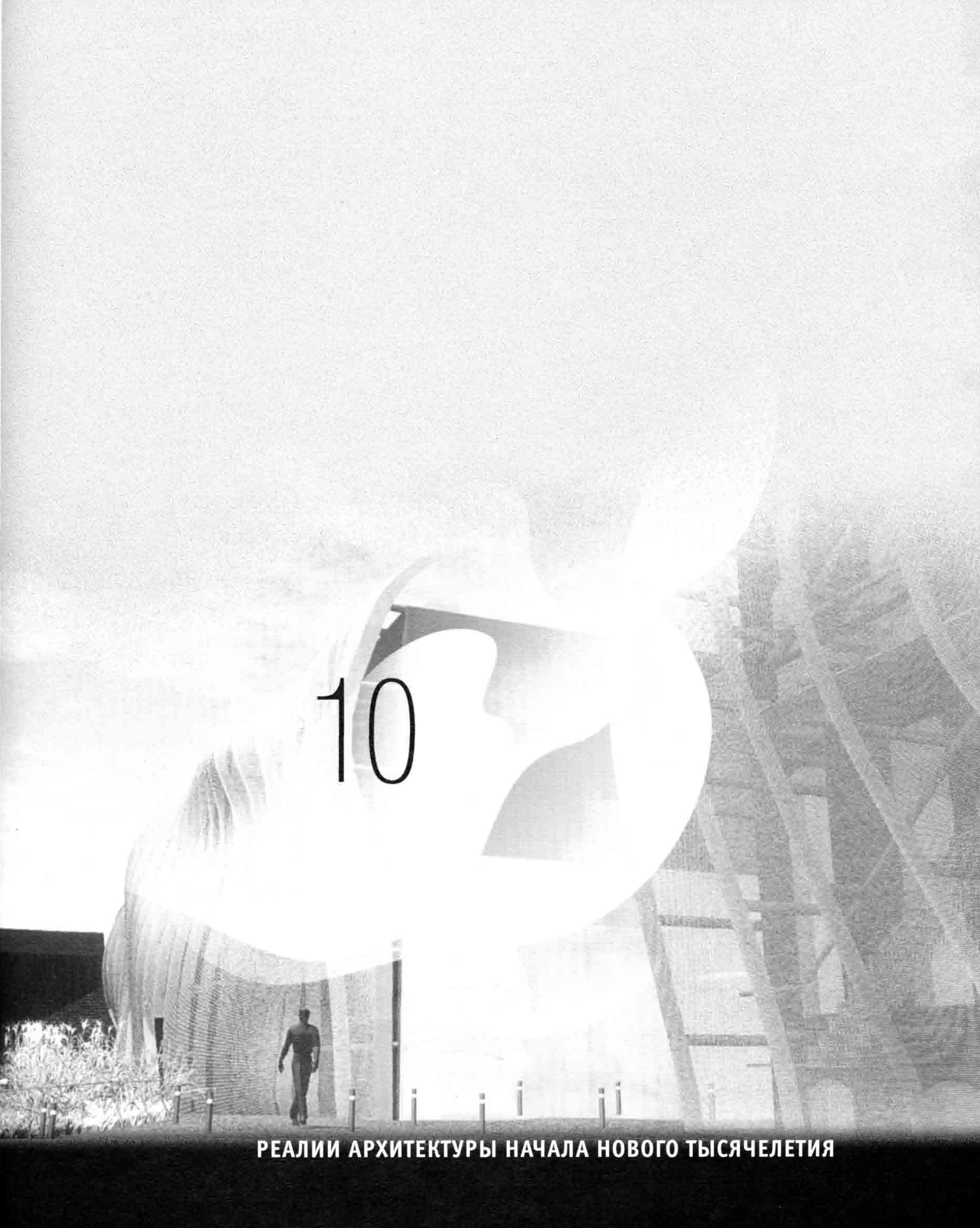
Однако, несмотря на очевидные различия форм сознания, можно выделить ряд проблем, ставших уже общими и для российского, и для западного архитектурного мышления. В этом ряду – вопрос о противостоянии исторической и авангардной традиций, природно-космической и техногенной тенденций, монологического и диалогического типов мышления, классической поэтики и неклассической. Проблемными становятся диалектика «формы» и «смысла» (функции), сращение феномена «экранной» культуры с феноменом «виртуальной реальности», нашедшие отражение в образной специфике архитектуры.

Целесообразно говорить об общности сознания, обусловленной определенной синхронностью развития и культурного освоения современного естественнонаучного и технико-технологического знания. Это обстоятельство стало основанием общности новых представлений о мире и месте человека в нем. Оно одинаково актуально для всего архитектурного сообщества. По всей видимости, можно обнаружить сходство на уровне глубинной онтологической мотивации творческого поиска.

Феноменальной является общая для западного и российского сознания тенденция движения архитектурного дискурса от «несвободы» – канона, нормы, образца,

коллективной творческой доктрины – к «свободе» в выборе формальных средств и транслируемых смыслов. В разное время и по разным побудительным причинам российские и западные архитекторы подошли к сходным идеям: освобождения от власти «образца» – классического, модернистского, от власти связки «форма–функция», и наконец, на исходе века, от программной власти «текста». На российского архитектора эти новые «свободы» обрушились в последние несколько лет. Представители самого молодого поколения – поколения «next» – настроены на дальнейшее освобождение – «от всего», а точнее, от любого рода структурности. На последнем витке 1990-х эта новая степень свободы была обретена одновременно с экспериментами по выходу в виртуальное пространство. И перед теорией архитектуры, как западной, так и российской, практически одновременно встала проблема осмысления компьютерного синтеза архитектурной формы. Как реакция на техногенные устремления, в мире возрождается традиционалистская тенденция. В российском варианте это поворот к душевспасительной новой неоклассике, аллюзии «природного», вводимые в постмодернистский контекст. Важнейшей остается проблема индивидуализации языка в контексте проблемы сохранения и увеличения уникальности в глобализирующемся мире.





10

**РЕАЛИИ АРХИТЕКТУРЫ НАЧАЛА НОВОГО ТЫСЯЧЕЛЕТΙΑ**

## **Кризис в отношениях архитектуры с культурным контекстом**

XXI век видится как начало новой эры. Человечество реально оказалось на пороге фундаментальных перемен в научном и социальном мировоззрении, столкнулось с необходимостью радикальной смены парадигм. Утверждается новая базовая модель мира, в основе которой идея эволюции и самоорганизации систем, вступает в силу эпоха высоких скоростей и информационных технологий. Электронная цивилизация заставляет пересматривать глубинные представления, сложившиеся внутри отдельных сфер знания и во многом меняет взаимоотношения различных дисциплин в общем пространстве культуры.

Исторически архитектура, будучи выразительницей духа времени, всегда заимствовала новшества культуры, порой добровольно ассимилировала целые блоки знаний и представлений – из философии, искусства, науки, техники, политики, порой ей приходилось иметь дело с агрессией той или иной сферы культуры и переосмысливать свои методы. Главенствующие в культуре «Большие рассказы» – «мифы» философии, искусства, даже науки – обладали в определенном смысле темпоральной природой. Один сменялся другим. Контекст поглощался архитектурным сознанием, и каждое новое контекстуальное вторжение меняло контуры профессионального мышления зодчего, склоняя его к формальному эксперименту и переменам в стратегии формообразования, видоизменениям образной структуры произведения, тактики и техники сотворения архитектурной формы.

Однако, вступая в сложные связи с контекстом, архитектура неизменно сохраняла ценностное ядро своей дисциплины. Поворот профессионального сознания к новым методам, всегда скрытый где-то на уровне глубинных интуиций, как правило, не вызывал открытого противоречия с контекстом. Для настоящего момента характерна иная ситуация. Ускоренная техногенная цивилизация нарушает равновесие. Цифровые технологии в проектировании проявляют черты экспансии и способны устранить традиционного архитектора.

Казалось бы, естественно, что информационное общество порождает техногенный миф, готовит и внедряет техногенный проект развития, настраивая культуру в целом на его принятие, понуждая и архитектуру к активизации эксперимента, хорошо подготовленного открытиями новых геометрий, оснащенного компьютерными техниками, имитирующими процессы морфогенеза и популяционных мутаций, использующего искусственный интеллект. Действительно, небывалый эксперимент с формой привлекает новизной, провоцирует азарт узнавания. Безусловно, он достоин восхищения и уже подарил архитектуре радость новых эстетических переживаний. Но вот в целом нынешняя ситуация взаимодействия архитектуры с контекстом культуры много сложнее, чем прежняя. Дело в том, что агрессия техногенной цивилизации распространяется не только на архитектуру, но и на культуру в целом. В конечном счете она влияет и на самого человека. В ряде исследований отмечается, что новая техногенная цивилизация угрожает перерождением человека в так называемого *актора*, а затем и в *постчеловека* – перерождением тем более опасным, что оно может остаться незамеченным, неосмысленным.

Этот процесс уже обретает контуры. Сегодня в самой культуре возбуждены сразу два вектора развития, разнонаправленные, антагонистичные по духу. В ней просматривается ярко выраженное стремление к инновациям технологии и одновременно начинает проявлять себя осознанная установка на его сдерживание. Картина культуры предстает как двухполюсная. Двухполюсным может оказаться и профессиональное видение архитектора.

### Критика техногенного вектора науки и культуры

Появление второго, *антропосохранного*, вектора в культуре, возникшего в противовес все усиливающемуся *техногенному*, – результат острейшей критики постмодернистской философии и культуры как особого типа мышления, осознанно или невольно открывшего дорогу для наступательной политики технонауки, ускоряющей цикл так называемого цивилизационного проекта человечества. Стратегия сокрушения традиционной метафизики, а вместе с ней и традиционной онтологии спровоцировала множество непредвиденных перемен в климате культуры.

Для архитектуры существенно важен тот факт, что собственно постмодернистская философия (Лиотар, Фукуяма, Фуко, Барт, Бодрийар, Вельш, Фоккема, Хассан),





Тадао Андо



**Чикаго-хаус.** США, 1992–1997

Фрагмент интерьера

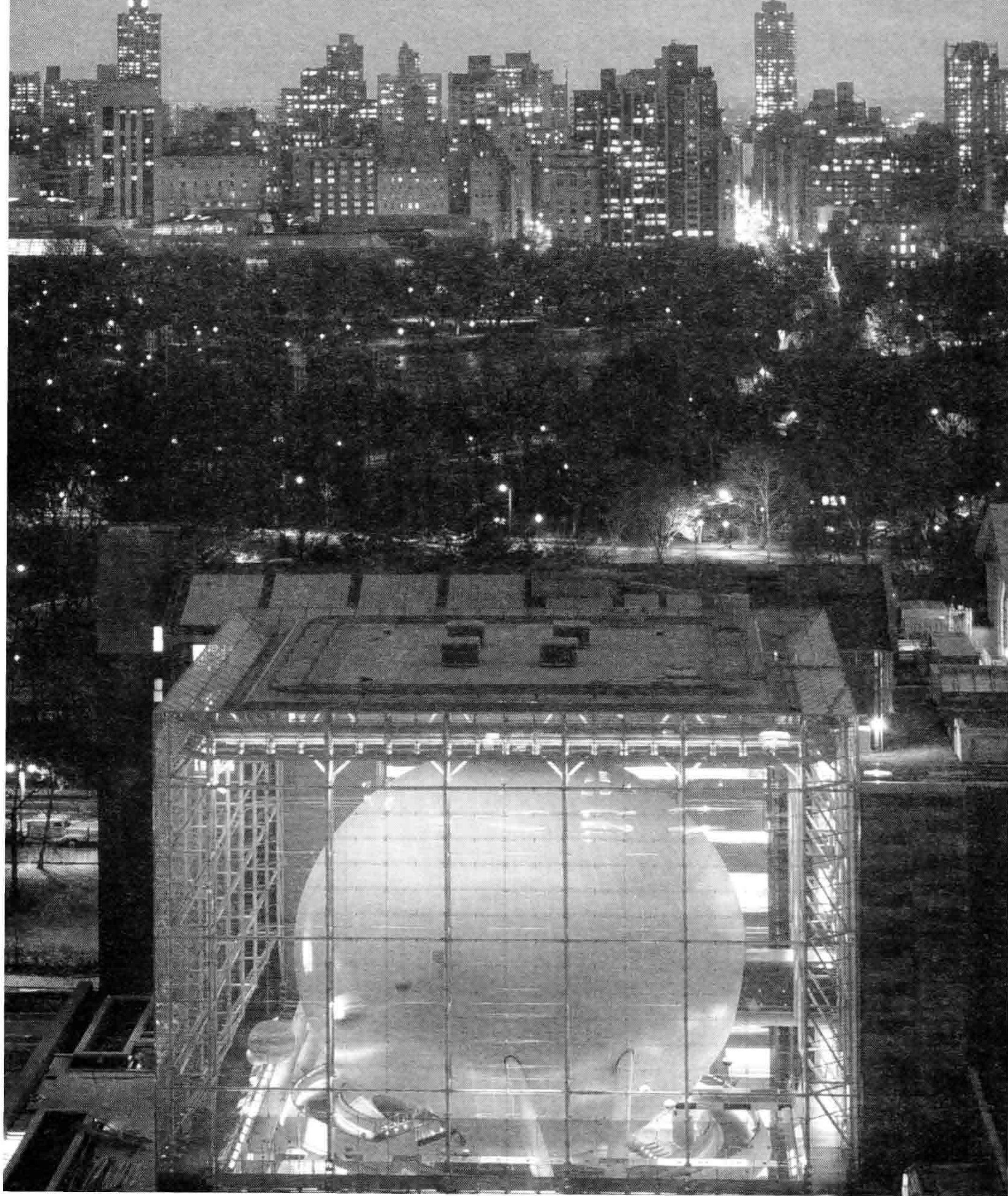
Общий вид



ставящая целью фиксирование специфики ментальных перемен, характерных для последнего тридцатилетия XX века, и, в частности, новаций в художественной культуре, по сути своей далеко не во всем совпадала с внутренней позицией архитектуры постмодернизма. Лиотаровский «закат метанарраций», декларирование им *логоса* как *мифоса* не совпадали с традицией, укорененной в творчестве архитектора. Философская позиция архитектора-постмодерниста, представленная в основном трудами Чарлза Дженкса, отражала скорее идею оживления отринутой истории, придания ей новой жизненной силы с помощью парадоксальных приемов и новых методов, чем идею конца истории, объявленную Фукуямой. В попытке непосредственного обращения к потребителю архитектор-постмодернист видел альтернативу негуманному «модернистскому проекту», предъявившему архитектуре заказ на освоение техники и внедрение авангардной эстетики в начале и середине XX столетия. Деконструктивистская архитектура, выросшая на идеях постструктуралистской философии и методах литературной критики, усиливала негуманный пафос и фактически продолжала модернизм в архитектуре, задавая ему новую точку роста в рамках постмодернистской культуры.

Новая наука, делающая ставку на новейшую компьютерную технику и информационную технологию, сегодня объявлена «постмодернистской» постольку, поскольку она построена на методах, отменяющих прежние аксиомы, точнее, отводящих им локальную нишу существования. Осознание разрушительности «постмодернистского проекта» в целом отчетливо проявилось в сфере культуры уже на исходе прежнего тысячелетия, в особенности после гневных филиппик французского урбаниста, философа и архитектурного критика Поля Вирилио, направленных на разоблачение сути информационного общества, ускоряющего закат человечества. В 1998 году Вирилио писал: «Способствуя, вопреки своей воле, продвижению планеты к смертельному «равновесию страха» в недавнем прошлом, «постмодернистская» наука сейчас вовлечена в не менее безумное соревнование – достижение максимальной эффективности в робототехнике и генной инженерии. «Постнаучный экстремизм» лишает вступившие в соревнование области разумных оснований»<sup>1</sup>.

В своем так называемом дромологическом дискурсе, развитии в целом ряде работ и направленном против тотального ускорения развития техногенной науки и культуры, Вирилио выдвигает ряд принципов возможной перспективы развития общества, оказавшегося под угрозой самоуничтожения. Он считает, что в эпоху «регулирования мира» развертываются стратегии «недопущения» и «тотального контроля», теперь технически возможного, и высказывает опасения, что в эпоху тотальной



*Джеймсон С. Полшек,  
Тодд Х. Шлиман*

| **Роуз-центр. Американский музей естественной истории.** Нью-Йорк, США, 1997–2000



технической репродуцируемости *уникальность* подвергается изгнанию из всех сфер выразительности, из бытия человека, а сам человек становится репродуцируемым. Видимо, его беспокоит тот факт, что «все происходит слишком быстро» и не остается возможности для замедления этого темпа ради «схватывания, воспоминания, предвосхищения», ибо новые скорости не совпадают с биологическими ритмами человека. Кроме того, он принимает идею о том, что апокалипсиса нельзя избежать, поскольку его осуществление и есть завершающая стадия «цивилизационного проекта человечества», вошедшего в фазу ускорения<sup>2</sup>.

К концу столетия постмодернистская ориентация культуры значительно трансформировалась. Ныне апологетами постмодернизма вряд ли назовут себя даже сами постмодернистские философы – поздняя версия постмодернизма значительно смягчена. Считается, что культура входит в стадию «пост-пост». По-видимому, в связи с перестройкой проблематики в культуре настало время беспристрастного, то есть научного, обсуждения всего прошедшего этапа и сложившейся ситуации в архитектуре. В защиту постмодернизма можно сказать одно: он не столько провоцировал крушение прежних представлений, сколько предвосхищал революционный рывок новой науки.

Постмодернистский тезис, приравнивающий логос к мифу (мифосу), сегодня, по всей видимости, неактуален. Миф на несколько тактов отстает от логоса. Движение «чистого разума» опережает мифопостроение. До современной фазы развития бытие «успевало» адаптироваться к самодвижению разума. Сегодня система самодвижения человеческих ценностей не успевает соизмерить себя с опережающим саморазвитием познавательной активности. Более того, темп развития естественного человеческого интеллекта не успевает за нечеловеческой скоростью мышления компьютера. Наше поколение использует абсолютную скорость света, и вопрос успеваемости является основным вопросом начала третьего тысячелетия.

Анализируя нынешнее состояние науки, Вирилио отмечает: «Развитие технологий, тотальная война способствовали переносу интеллекта на системы, которые в конце концов автономизировались и ускользнули от политической и научной власти. Отсюда смещение философского мышления к научному, превратившемуся в свою очередь в чистую систему, чтобы не сказать хуже – в Великий Автомат. Произошла автоматизация мысли, символом которой являются компьютеры. Мертвая и живая память ЭВМ является памятником смерти философии. Известно, что основная часть решений принимается статистически, машинным способом, в то время как государственные деятели прошлого руководствовались интуиция-

ми, озарениями, которые выдерживали сравнение с вдохновением философов и музыкантов»<sup>3</sup>.

Проблема успевающего, своевременной адаптации к техногенным явлениям стоит не только перед наукой и политикой, но и перед культурой вообще, и перед искусством и архитектурой в частности. Наиболее резкая критика оценивает сегодня постмодернизм как особый феномен, способствовавший перерождению традиционной культуры в техногенную. Постмодернистское движение видится как процесс дезинтеграции духа и подведения культуры к самоотрицанию. Постмодернизм предстает как своеобразная «метафизика» искусственного, бесприродного, бестелесного и бездуховного компьютерно-виртуального мира.

Проблему опасности перерождения культуры ставит эколог Владимир Кутырёв, обостряя формулу создавшейся критической ситуации до антитезы разума и духа и рассматривая прежде высказываемое гипотетически, а теперь реально технически возможное бессмертие разума (искусственного интеллекта) как отрицание жизни духа. Он заявляет: «Если этот кризис и осознаётся, то абстрактно... Мы не будем знать, когда нас не будет ... Больше того. Задача выживания человечества осложняется тем, что выживать хотят далеко не все. Появились «агенты своего врага», открытые сторонники «снятия» существующего человека и принесения его в жертву дальнейшему ускорению цивилизации»<sup>4</sup>.

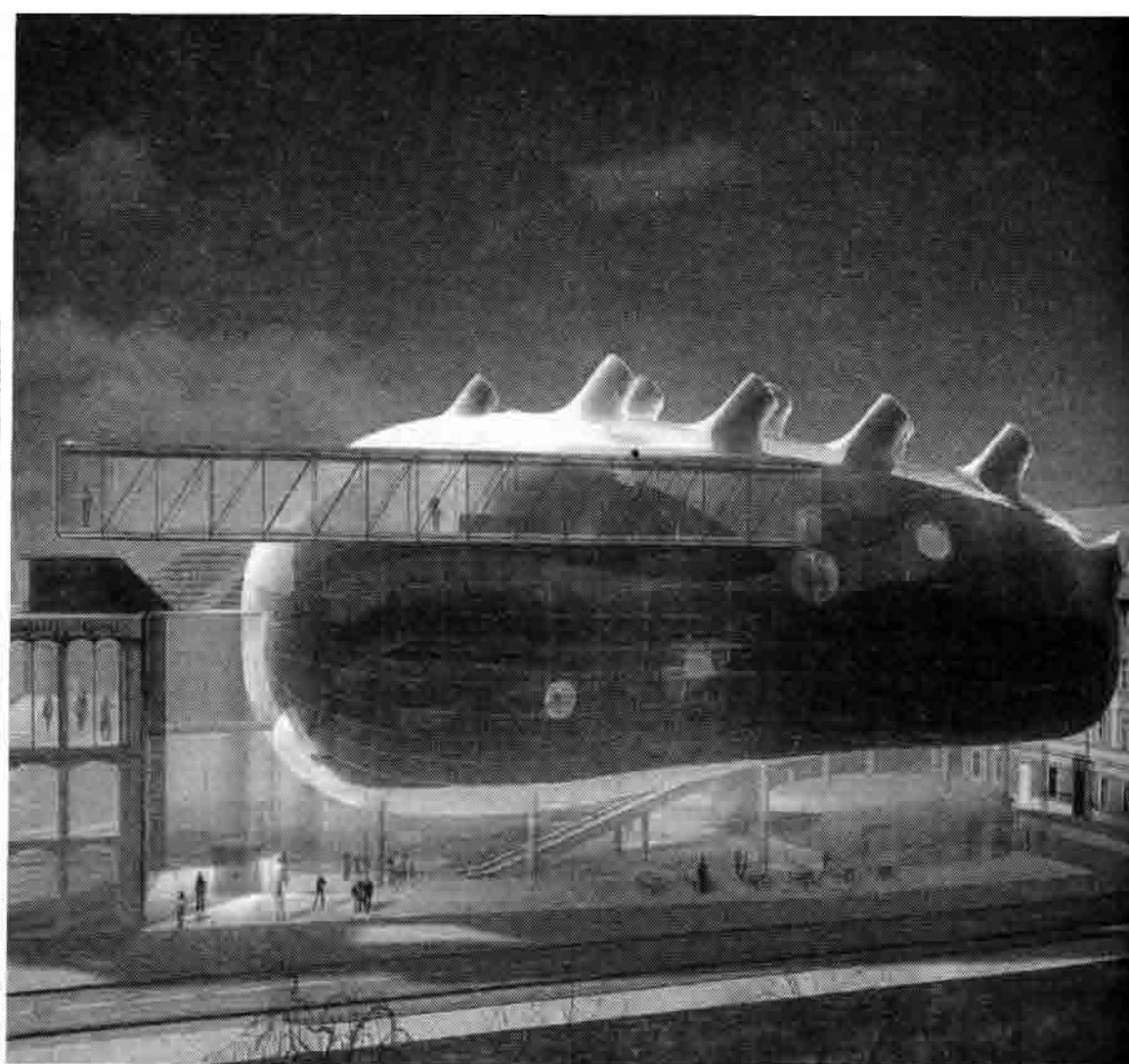
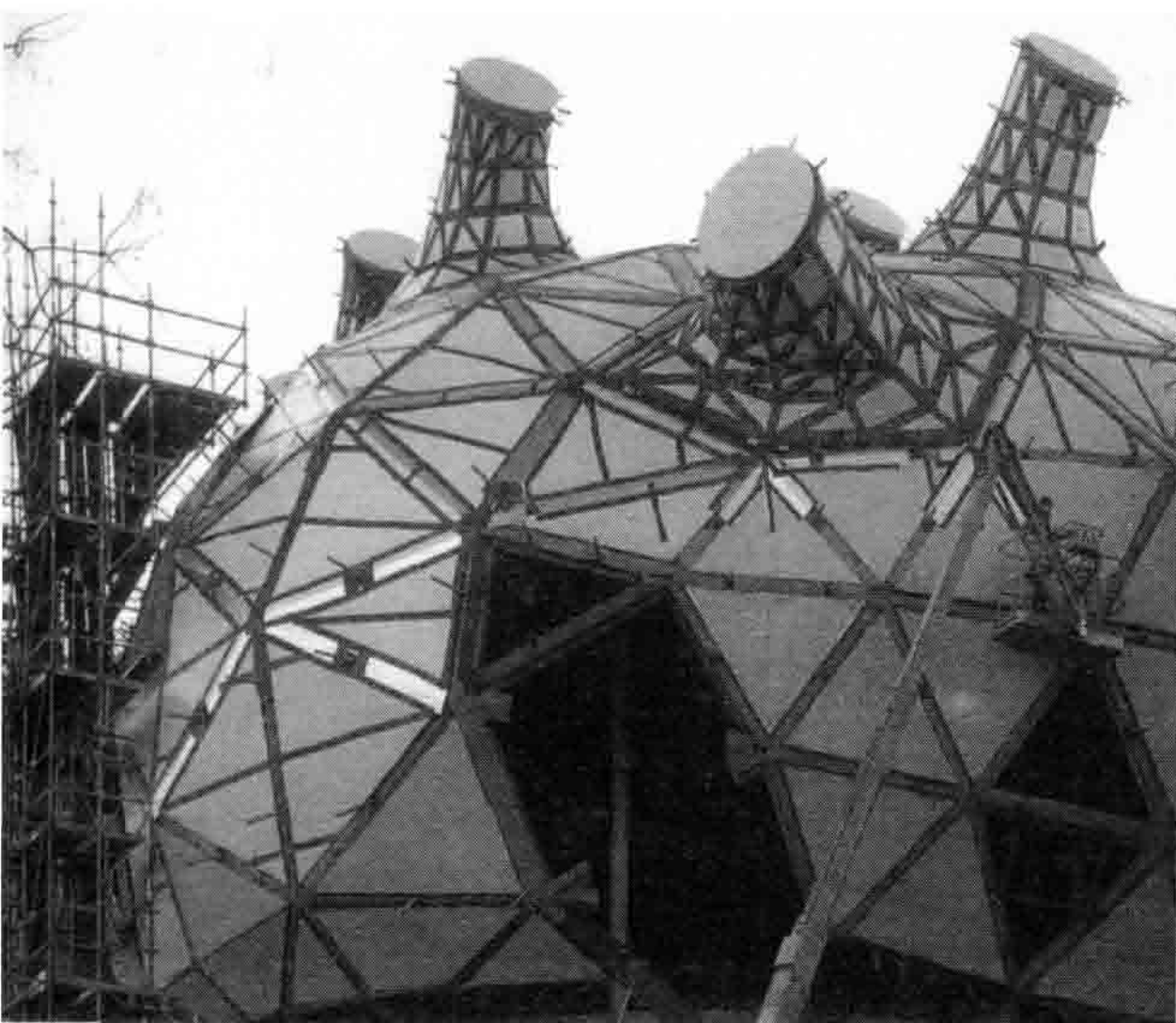
Особенность разделения людей на различные категории отмечает и сам идеолог постмодернизма Ж.Ф. Лиотар. Он поднимает вопрос «о разделении человечества на две части: одна принимает этот вызов сложности, другая – тот древний и грозный вызов, что связан с выживанием рода человеческого»<sup>5</sup>.

Перед архитектором как созидателем будущей среды обитания вот-вот встанет эта проблема выбора, и вряд ли он сможет остаться на позиции наблюдателя такого разделения. На одной стороне – разум, техника, теряющие духовное содержание; на другой – дух, человеческое бытие. На одной – соблазн познания, овладения техникой, естественное для архитектора стремление к неизвестному, к новизне; на другой – ужас потери традиционного человека, «вечных» ценностей бытия, человечества вообще. Архитектура уже сейчас как бы растянута, распята между непримиримыми полюсами: она не может не принять «вызов сложности», исходящий от техники, но и не может не служить человеку, его сущностной ипостаси, ничуть не менее сложной, чем сама техника. Архитектору придется искать позицию, при которой он «не впадает в тупой фатализм слепых служителей техники или, что сводится к тому же, бессильных бунтарей против техники» (М. Хайдеггер).

Философы пытаются найти альтернативу прогрессистской техногенной линии культуры. Так, снова, как и в 60-е годы XX века, стала актуальной ницшеанская идея вечного возвращения, которая теперь связывается с прямой альтернативой прогрессистским идеям, с так называемой консервативной революцией. Но в этом ее слабость. Оппозиционность неостановимому движению разума ослабляет и саму идею вечного возвращения, уводит в сторону от процесса развития.

Более сложный и тонкий ход размышления о противостоянии техники, с одной стороны, и человеческого бытия – с другой, находим у Мартина Хайдеггера в его работах «Вопрос о технике» (1954), «Наука и осмысление» (1954), «Поворот» (1962). Хайдеггер как бы предугадывает обострение этого противостояния в будущем. По его мысли, существо нынешней эпохи бытия есть *опасность бытия*, происходящая от агрессии техники. Но ведь для нас актуально именно существо нынешней эпохи, а не прошлых эпох. Диалог человека с техникой, а теперь с техной наукой, с «разумом машины» есть проявление сущности бытия современного человека.

Хайдеггер разделял два понятия: просто *технику* как средство, инструмент и *существо техники*, имея в виду возложенную на нее миссию раскрытия потаенности, всегда связанную с риском, посланным нам самим бытием. Но если риск послан бы-



Питер Кук

Дом художника. Грац, Австрия, 2003

Фрагмент постройки в процессе строительства  
Проект



тием, то существо техники есть само бытие. Тогда и риск, и агрессия техники есть *вызов нашей мысли*. И поэтому «существо техники таит в себе – чего мы всего меньше ожидали – возможные ростки спасительного»<sup>6</sup>.

У Хайдеггера речь шла об угрозе со стороны техники, осознанной в середине XX века. Не менее важно для человека, познающего мир и живущего в нем, осознание риска, связанного с развитием науки. Эту истину открыл еще в XIX веке Ницше: «Подобно тому как при землетрясении разрушаются и пустеют города и человек лишь боязливо и на скорую руку строит свой дом на вулканической почве, так жизнь колеблется в своих устоях и лишается силы и мужества, когда под воздействием науки сотрясается почва понятий, отнимая у человека фундамент, на котором покоится его уверенность и спокойствие, а также веру в устойчивое и вечное. Должна ли господствовать жизнь над познанием, над наукой или познание над жизнью? Какая из двух сил есть высшая и решающая? Никто не усомнится: жизнь есть высшая, господствующая сила, ибо познание, которое уничтожило бы жизнь, уничтожило бы вместе с нею и само себя»<sup>7</sup>.

В наше время угроза техники и угроза науки поставлены в один ряд – мы наблюдаем ускоренный процесс развития технонауки. По мысли Вирилио, мы являемся свидетелями ускоренного свершения цивилизационного проекта человечества – глобальной интегральной катастрофы, и мы не вправе оставлять без внимания сигналы ее развертывания. Упрочение самой нашей способности видеть это явление и принимать его к сведению в соотнесении с нашей памятью и в предвосхищении видов на будущее – это уже в какой-то мере наше альтернативное действие. Оно может быть *протестным*, оппозиционным, или *аффирмативным*, принимающим. Намеченное отставание некоего «другого места и времени», внутри которого способно пребывать все неповторимое, уникальное, замедленное в соответствии с ритмами человека, есть контрдействие, поскольку ограничивает тотальность системы техногенного ускорения. А любое ограничение тотальности, даже сбой ее в самом малом, стирает сам ее смысл<sup>8</sup>.

### **Идея коэволюции в культуре**

Как бы ни были притягательны для современного мыслящего человека протестные идеи – возвращения к основам, выстраивания ниши с традиционными ритмами жизни и развития, – все они близки к линии консервации развития и поэтому сродни «бунту против машин». В свою очередь, аффирмативная по сути

хайдеггеровская позиция по-своему притягательна. В ней в скрытом виде заключен авангардистский призыв к овладению новизной, воля к власти, к вечному возвращению власти. Заметим, что если постмодернистской философии и удалось поколебать классическую метафизику бытия, то уж точно не удалось отменить метафизику воли к власти, принадлежащую неклассической философии Ницше. Опасность принимающей позиции в том, что воля к власти здесь может быть истрачена в неравной борьбе с тотальным возрастанием воли самой новой технонауки, «разумной» техники. Другими словами, обе крайности таят в себе угрозу культурной дезориентации. Каждая из них вызывает беспокойство по поводу потерь на противоположной позиции.

Много убедительней представляются выдвигаемые сегодня идеи *коэволюции*, *направляемого развития*, «*поддержания неустойчивого равновесия*» для сохранения традиционной культуры и успеваания в освоении новейшей технонауки. *Коэволюция* – одновременный охват двух полюсов развития, приведение их в согласие, в согласованный ритм развития. Имеет значение тот факт, что эти концепции уже имеют научное обоснование. Они опираются на фундаментальные позиции науки о сложных саморазвивающихся системах и, в частности, на радикальные научные разработки 1970-х годов чилийских нейробиологов Умберто Матураны и Франсиско Варелы, связанные с идеей *автопоэзиса* (самосозидания, способности самовоспроизведения, самодостраивания), с изучением живых эволюционирующих систем. Основной тезис ученых звучит так: «Живые системы – это познающие системы, а жизнь – процесс познания»<sup>9</sup>. Проблема лишь в том, насколько правомерен перенос метафоры живой системы на систему культуры, насколько современная культура может быть уподоблена «живой», познающей системе.

На наш взгляд, эта проблема актуальна для архитектуры, поскольку главной задачей становится понимание ею своего современного состояния и путей преодоления кризисных ситуаций, возникающих в связи с экспансией техники в творческий процесс. И, по-видимому, есть основания усматривать в ней род познающей системы, попавшей в ситуацию, сходную с той, в которой оказалась культура. Каким образом такая постановка вопроса может преломляться в системе архитектурной проблематики, мы рассмотрим ниже. Сначала же обратимся к самому методу автопоэзиса.

Сегодня исследователи свободно оперируют представлениями, связанными с идеей автопоэзиса, сопрягая их не только с феноменом современной культуры, но и вообще с развитием человеческого общества. Для того чтобы та или иная система сохранила себя, необходимо активное продолжение процесса познания. Эколог В. Кутырёв отмечает: «Все время нужен «спасительный танец» по удержанию равновесия, по от-

стаиванию своей идентичности в волнах размывающих ее процессов. Такая задача возникает, когда система попадает в «режим с обострением», и тогда ее поведение, направленное на самосохранение, называется автопоэзисом. Автопоэзис требует сосредоточенного внимания не на целях внешнего достижения, а на поддержании своего функционирования и воспроизводства, однако не посредством консервации достигнутого и остановки активности, а через изменение ее задач»<sup>10</sup>.

Итак, требуется изменение характера человеческой активности. Сегодня, как никогда, очевидно, что быть человеком – не объективное естественное состояние, а непрерывное напряжение, своего рода воля к существованию. На что истрачивается эта воля? Это зависит от системы ценностей, степени осмысленности существования, а в наше время еще и от уровня включенности в информационные потоки, понимания характера действий наличествующих в мире сил.

### **Архитектура как способ познания мира и сотворения бытия**

В начале третьего тысячелетия на фоне глобализации архитектура как система вошла в «режим с обострением». С одной стороны, идет ускоренный процесс «дигитализации» проектного акта, оцениваемый весьма противоречиво: он трактуется и как фактор, заставляющий развиваться архитектурную мысль, и как способ устранения из проектного процесса таких непрогнозируемых вещей, как талант и озарение. С другой стороны, усиливается тенденция сдерживающего начала. Таким образом, осмысленное противопоставление исторически откристаллизовавшихся сущностных оснований архитектуры всему сверхновому увеличивается. По-видимому, растяжение архитектуры между двумя полюсами, о котором говорилось выше, движется к предельным величинам.

В оценке этого явления мы можем использовать *парадигму автопоэзиса* живых систем, примерно так же, как она была использована для понимания нынешней ситуации в культуре. В необычных условиях особо важным для воспроизводства системы становится характер ее взаимодействия с внешним миром. Операциональная замкнутость – это не закрытость, это автономность особого рода, допускающая одновременно как взаимодействие системы с внешним миром, так и непрерывное саморазвитие. Нечто заставляет систему оставаться операционально замкнутой, то есть поддерживать неизменными основные циклы жизнедеятельности и *воспроизводить саму себя*.



Для архитектуры принципиально важен концепт автопоэтического наблюдателя, сконструированный постнеклассической философией и наукой. Основное положение Матураны и Варелы состоит в следующем: «Все, что сказано, сказано наблюдателем... Наблюдатель – человек, то есть живая система, поэтому все, что справедливо относительно живых систем, справедливо также относительно наблюдателя»<sup>11</sup>. Получается система в системе. В нашем случае это «архитектор» в системе «архитектура». Какая картина в таком случае вырисовывается? Как эволюционирует система архитектуры в «режиме обострения»?

Действительно, архитектор все активнее занимается самоописанием, осмыслением архитектурного процесса, познает себя как познающего, чему в значительной степени способствовала задача индивидуализации языка, выдвинутая в свое время постмодернистами. Можно говорить о неотделимости творческого созидания от творческого *осознания* собственной, философской по сути, позиции. Сохранить динамическое равновесие со все более агрессивным контекстом современная архитектура может только благодаря неустанному диалогу, «спасительному танцу», скорость которого в информационную эпоху возрастает. Зодчий находится в непрерывном диалоге с миром, но одновременно и с компонентами самой архитектуры, конституирующими ее как особую систему. Язык архитектора в этом диалоге – язык формы. Чем осознаннее диалог, тем устойчивей самосозидание, самовоспроизводство. «Самосозидание является... тем более полным, чем лучше мы умеем размышлять о том, что делаем»<sup>12</sup>.

## Два вызова архитектуре

Архитектура, возможно, более, чем другие виды искусства, устремлена одновременно к двум полярным точкам притяжения, образовавшимся в современной культуре. Она должна оперативно отвечать сразу на два вызова эпохального значения: вызов дигитализации и глобализации и вызов собственной памяти, собственных сущностных оснований, связанных с онтологией, космологией, проблемами бытия человека, оказавшегося перед опасностью потери самоидентификации. Уже сейчас очевидно, что прорывы человеческого интеллекта, все шире используемого искусственного интеллекта приходят в драматическое противоречие с человеческой природой. И картина современного процесса формообразования в архитектуре – многообразие его многочисленных течений, «стримов», «ручейков», «стоячих заводов и каналов», «водопадов», «гейзеров» – отражает всю грандиозность этого противостояния.





Жан Нувель | **Небоскреб «Плывущая башня».** Токио, Япония, 2003. Интерьер



Как архитектура отвечает на первый вызов – нелинейности и дигитальности?

При экспансии техники в проектный акт архитектор вынужден работать как бы «без рук», без привычного тактильного «прощупывания» формы, оперируя исключительно логическим аппаратом математики, опираясь на тщательно проработанные компьютерные программы, использующие нелинейные алгоритмы, стохастические и эволюционные методы моделирования. «Телесность» творчества как его родовая черта остается под вопросом. В лучшем случае традиционный творческий акт занимает место где-то рядом с программированием.

Происходит глобальный пересмотр самого предмета архитектуры. Вместо уютной среды обитания формируется загадочный, иллюзорный, переменчивый мир зазеркалья. Новая среда – метафизический пейзаж, уводящий от реальности, обладающий наркотическим эффектом. Аргоновые подсветы, флуоресцирующие покрытия усиливают впечатление гиперреальности. Архитектура и настораживает, и соблазняет одновременно. Новые формы намеренно демонстрируют свое цифровое происхождение, подчеркнуто размежевываются с материальностью традиционной архитектуры. Отношение к массивности построек негативно, к эфемерности – позитивно. Очевидна фундаментальная перестройка не только архитектурной эстетики, но и тектоники. Появились новые черты, извлеченные из практики погружения объекта архитектуры в виртуальную реальность – в нелокализованное, атемпоральное, лишенное законов гравитации киберпространство, в мир невидимых энергий.

Цифровая архитектура, построенная на основе новых, нелинейных, методов, вычисленная в новой, дробной, размерности фракталов и принадлежащая неевклидовой геометрии, ныне существует. Образы новой архитектуры столь необычны, что порой созданный объект просто не идентифицируется как архитектурное произведение. Яркий пример – проект здания Национального парламента для новой японской столицы, предложенный архитектором Макото Сеи Ватанабе (2003). Он воспринимается как объект иного искусства, а если все же видеть в нем архитектуру, то она ассоциируется с внеземной реальностью, лишенной проблем гравитации. Фантастичный замысел постоянно самотрансформирующейся формы здания – в зависимости от изменения внешних и внутренних условий – уже не кажется утопичным, так как широко известна нелинейная саморастущая структура, уже реализованная тем же автором на станции метро «Иидабаси» в Токио, известны и его новые проекты для железной дороги Цукуба-эксперсс.

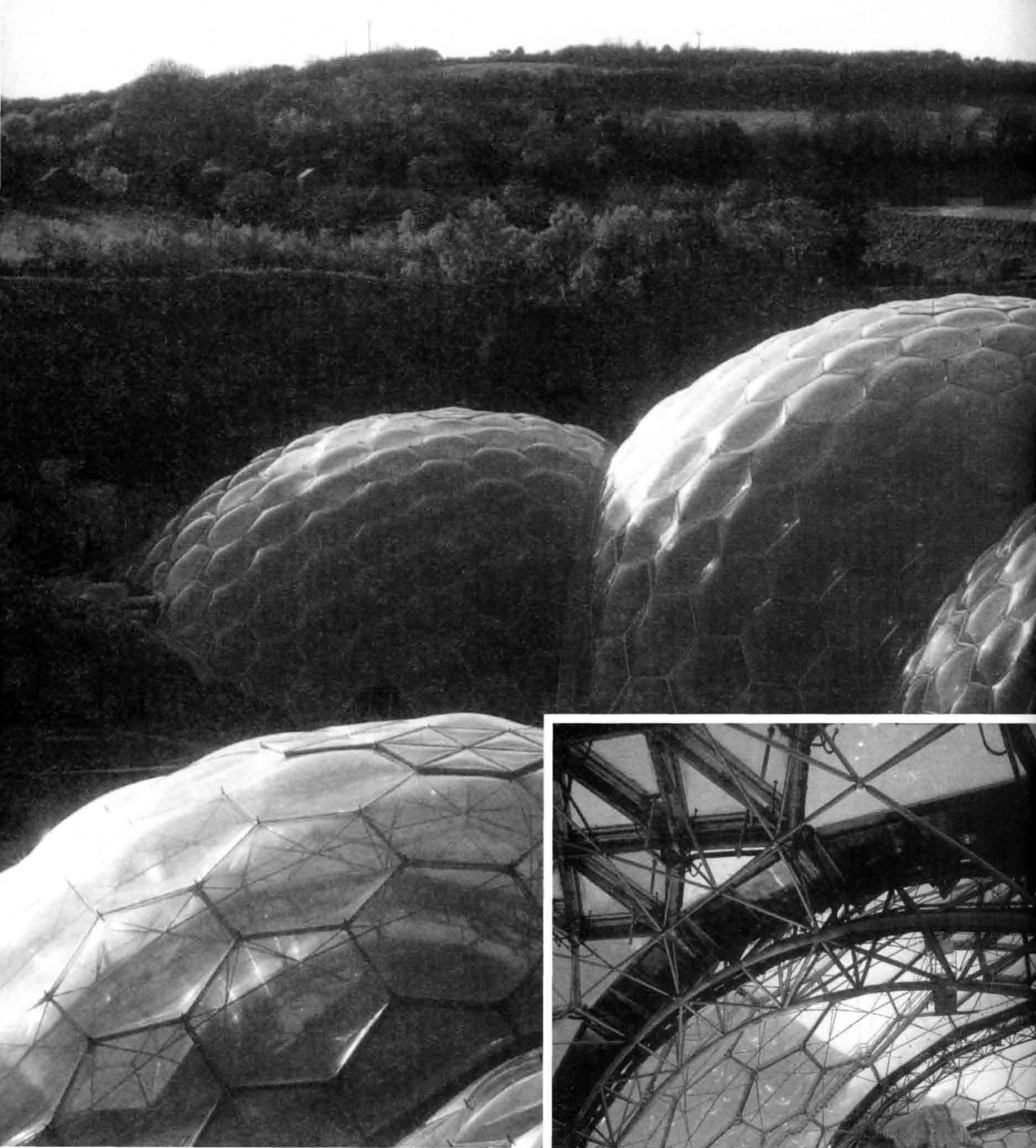
Компьютерные технологии в проектировании и производстве позволяют архитектуре выйти из тесных рамок жестких конструкций и создавать действительно гиб-





Алваро Сиза | **Церковь Св. Марии.** Марко-де-Канавезеш близ Порту, Португалия, 1990–1997

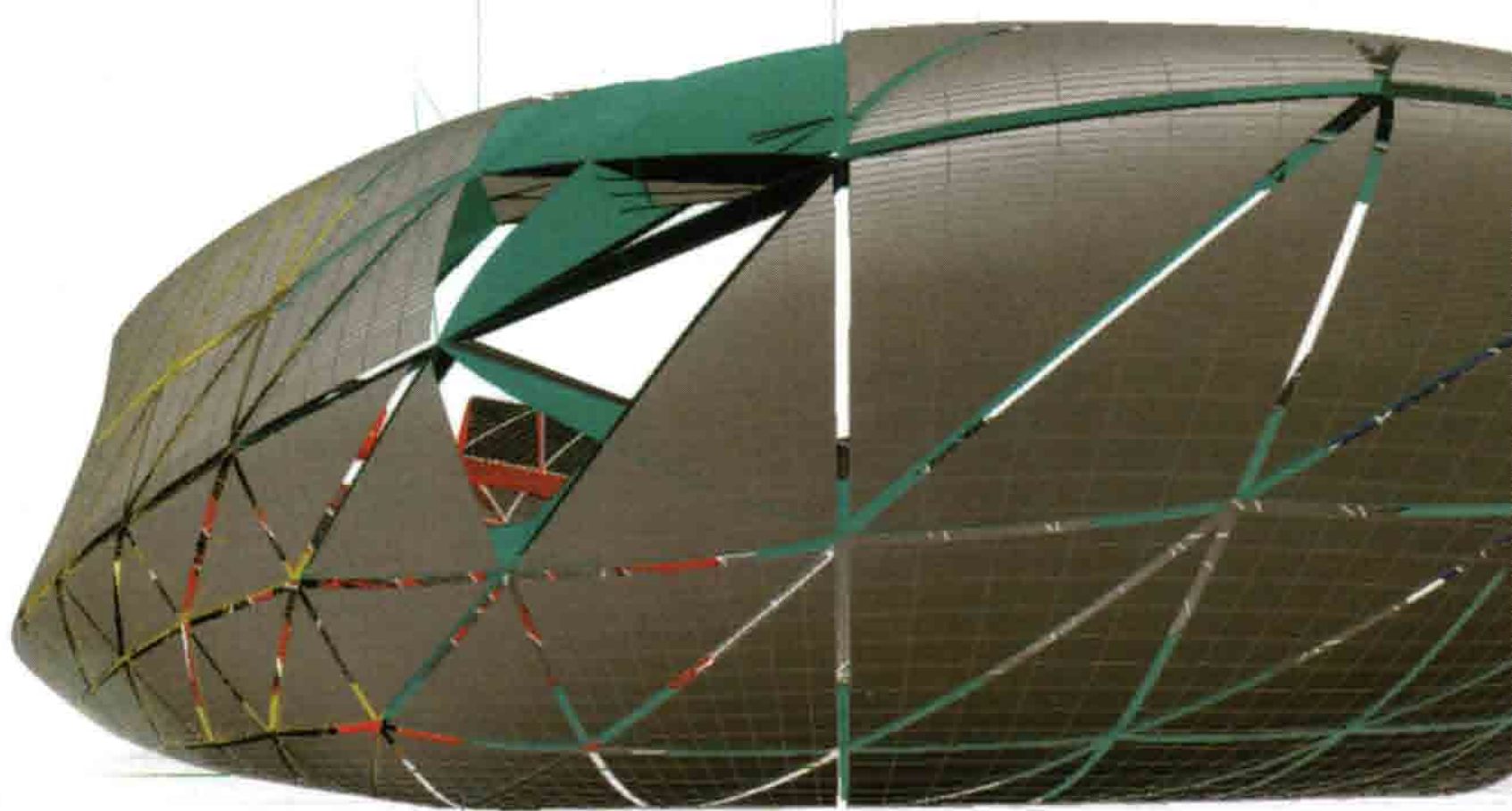




Николас Гримшоу

| **Большая оранжерея «Программа рая».** Сент-Остен, Корнуолл, Великобритания, 1998–2000  
Общий вид  
Деталь интерьера

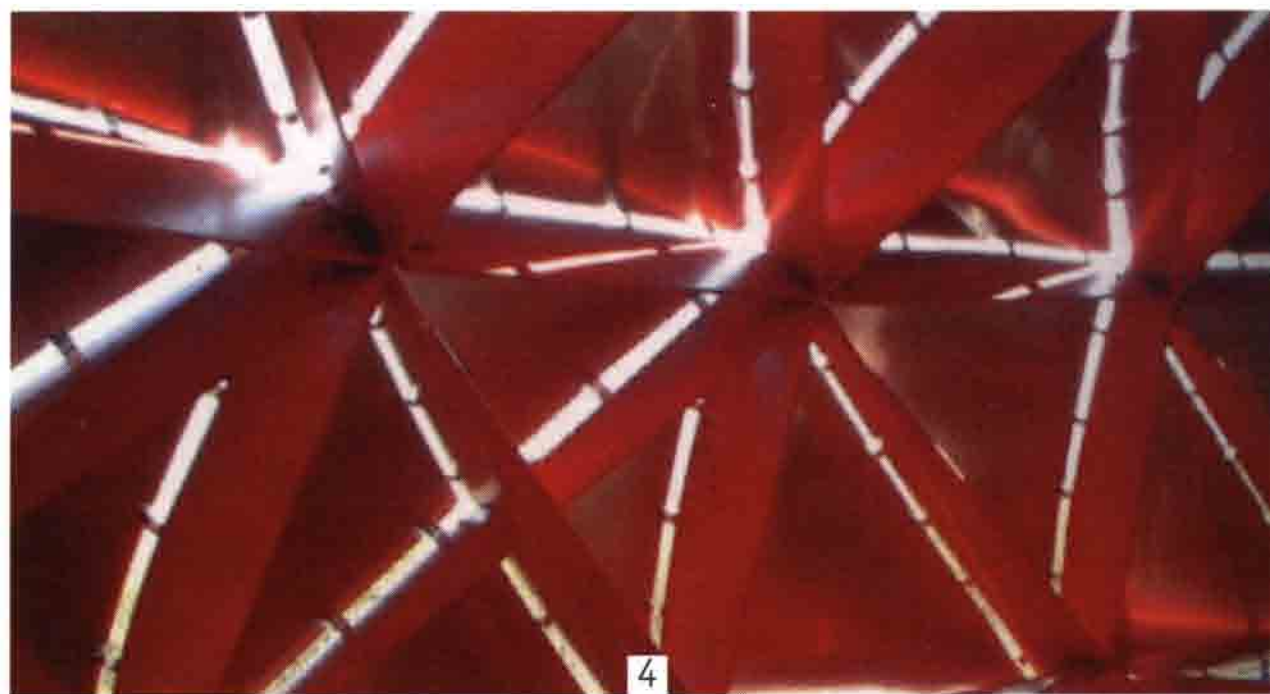




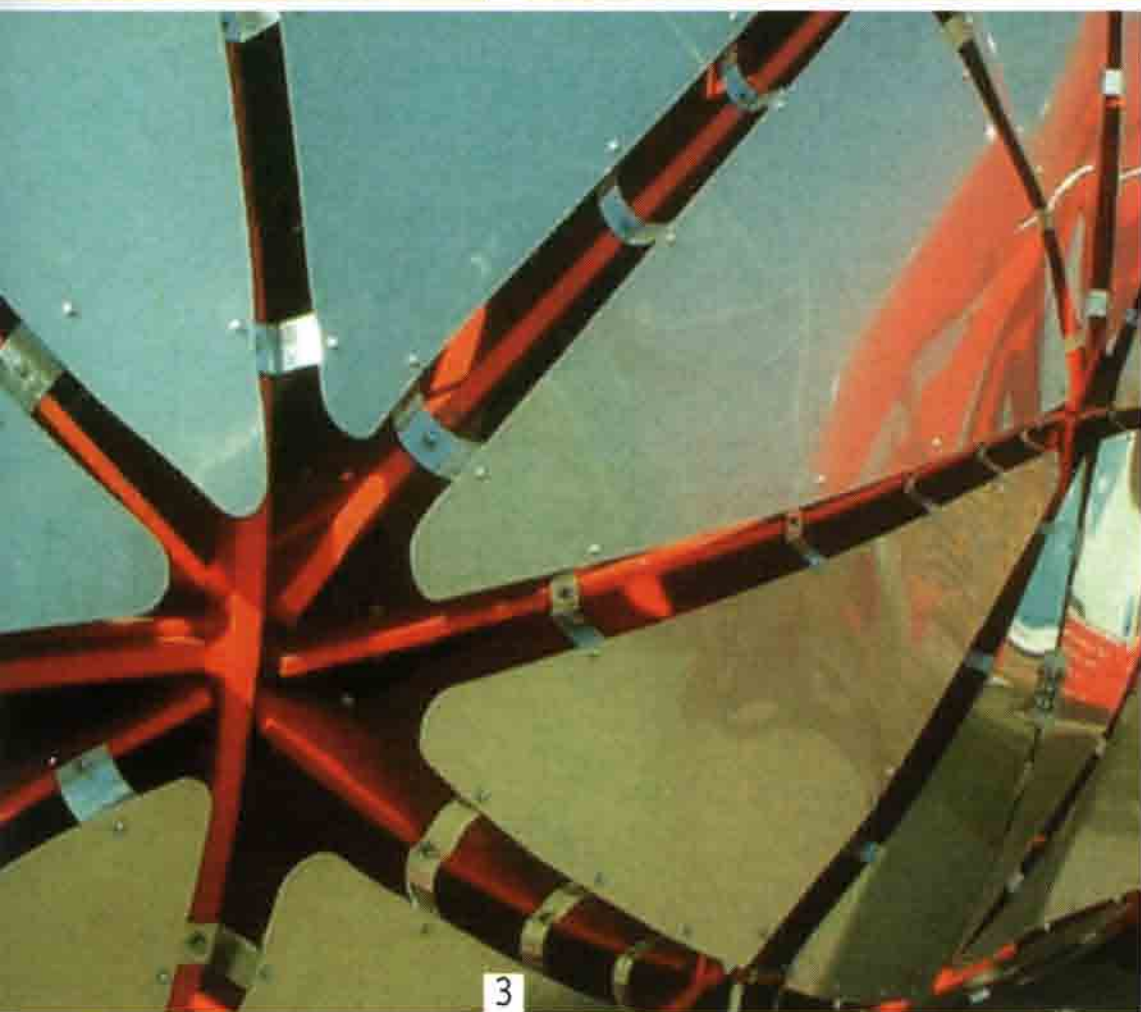
1



2



4



3



5

Кас Оостерхёйз

«Нелинейная интерактивная игра». Павильон провинции Северная Голландия  
Харлем, Нидерланды, 2001

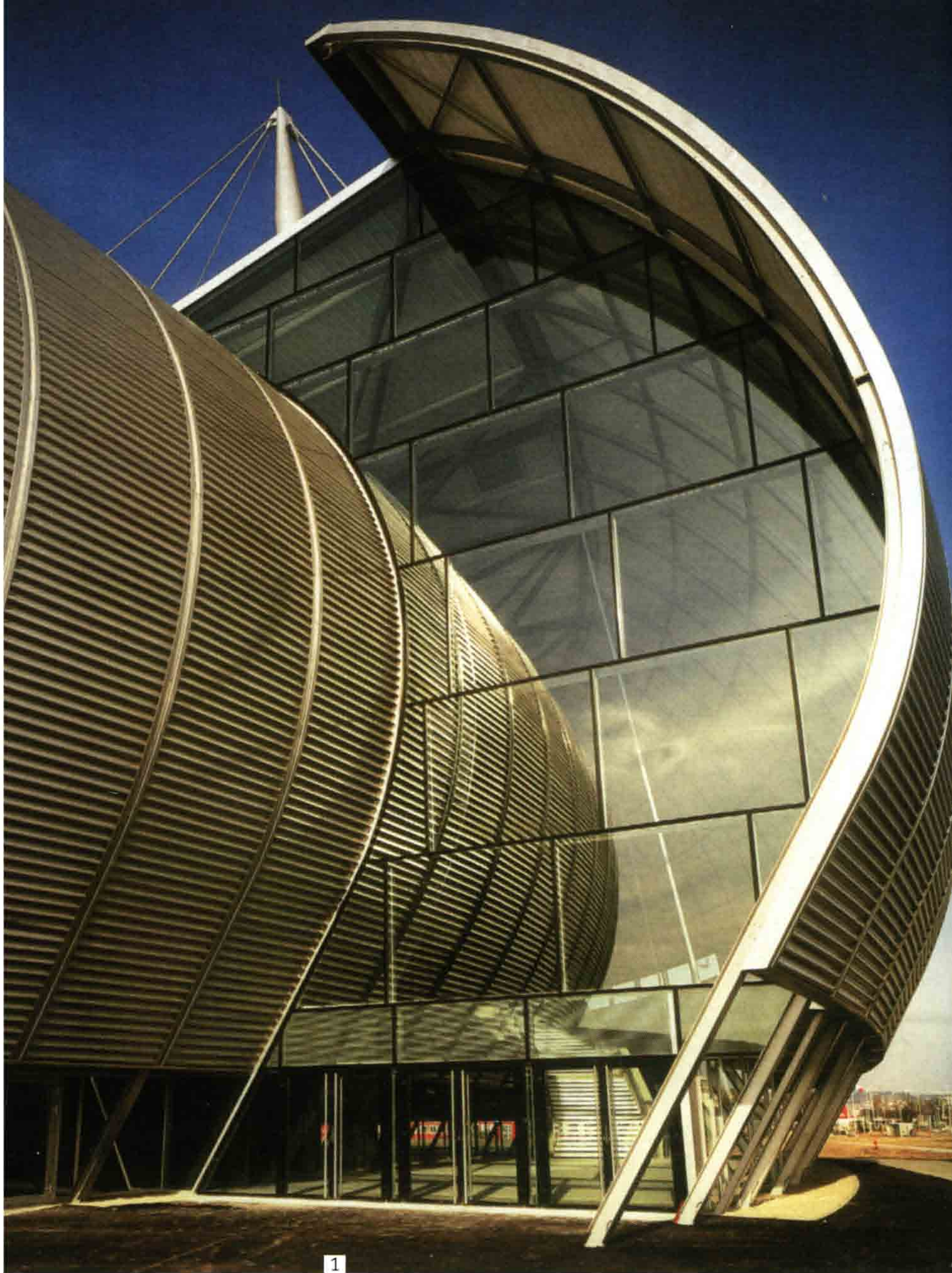
1 Проект, построенный по цифровой технологии

3,4 Детали обшивки павильона

2 Общий вид павильона

5 Носовая часть павильона





Бернар Чуми

| Концерт-холл «Зенит». Руан, Франция, 1999– 2001  
1 Вход в здание





2,3 Интерьеры фойе  
4,5 Интерьеры зрительного зала





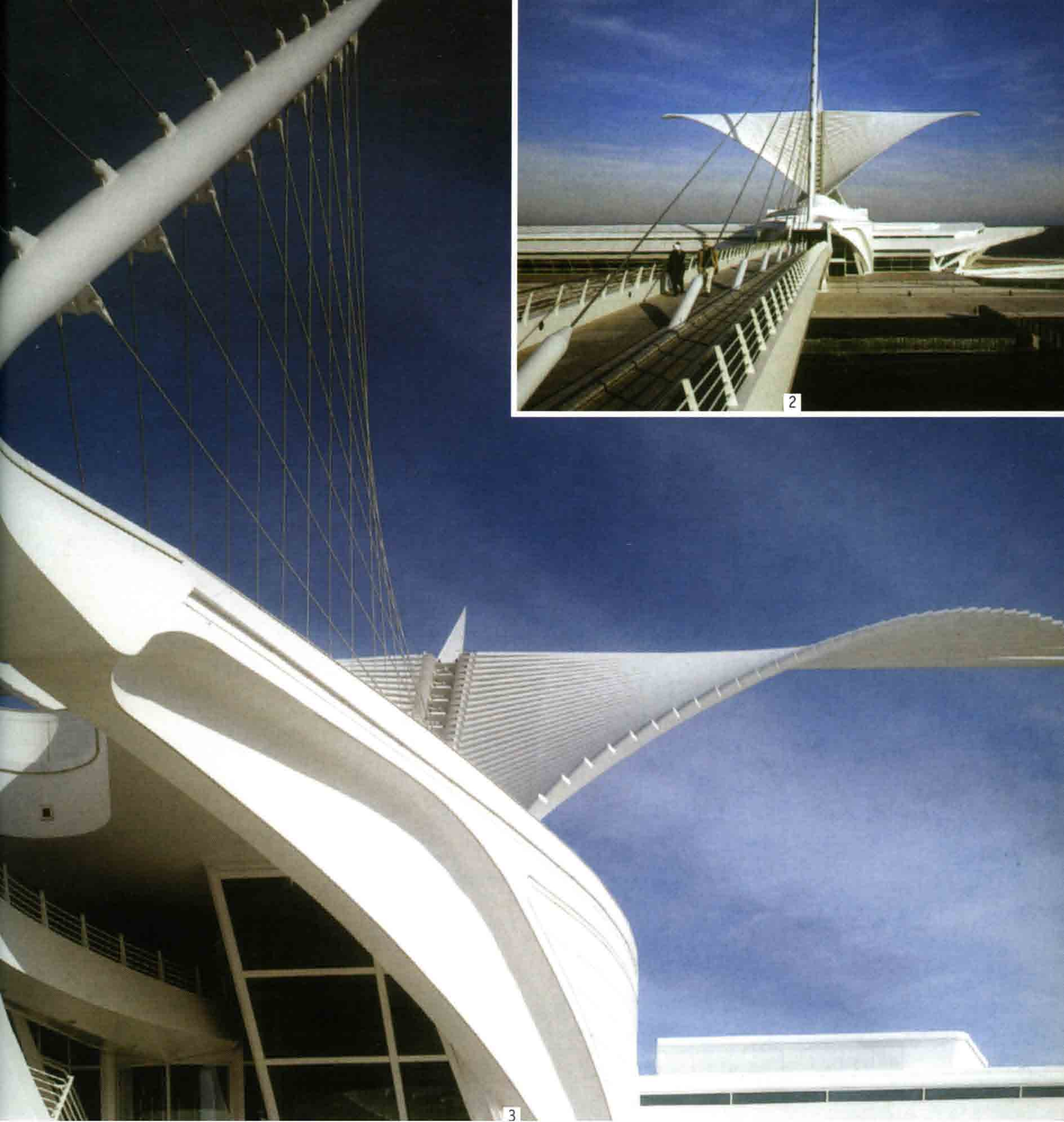
1

*Сантьяго Калатрава*

| **Павильон «Гуадрацци» в комплексе Городского художественного музея**  
Милуоки, США, 1994–2001

1 Интерьер





- 2 Вид с берега
- 3 Фрагмент экстерьера





Норман Фостер

| **Сити-холл.** Лондон, Великобритания, 2002

1 Вид с набережной

2 Вид со стороны Темзы

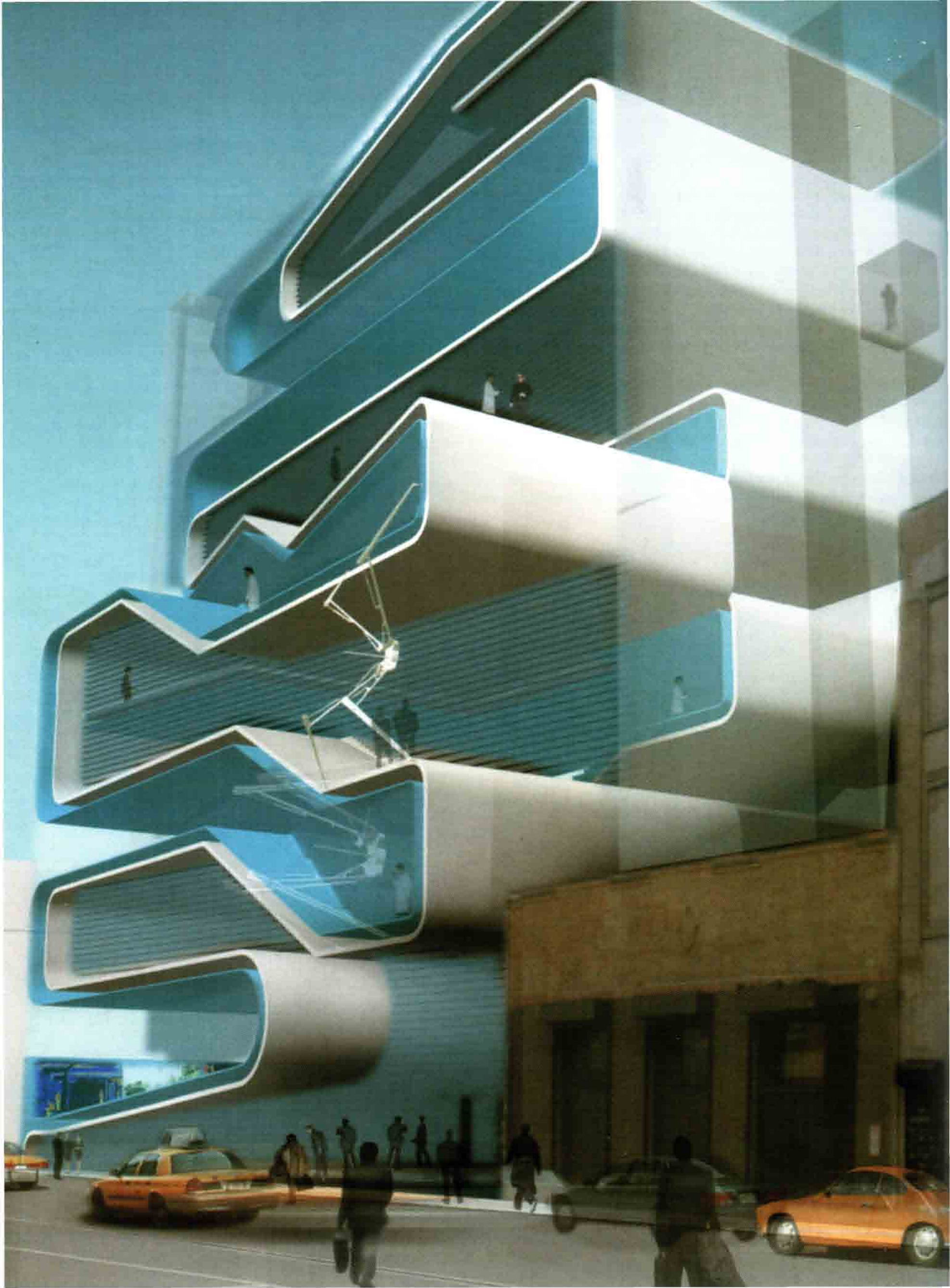




3

3 Атриум

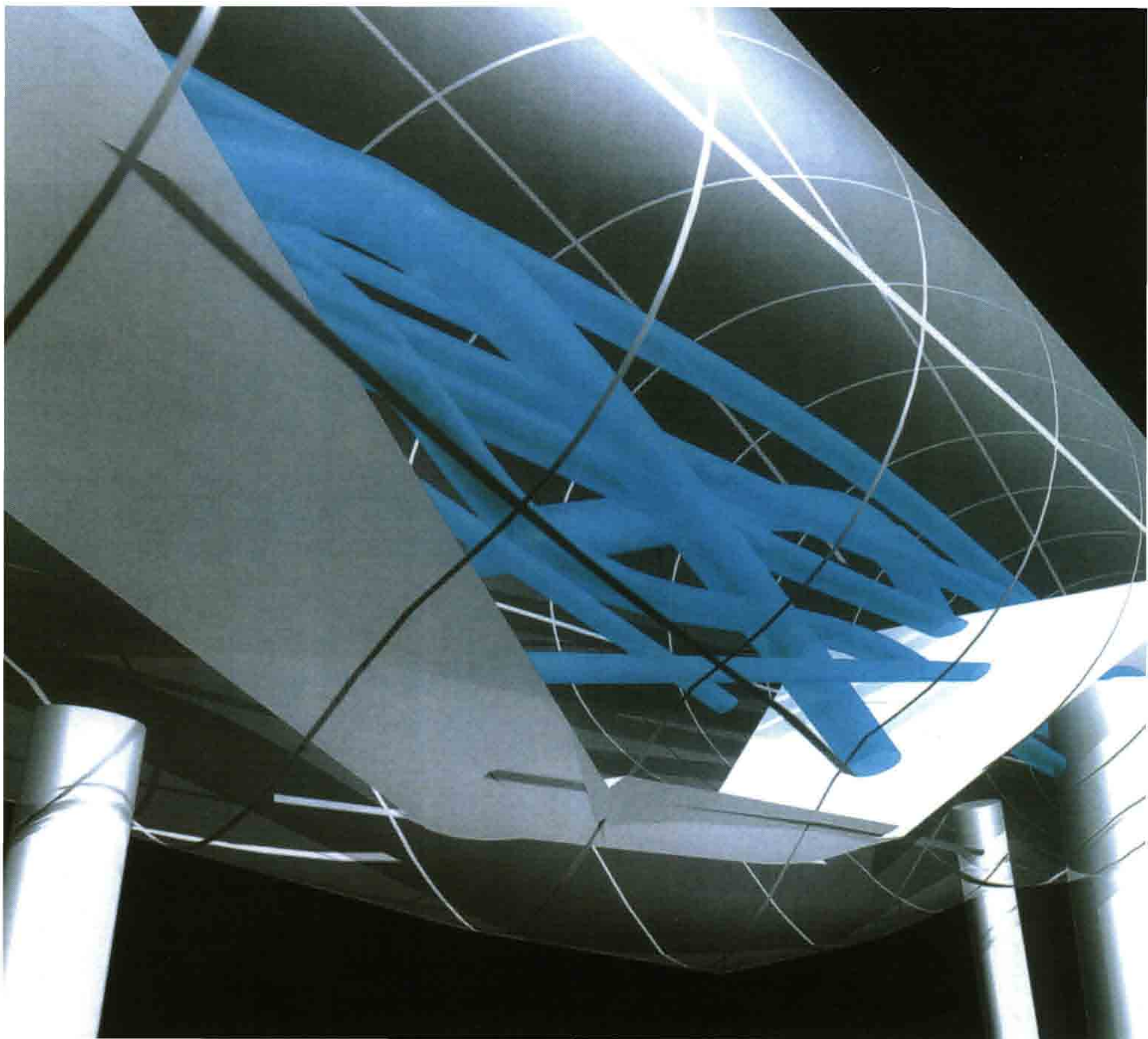




«Диллер+Скофидио»  
(Элизабет Диллер,  
Рикардо Скофидио)

| **Институт «Айбим».** Нью-Йорк, США, 2001–2006. Проект – победитель конкурса





*Макото Сеи Ватанабе*

| **Здание Национального парламента**  
Трансформирующаяся оболочка. Япония, 2003. Проект





«НОКС»  
(Ларс Спайбрук,  
Морис Нио)

| Культурно-развлекательный центр «Оболочка». Лилль-Вазем, Франция, 2001. Проект









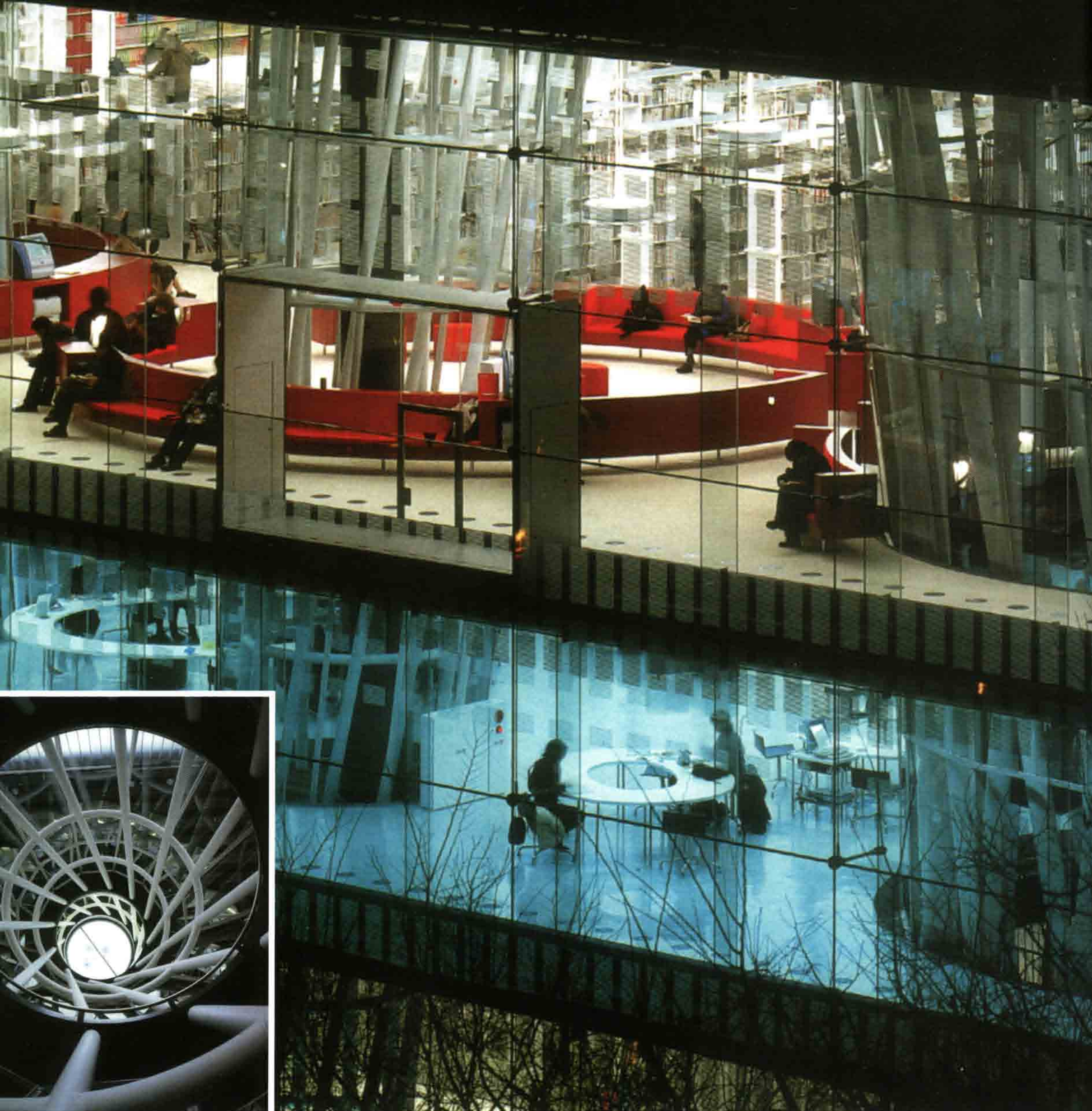
Тадао Андо | Здание Фонда Пулитцера для поддержания искусств. Сент-Луис, США, 1997–2000  
Вид на водоем во внутреннем дворе





«Снохетта» | **Александрийская библиотека.** Александрия, Египет, 1995–2000. Входная зона





Тойо Ито

| **Медиатека.** Сендай, Япония, 1998–2001

Фрагмент фасада

Вид опоры сверху

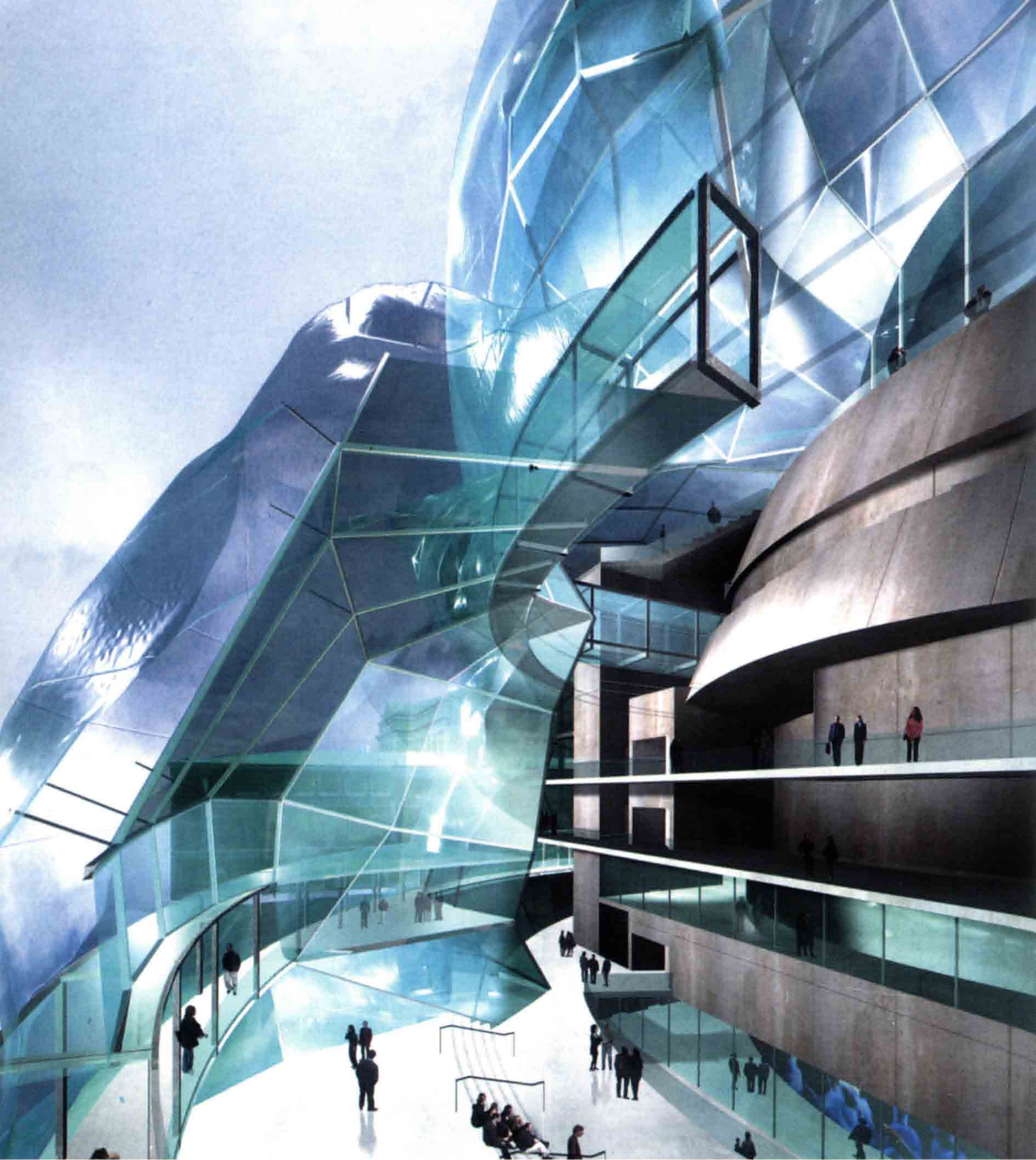




«Асимптота»  
(Лайз Энн Кутур,  
Хани Рашид)

Павильон «Гидра-пьер». Харлемермер, Нидерланды, 2002





Эрик Оуэн Мосс | **Мариинский II.** Санкт-Петербург, 2003. Конкурсный проект театра. Фойе



кие, видоизменяющиеся структуры в реальности. Павильон «Транс-портс», созданный Касом Оостерхёйзом для Архитектурной биеннале в Венеции 2000 года, возможно, одно из первых доказательств жизнеспособности тотального компьютерного проекта. Как отметил сам архитектор, главной особенностью павильона «Транс-портс» является то, что впервые за свою многовековую историю архитектура представлена не как фиксированное статичное сооружение, а как интерактивная структура, меняющая свою форму, чутко реагирующая на поведение человека. Оостерхёйз так и называет свое сооружение – интерактивная игра.

Высветились имена новых лидеров: Ларс Спайбрук и Морис Нио, упомянутый Кас Оостерхёйз, Нейл Денари, Рикардо Скоффидио и Элизабет Диллер, Макото Сеи Ватанабе, Сесил Бэлмонд, Томас Лизер, Марк Гоулторп, Сюхей Эндо. Множество новых фирм пробуют свои силы в цифровых опытах. Итоги московского смотра-конкурса «Золотое сечение-2003» показали, что и российские архитекторы также начинают пробовать силы (пока в проектах) в создании пузыреобразных и каплевидных объектов, замкнутых и незамкнутых криволинейных оболочек. Среди них – проект многофункционального комплекса на Москве-реке группы «Савинкин–Кузьмин», ряд проектов и построек архитектурного бюро Тимура Башкаева, работы Антона Надточего и Веры Бутко, бюро «Ардепо».

Итак, первый вызов продолжает активизировать техногенную тенденцию в архитектуре.

Второй вызов – со стороны традиционной онтологии – требует ответа в форме антропосохранного проекта архитектуры. Казалось бы, его можно связать с привычными мотивами, побуждающими архитектора к действию, и ответить просто тем, что не принимать во внимание новейшие эксперименты с формой, продолжать двигаться в русле сложившихся течений, временами совершая более глубокие циклические операции «вечного возвращения» к культурным архетипам истории.

Но тут как раз мы встречаемся с особой проблемной ситуацией. Дело в том, что в конце XX века архитектура, как и культура в целом, перешла некую грань в своих представлениях о мире, приняв от новой науки новую фундаментальную концепцию устройства природы, человека, Вселенной. Фундаментальный концепт «механизма» пересмотрен (или пересматривается) в пользу нового концепта «организма», то есть живой эволюционирующей системы, с которой могут быть соотнесены и человек, и социум, и природные явления, и сама Вселенная. По логике вещей, должен быть принят новый смысл космологии, должно прийти понимание закономерной конечности человечества как системы, усвоение философского представления об *онтологии становления*.

Безусловно, все эти новые смыслы уже присутствуют в архитектурном сознании. Если понимать архитектурную онтологию как вечный вопрос зодчего-творца, обращенный к Космосу: «Что есть Космос и человек в нем?» – то сегодня можно говорить об *изменениях в структуре онтологических оснований* самой архитектуры. Если же вернуться к проблеме создания среды для человека, то станет очевидным, что современное архитектурное мышление обречено быть раздвоенным. Будучи особой формой познания мира, оно и аналитично, и интуитивно. Как интуитивный феномен, мышление архитектора «ловит» новизну, но и постоянно делает уступку собственной метафизической сущности, более того, находит способы культивировать эту сущность. Значительная часть, большинство архитекторов продолжают служить процветанию традиционной онтологии. Понятно, что эта позиция ориентирована на уже существующие языки архитектуры, вырабатывает новые, индивидуализированные почерки, опираясь на память архитектуры как системы или пользуясь ее методами диалога с живой природой (противостоянием, подражанием и пр.), второй природой и природой мышления человека. Смысл обращения к этой второй тенденции – работа в рамках избранной и опробованной эстетики. Двигаясь в данном направлении, мы встретим известных мастеров архитектуры конца тысячелетия, лидеров направлений, течений и т.д.

Можно предполагать, что работа «в стилях» в какой-то мере способна выполнить особую, антропосохранную, миссию, которая является основанием описанного выше вызова культуры – сбить ритм ускорения цивилизации. И в этом отношении поздние трансформации постмодернистского направления в архитектуре наиболее убедительны. В работах Альдо Росси, Марио Ботта мы, например, находим исторические архетипы, реминисценции готики, элементы модернизма и сюрреализма. В этом же ряду минималистские тенденции в творчестве Тадао Андо, Алваро Сиза, Питера Цумтора. Ценность данных направлений – в настойчивом отстаивании *уникальности* как принципиальной стратегической позиции в архитектурном формообразовании нашего времени, остающейся в русле охранительной программы.

Сегодня можно говорить о движении к новой парадигме и прежде «стилистически» устойчивых направлений в архитектуре. Появляется архитектура, представляющая собой особый сплав, казалось бы, несовместимых эстетик: от глубоко исторических стилей до «цифровой» архитектуры. Порой здесь возникают весьма неожиданные структуры, нарочито соединяющие традиционные, модернистские, хайтековские и новейшие «дигитальные» приемы работы с формой. Достаточно указать на проникновение эстетики криволинейных оболочек в новейшие работы короля хайтека, самого Нормана Фостера, и появление особой разновидности этого стиля – эко-

хай-тек. Новые эффекты возникают в экстатической по духу архитектуре – в творчестве Жана Нувеля, Тойо Ито, Джеймса Стюарта Полшека, Вильяма Олсопа и многих представителей нового поколения. К этой же линии тяготеют недавние деконструктивисты, архитекторы хай-тека и позднего модернизма. Особенно эффектны контрастные сочетания жесткой модернистской геометрии и свободной формы. Так, частичные дигитальные включения использовал, к примеру, Стивен Холл в здании общежития для студентов Массачусетского технологического института в Кембридже, где пещероподобные пространства свободно проникают в систему четкой регулярной структуры. Сочетание четких объемов с причудливыми криволинейными оболочками мы видим в конкурсных проектах Мариинского театра у Доминика Перро, Андрея Бокова, Эрика Мосса. Сходные приемы можно обнаружить в последних работах Массимилиано Фуксаса, Марка Гоулторпа. Деликатное встраивание свободной формы в строгую архитектурную систему предложено Френком Гери в здании Ди-Джи-банка в Берлине. Решение фасада вполне отвечает ригоризму контекста Паризерплац, где расположено здание, в то время как внутренний атриум завершен необычной складчатой структурой, напоминающей голову лошади. Столь сложная конфигурация создана в программе, разработанной фирмой «Дессо» для самолетостроения. В приведенных примерах отчетливо проявляется необычное, «диссонирующее», созвучие эстетики свободной формы и модернистской классики.

Возможно, подобная тенденция воплощает наиболее гибкую стратегию, утверждающую необходимый сегодня *веер различий* и в то же время поддерживающую принцип *сплава различий*.

## **О тенденции индивидуализации «языка»**

Культурная миссия архитектуры в одновременном продвижении техногенного и антропосохранного проектов шире, чем удержание остроты взаимодействия двух обозначившихся полюсов тяготения. Сама сущность современного архитектурного творчества отменяет тенденцию к стиранию уникальности, более того, способствует усилению уникальности и разнообразия как культурного феномена, утверждающего, несмотря на активное освоение техник, и сущностные человеческие ценности.

Индивидуализация языка – процесс, связанный с глубинными основами современного творчества. Постмодернистская философия в 1980-е годы тоже призывала к увеличению языков. Но это была тенденция увеличения по принципу плюральнос-





*Сантьяго Калатрава*

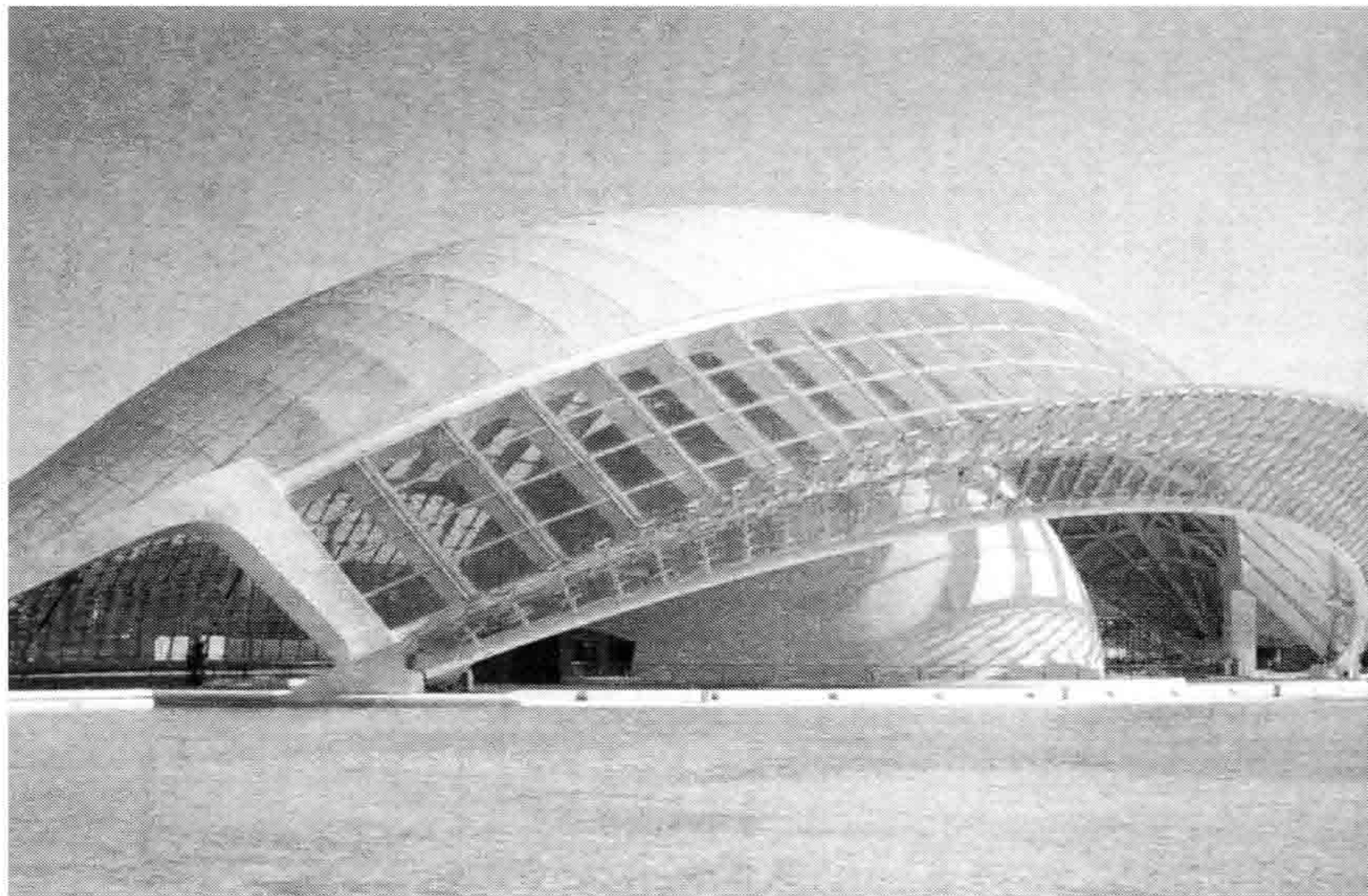


**Город искусств и науки.** Валенсия, Испания, 1991–2003  
Своды галереи



ти, эклектики (Лиотар, Барт, Кристева). Плюрализм как осознанное смешение различных языков архитектуры, то есть как процедура логической игры, как «радикальный эклектизм» 80-х, сегодня уже не отвечает внутренней потребности выражения творческой индивидуальности во всей ее полноте. «Плюрализм сам по себе уже не в состоянии производить подлинное разнообразие. «Сложность и противоречия» не являются больше его гарантами, поскольку неотъемлемым условием различия оказывается определенный уровень *наивности*, без которой не бывает напряженного существования противоположностей»<sup>13</sup>.

Что же может служить столь необходимому *возвышению наивности*, непосредственности? Во-первых, весьма широкий спектр авторских философских позиций, создающий напряженное энергетическое поле. Игра различий, ощущение присутствия Другого – эти тезисы позднего постмодернизма здесь вполне пригодны. Оппозиции, включенные в игру, удерживают определенный «уровень наивности». Во-вторых, острота индивидуального интуитивного переживания полярности позиций в культуре и в самой архитектуре, глубина проникновения в феноменальную сущность бытия. Разнообразие индивидуального подхода заложено в особенностях личности архитектора как чувствительного художника. На уникальность языка архитектуры всегда влияет уникальность объекта. Уникальности способствуют и непосредственные эмоциональные контакты с заказчиком, и всегда особенная ситуация заказа.



Планетарий

Но главный источник столь необходимой наивности остается в эмоциональном, экстатическом отношении к своему творчеству. «Телесность» творчества – родовая черта архитектуры. Суть ее очень точно сформулировала искусствовед Галина Курьева: это скорее «результат непосредственного полисенсорного, эмоционального переживания темы, нежели умозрительных выкладок по поводу проблемы. Сам процесс формообразования напоминает зачастую архаический «мускульный» тип формирования вещи и среды»<sup>14</sup>. Сегодня архитектурное творчество становится все менее рукотворным. Все большее число операций передоверяется компьютеру. Однако эмоциональное переживание темы – прерогатива архитектора. Переживание «телесно». Архитектор отдает машине на разработку некий проектный концепт, рожденный и пережитый на эмоциональном уровне. Эмоциональность и наивность остаются основой творчества и служат гарантом сохранения профессии как системы.

По признанию профессионалов, архитектор, вобравший в себя новые представления о хаотической картине мироздания, наполненного своевольной игрой энергий, испытывает шок, что заставляет его обращаться к глубинным основам интуиции, к бродящим силам бессознательного. В этом видится феноменальная сущность прилива новых «телесных» энергий, будоражащих воображение. Сдвиг сознания действительно всегда был одним из множества источников эмоциональных подъемов, способствующих необходимой наивности при сотворении архитектурной формы. Здесь же коренится интуитивно-эмоциональное начало философии архитектурной формы.

### Осмысленность позиции архитектора

Архитектура сегодня поставлена перед фактом объективных изменений мировоззренческих универсалий. Ответом на такие перемены может стать поиск новых путей развития. Готовность архитектора к переменам – это прежде всего внутренняя установка сознания профессионала, принявшего во внимание остроту нынешней фазы развития цивилизации, культуры, архитектуры. Но одновременно это сигнал к поиску стратегий, теоретически строго обоснованных, способных бережно и постепенно перестраивать палитру ценностей, обеспечить плавный переход к ним. Такие стратегии могут быть основаны на представлениях об описанной выше идее *коэволюции*, совместном развитии, в основе которой лежит логика саморазвития системы. Исходя из научных данных о коэволюции в современной глобальной планетарной экологии, был выдвинут принцип *поддерживающего развития* (*sustainable*



*development*), который рассматривается сейчас как главный в регулировании ритмов развития природы и человечества<sup>15</sup>.

Как уже было сказано, согласование ритмов предлагается в качестве основы регуляции в культуре. Оно же может стать побудительным мотивом для реализации шагов, крайне осторожных, в сторону усвоения новых ценностей в архитектурном творчестве при сохранении ядра архитектуры как системы. Императив *сдерживания/поддержания* никоим образом не ставит ограничений архитектору. Последний нуждается в свободе поиска формы – это закон эволюции архитектуры и один из механизмов изменчивости и устойчивости системы. Напротив, на пути регуляции *поддерживается* многообразие самых различных языков архитектуры (не только архаичных) и их способность к адаптации в новых условиях. Чем больше трудностей на пути развития профессии, тем в большем разнообразии индивидуальных проявлений таланта и интеллекта она нуждается. (Здесь есть прямая аналогия с ростом числа генотипов в популяции при усложнении условий ее развития.) Смысл тактики *сдерживания* – никак не призыв к консервации, скорее, она направлена на активное «приручение», освоение новейших техник.

С точки зрения продвижения проекта *поддерживающего развития* внутри архитектуры мировидческие предпочтения зодчего становятся важнее его эстетических предпочтений. Архитектор может быть сторонником и апологетом новейших техник и при этом оставаться верным своим привычным представлениям о бытии. По-видимому, диалог двух персонажей – ироника-аналитика и метафизика-интуитивиста, – обозначившийся на этапе становления постмодернистски ориентированной архитектуры, остается характерной чертой мышления зодчего и в новом тысячелетии. И часто такой диалог является его внутренним диалогом.

В начале XX века в физике был сформулирован принцип дополнительности, позволяющий использовать две взаимоисключающие логики для объяснения физических явлений, легший в основу квантовой механики. Не исключено, что архитектуре придется искать подобные пути к решению своих проблем. Архитектура – познающая деятельность и род философии. Язык ее философии есть *архитектурная форма*. Структура архитектурного произведения может быть рассмотрена как интуитивный феноменальный аналог картины реальности, какой она предстает в философии современной науки, в современной космологии. Будучи особой формой познающего разума человека, архитектура призвана обнажать фундаментальные, сущностные проблемы времени, встающие перед человечеством, и более того – претворять их в собственно бытие.

## Введение

- <sup>1</sup> Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 22.

## Глава 1

- <sup>1</sup> См.: Бауман З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. 1993, № 3. С. 46–52.
- <sup>2</sup> Там же. С. 52.
- <sup>3</sup> Иконников А.В. Архитектура и утопии // Архитектура мира. М., 1994. Вып.3. С.163.
- <sup>4</sup> Библер В.С. О сути диалога // Вопросы философии. 1989, № 7. С.7.
- <sup>5</sup> Там же. С. 55.
- <sup>6</sup> Об историческом развитии интерпретационных теорий см., например: Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное знание. М., 1992.
- <sup>7</sup> Вайнштейн О.Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопросы философии. 1993, № 3. С. 6.
- <sup>8</sup> Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. L., 1977.
- <sup>9</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 201.
- <sup>10</sup> Мысль из письма Оскара Шлеммера 1922 года. Цит. по: Фремптон К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М., 1990. С. 182–183.
- <sup>11</sup> Гройс Б. Вечное возвращение нового // Искусство. 1989, № 10. С. 2.
- <sup>12</sup> Гараджа А. Деконструкция – дерридаизм – в действии // Искусство. 1989, №10. С. 41.
- <sup>13</sup> Derrida J. The Supplement of Copula: Philosophy before Linguistics // Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism. L., 1980. P.91. Цит. по: Ильин И.П. Указ. соч. С. 22.
- <sup>14</sup> Работа представлена на конференции еще в 1966 году, опубликована позже в книге «Структуралистская полемика». См.: Derrida J. Structura, Sign and Play in a Discourse of Human Sciences // The Structuralist Controversy. Baltimore, 1972. P. 256–271; См. также: Ильин И.П. Указ. соч. С. 19–22.
- <sup>15</sup> Цит. по: Ильин И.П. Указ. соч. С. 20.
- <sup>16</sup> Там же. С. 19.
- <sup>17</sup> См.: Там же. С.20.

- <sup>18</sup> Derrida J. Position. P., 1972. P. 42.

- <sup>19</sup> Ibid. P. 40.

- <sup>20</sup> Ibid. P. 48–49.

- <sup>21</sup> Концепция «хаоса» рассматривалась в работе Делёза и Гваттари «Различие и повтор». См: Deleuze G., Guattari F. Différence et Répétition. P., 1968.

- <sup>22</sup> Deleuze G., Guattari F. Rhizome. P., 1976.

- <sup>23</sup> См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. М., 1990. (Оригинальная версия книги опубликована в Париже в 1972 г.)

- <sup>24</sup> Цит. по: Ильин И.П. Указ. соч. С.185.

- <sup>25</sup> Там же.

- <sup>26</sup> Easthope A. British Post-Structuralism since 1968. L.; N.Y., 1988. P. 187–188.

- <sup>27</sup> Имеются в виду работы Г. Косикова, И. Ильина, В. Лейча, Х. Харари и др. См.: Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; Ильин И.П. Указ. соч.; Он же. Проблемы «новой критики»: история эволюции и современное состояние // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. М., 1984. С. 113–155; Leich V. Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction. L., 1983; Textual Strategies: Perspectives in Post-Structualist Criticism / Ed. and with introd. by H. Harari L., 1980.

- <sup>28</sup> Textual Strategies... P. 38.

- <sup>29</sup> Косиков Г.К. Указ. соч. С. 28–29.

- <sup>30</sup> Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Барт. Р. Избранные работы... С. 425–426.

- <sup>31</sup> См.: Bartes R. S/Z. P., 1971.

- <sup>32</sup> Барт Р. Текстовой анализ... С. 459.

- <sup>33</sup> Там же. С. 459–460.

- <sup>34</sup> Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы... С. 413–423.

- <sup>35</sup> Textual Strategies... P. 39.

- <sup>36</sup> Ibid. P. 40.

- <sup>37</sup> Косиков Г.К. Указ.соч. С. 43.

- <sup>38</sup> Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 169.

- <sup>39</sup> См. об этом, например: Зуева П.П. Американские архитекторы для 1990-х годов // Архитектура мира. М., 1993. Вып. 2. С. 109–115.

- <sup>40</sup> Баррис Р. Питер Эйзенман и «эрозия правды» // Архитектура мира. М., 1994. Вып. 3. С.160.
- <sup>41</sup> Асс Е.В. Интерпанорама // Архитектура СССР. 1990, № 6. С. 117.
- <sup>42</sup> Ильин И.П. Постструктурализм... С. 207.
- <sup>43</sup> Welsh W. Unsere Postmoderne Moderne. Weinheim, 1987. Р. 6.
- <sup>44</sup> Вайнштейн О.Б. Указ. соч. С. 5–6.
- <sup>45</sup> См. об этом: Fokkema D.W. The Semantic and Syntactic Organisation of Postmodernist Text // Approaching Postmodernism. Amsterdam; Philadelphia, 1986.
- <sup>46</sup> См. об этом: Prigogin I., Stengers J. La nouvelle Alliance: Métamorphose de la science. Р., 1983.
- <sup>47</sup> См., например: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М., 1986.
- <sup>48</sup> Тоффлер О. Наука и изменение // Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса...
- <sup>49</sup> См. об этом: Ильин И.П. Восточный интуитивизм и западный иррационализм: «поэтическое мышление» как доминантная модель «постмодернистского сознания» // Восток – Запад: Литературные взаимосвязи в зарубежных исследованиях. М., 1989. С. 170–190; Halliburton D. Poetic Thinking: An Approach to Heidegger. Chicago, 1987.
- <sup>50</sup> Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. Pfullingen, 1977.
- <sup>51</sup> Концепция Лиотара рассмотрена в работе Ильина. См.: Ильин И.П. Постструктурализм... С. 213–214.
- <sup>52</sup> Lyotard J.-F. La condition postmodern: Rapport sur le savoir. Р., 1979. Р. 95.
- <sup>53</sup> Ibid.
- <sup>54</sup> Ibid. Р. 100.
- <sup>55</sup> Lyotard J.-F. Answering Question: What is Postmodernism ? // Innovation/Renovation: New Perspective on the Humanities. Madison, 1983.
- <sup>56</sup> D'haen T. Postmodernism in American Fiction and Art // Approaching Postmodernism: Papers Press at a Workshop on Postmodernism 21–23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht. Amsterdam; Philadelphia, 1986. Р. 213.
- <sup>57</sup> Ibid. Р. 228.
- <sup>58</sup> Иконников А.В. Теоретическое осмысление творческих проблем архитектуры и исследование ее культурно-антропологических проблем // Архитектура 1990-х годов: Проблемы и концепции. М., 1995. Т.1. С. 120.
- <sup>59</sup> Kristeva J. Polilogue. Р., 1977 (annot.).
- <sup>60</sup> Lyotard J.-F. Postmodernism for Children. Цит. по: Werner F.R. Rumbling in the Bellies of Architects, or

Tribute to Deconstructive Zeitgeist? // Architectura and Urbanism. 1989, № 226. Р. 19.

- <sup>61</sup> Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы... С. 486.

## Глава 2

- <sup>1</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 3.
- <sup>2</sup> Там же.
- <sup>3</sup> Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 410.
- <sup>4</sup> Там же. С. 408.
- <sup>5</sup> Там же. С. 411.
- <sup>6</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т.1.
- <sup>7</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 211.
- <sup>8</sup> См.: Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Chichester, 1997.
- <sup>9</sup> Collins D., Kasparowicz D. Erik Owen Moss: Building and Projects. N.Y., 1991. Р. 10–17.
- <sup>10</sup> Гройс Б. Да, апокалипсис, да сейчас // Вопросы философии. 1993, № 3.
- <sup>11</sup> Ревзин Г. Интерьер как утопия // Проект Россия. 1996, №6. С. 34.
- <sup>12</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 289–299.
- <sup>13</sup> Гройс Б. Указ. соч.
- <sup>14</sup> Субботин М.М. Теория и практика нелинейного письма // Вопросы философии. 1993, № 3. С.36–45.

## Глава 3

- <sup>1</sup> Jencks Ch. 13 Propositions of Post Modern Architecture // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Chichester, 1997. Р. 131–132.
- <sup>2</sup> Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object. N.Y., 1973. Р. 75.
- <sup>3</sup> D'haen T. Postmodernism in American Fiction and Art // Approaching Postmodernism. Amsterdam; Philadelphia, 1986. Р. 226.
- <sup>4</sup> Fokkema D.W. The Semantic and Syntactic Organisation of Postmodernist Texts // Approaching Postmodernism. Р. 81.
- <sup>5</sup> D'haen T. Op. cit. Р. 227.
- <sup>6</sup> Ibid. Р. 223.



- <sup>7</sup> Lodge D. Working with Structuralism: Essays and reviews on 19th and 20th century literature. L., 1981; Fokkema D.W. Op. cit.; Hayman D. Re-forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction. Ithaca; London., 1987.
- <sup>8</sup> См.: Fokkema D.W. Literary History, Modernism and Postmodernism. Amsterdam, 1984.
- <sup>9</sup> Lyotard J.-F. Answering Question: What is Postmodernism? // Innovation / Renovation: New Perspectives on the Humanities. Madison, 1983. P. 340.
- <sup>10</sup> Carrasco J.H. El eclecticismo: la ultima vanguardia // Goya. 1984, № 178. P. 197.
- <sup>11</sup> Ситар С. Шесть дополнений к протоколам архитектурных испытаний // Проект Россия. 1997, № 3. С. 54.
- <sup>12</sup> Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 133.
- <sup>13</sup> Рябушин А.В. Новые горизонты архитектурного творчества. 1970–1980-е годы. М., 1990. С. 237.
- <sup>14</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 387.
- <sup>15</sup> Дженкс Ч. Указ.соч. С. 102–103.
- <sup>16</sup> Барт Р. Указ. соч. С. 219.
- <sup>17</sup> Jencks Ch., Silver N. Adhocism. L.: Secker & Warburg, 1972. P. 168.
- <sup>18</sup> Rowe C., Koetter F. Collage City. Cambridge, Mass., 1978. P. 144.
- <sup>19</sup> Ibid. P. 145.
- <sup>20</sup> Ibid. P. 105.
- <sup>21</sup> Ibid. P. 149.
- <sup>22</sup> Butler K. After Wake: An Essay on Contemporary Avantgarde. Oxford, 1980. P. 66.
- <sup>23</sup> Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 383.
- <sup>24</sup> Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // The Antiaesthetic: Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, 1984. P. 114.
- <sup>25</sup> Barthes R. Texte // Encyclopaedia Universalis. P., 1973. V.15. P. 78.
- <sup>26</sup> Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. P., 1982.
- <sup>27</sup> Ситар С. Шесть дополнений к протоколам архитектурных испытаний // Проект Россия. 1997, № 3. С. 54.
- <sup>28</sup> См.: Van den Heavel P. Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation. P., 1986.
- <sup>29</sup> Halliburton D. Poetic Thinking: An Approach to Heidegger. Chicago, 1981.
- <sup>30</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 28.
- <sup>31</sup> Цит. по: Бауман З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. 1993, № 3. С. 47.
- <sup>32</sup> Гараджа А., Маккини Р.Т. Истоки постмодернизма: спор Ариосто–Тассо // На путях постмодернизма. М., 1995. С. 167.
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 123.
- <sup>35</sup> Там же. С. 122.
- <sup>36</sup> Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1990.
- <sup>37</sup> Фремpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М., 1980. С. 455.
- <sup>38</sup> Там же. С. 456.
- <sup>39</sup> Там же. С. 432.
- <sup>40</sup> Stein K.D. City on a Hill // Achitectural Record. 1990, January. P. 108.
- <sup>41</sup> Ibid. P. 115.
- <sup>42</sup> Giovanni J. Ginger and Fred Dance in Prague // Architecture. 1997, February. № 62. P. 55–62.
- <sup>43</sup> Ibid. P. 57.
- <sup>44</sup> Ibid. P. 58.
- <sup>45</sup> Arakawa G., Gins M. Gifu – Critical Resemblance House and Elliptical Field // Architectural Design. 1996. V. 88. № 5/6. P. 28.
- <sup>46</sup> Ibid.

#### Глава 4

- <sup>1</sup> Amsonet W. Contemporary European Architects. Cologne, 1994. V. I. P. 10.
- <sup>2</sup> Рорти Р. Случайность, ирония, солидарность. М., 1996.
- <sup>3</sup> Там же. С. 114.
- <sup>4</sup> Jencks Ch. Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Chichester, 1997. P. 10.
- <sup>5</sup> Ibid.
- <sup>6</sup> Ibid.
- <sup>7</sup> Hadid Z. The Eighty-Nine Degrees // Planetary Architecture Two. L.: Architectural Association, 1983. (2-nd facing p.)
- <sup>8</sup> Johnson P., Wigley M. Deconstructivist Architecture. N.Y.: Museum of Modern Art, 1988. P. 11.
- <sup>9</sup> Цит. по: Хайт В.Л., Николенко Т.Ю. Пересмотр представлений о социальной роли архитектуры и стиливой парадигмы в конце XX века //Актуаль-

- ные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые истоки. М., 1998. С. 12–13.
- 10 *Eisenman P.* Post-Functionalism // *Opposition*. 1976, № 6. Cambridge, Mass. (Unpag.)
  - 11 *Ibid.*
  - 12 *Ibid.*
  - 13 *Ibid.*
  - 14 *Eisenman P.* The End of Classical: the End of the End, the End of the Beginning // *Perspecta: the Yale Architectural Journal*. 1984. V. 21. P. 214.
  - 15 *Ibid.*
  - 16 *Somol R.E.* Between the Sphere and the Labyrinth // *Architectural Design*. 1989, № 11/12. P. 41–48.
  - 17 *Ibid.*
  - 18 *Ibid.*
  - 19 *Tschumi B.* The Pleasure of Architecture // *Architectural Design*. 1977. V.47. № 3. P. 214–218.
  - 20 См.: *Amsonait W.* Op.cit. P. 36.
  - 21 *Ладовский Н.А.* Из протоколов заседания комиссии живописно-скульптурного синтеза (1919 г.) // *Мастера советской архитектуры об архитектуре*. М., 1975. Т.1. С. 344.
  - 22 *Cooke C.* The Lessons of the Russian Avant-Garde // *Architectural Design*. 1988, № 3–4. P. 14.
  - 23 *Малевич К.С.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Цит. по: *Шумов А.* От плоскости к пространству // *Архитектура СССР*. 1990, № 4. С. 55.
  - 24 См.: *Pannanopt A.G.* Эль Лисицкий и идея пангеометрии // *Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века*. М., 1988. С. 32–56.
  - 25 Там же. С. 46.
  - 26 *Cooke C.* Op. cit. P. 14.
  - 27 *Ibid.*
  - 28 Хильберзаймер (Hilberseimer) – архитектор-планировщик, работал в Баухаузе. Из его построек особенно известен поселок Вайсенхоф на окраине Штутгарта, экспонировавшийся на выставке немецкого Веркбунда, 1925. Создал концепцию «новой вещественности».
  - 29 Седрик Прайс (Price) – британский архитектор, выдающийся ученик Фуллера. Такие его проектные предложения, как «Дворец веселья» (1961), «Поттериз Синкбелт» (1962), могли бы с одинаковым успехом использоваться и для популярных развлекательных зрелищ, и для учебных заведений. Доля иронии в них была не столь велика, как, например, в произведениях Ионы Фридмана, а потому они были вполне пригодны для реализации.
  - 30 *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 198.
  - 31 *Голдхоорн Б.* Новый этап освоения наследия советского конструктивизма // *Проект Россия*. 1995, № 1. С. 61.
  - 32 Там же. С. 62.
  - 33 *Jencks Ch.* The New Moderns. From Late to Neo-Modernism. L.: Academy Edition, 1990. P. 273.
  - 34 *Якимович А.* Парадигмы XX века // *Вопросы искусствознания*. 1997, № 2. С. 130.
  - 35 Концепция «симулякров» предложена Жаном Бодрийяром. См.: *Baudrillard J.* L'Échange symbolique et la mort. P.: Gallimard, 1976.
  - 36 *Pannanopt A.G.* Указ. соч. С. 48.
  - 37 Там же. С. 49.
  - 38 *Amsonait W.* Op.cit. P. 50.
  - 39 См. об этом: *Баталов Э.Я.* Философия бунта. М., 1973; *Marcuse H.* One-Dimensional Man. Boston, 1964.
  - 40 *Werner F.R.* Rumbling in the Bellies of Architects or Tribute to Deconstructive Zeitgeist? Personal Observations of the Viennese Architects of Coop Himmelblau // *Architecture+Urbanisme*, 1989, № 7. P. 21.
  - 41 *Ibid.* P. 21.
  - 42 *Jodidio Ph.* American Architects in the 1990s // *Contemporary American Architects*. Cologne, 1996. V.II. P. 26.
  - 43 Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris // *Architectural Design*. 1989, № 1/2. P. 8.
  - 44 *Ibid.*
  - 45 *Eisenman P.* The End of the Classical ... P. 154.
  - 46 *Ibid.* P. 170–171.
  - 47 *Eisenman P.* En Terror Firma: in Trails of Grotexes // *Architectural Design*. 1989, № 1/2.
  - 48 *Ibid.* P. 41.
  - 49 *Ibid.*
  - 50 *Ibid.*
  - 51 *Ibid.*
  - 52 *Ibid.*
  - 53 *Ibid.* P. 41–42.
  - 54 *Ibid.* P. 42.
  - 55 *Ibid.*
  - 56 *Ibid.*
  - 57 *Ibid.*
  - 58 *Ibid.*
  - 59 *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993 С. 34; *Бах-*

- тин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 285.
- 60 Бахтин М.М. Указ. соч. С. 285; Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 415.
- 61 Eisenman P. En Terror Firma... P. 43.
- 62 Ibid.
- 63 Ibid.
- 64 Цит. по: Jacques Derrida in Discussion... P. 7.
- 65 Ibid. P. 7.
- 66 Ricoeur P. La métaphore vive. P., 1975.
- 67 Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.
- 68 Ricoeur P. Op.cit.
- 69 Fujii H. Dispersed, Multy-Layered Space // Architectural Design. 1989, № 1/2. P. 67–76.
- 70 Ibid. P. 69.
- 71 Ibid. P. 70.
- 72 Ibid.
- 73 Ibid.
- 74 Ibid.
- 75 Tschumi B. Projects for Tokio and Strasburg // Architectural Design. 1989, № 1/2. P. 13.
- 76 Ibid.
- 77 Ibid.
- 18 Ho M.-W. Op.cit. P. 51.
- 19 Jencks Ch. Nonlinear Architecture. // Architectural Design. 1997. V. 67. № 9/10. P. 7.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Jencks Ch. Complexity Definitions and Nature's Complexity // Architectural Design. 1997. V. 67. № 9/10. P. 8–9.
- 23 Книга многократно переиздавалась. См. напр.: Mandelbrot B. The Fractal Geometry of Nature. N.Y.: Freeman, 1983.
- 24 Тарасенко В.В. Фрактальная геометрия природы // Синергетическая парадигма. М., 2000. С. 206–207.
- 25 Novak M. Transmitting Architecture // Architectural Design. 1995. V.65. № 11/12. P.43
- 26 См. об этом: Saunders P.T. An Introduction to Catastrophe Theory. Cambridge, 1980.
- 27 См.: Башляр Г. Новый научный дух // Башляр Г. Новый рационализм. Биробиджан: Тривиум, 2000. С. 28–154.
- 28 Deleuze G. Le Plî. Leibniz et le Baroque. P.: Minuit, 1988.
- 29 Ильин И.П. Два философа на перепутье времени // Делёз Ж. Фуко. М., 1998, С.16.
- 30 Свирский Я.И. Философствовать посреди...(Послесловие) // Делёз Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2000. С.341–343.
- 31 См.: Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998; Deleuze G. The Fold. Leibniz and the Baroque. The Pleats of Matters // Architectural Design. 1993. V. 63. № 3 / 4. P. 17–21.
- 32 См. об этом: Подорога В. Делёз и линия внешнего // Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998
- 33 См.: Eisenman P. Folding in Time // Architectural Design. 1993. V.63. № 3 / 4. P. 22–26.
- 34 Kipnis J. Towards a New Architecture: Folding // Theory and Manifestoes of Contemporary Architecture. Chichester, 1997, P. 121–124.
- 35 Lynn G. Architectural Curvilinearity // Architectural Design. 1993. № 3–4. V. 63. P. 8–15.
- 36 Ibid. P. 8–9.
- 37 Ibid. P. 9–10.
- 38 Ibid. P. 15.
- 39 Balmond C. New Structure and the Informal // Architectural Design. 1997. V. 67. № 9/10. P. 88.
- 40 Ibid. P. 96.
- 41 Ibid.

## Глава 5

- 1 Jencks Ch. The Architecture of the Jumping Universe. L., 1997.
- 2 Saunders P.T. Nonlinearity. What it is and why it matters // Architectural Design. 1997. V.67. № 9/10. P. 52–57.
- 3 Ibid. P. 52.
- 4 Ibid. P. 53.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid. P. 54.
- 8 Ho M.-W. The New Age of Organism // Architectural Design. 1997. V.67. № 9/10. P. 44–51.
- 9 Ibid. P. 44.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid. P. 45.
- 12 Ho M.-W. Op.cit. P. 47.
- 13 Ibid.
- 14 Ho M.-W. Op.cit. P. 48.
- 15 Jencks Ch. Op.cit. P. 88.
- 16 Математик Э.Шрёдингер – создатель теории волновой механики.
- 17 Термин Уайтхеда. См.: Whitehead A.N. Science and the Modern World. L., 1925.



- 42 Ibid.
- 43 *Jencks Ch.* Landform Architecture. Emergent in the Nineties // *Architectural Design*. 1997. V. 67. № 9/10. P. 15.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid.
- 46 Ibid.
- 47 Ibid. P. 20.
- 48 *Kwinter S.* The Genius of Matter: Eisenman's Cincinnati Project // *Re-working Eisenman*. L., 1993. P. 90–97.
- 49 *Jencks Ch.* Landform Architecture... P. 21.
- 50 Ibid. P. 28.
- 51 Цит. по: *Heinz-Galinski Schull* // *Aedes Galerie und Architekturform*. January, 1993. S. 14.
- 52 *Balmond C.* Op. cit. P. 90.
- 53 *Jencks Ch.* Landform Architecture... P. 27.
- 54 *Raggatt H.* New Patronage // *RMIT Story Hall*. Melbourne, 1996. P. 8–9.
- 55 *Jencks Ch.* Landform Architecture... P. 27–28.
- 56 Ibid. P. 28.
- 57 Каталог выставки З. Хадид в Музее архитектуры им. Щусева. Москва, август 2000 г.
- 58 Там же.
- 59 *Jencks Ch.* Landform Architecture... P. 28.
- 60 *Fernandes-Galliano L.* Lo Inform // *Arquitectura Viva* 50. 1996, Septiembre, Octubre.
- 61 См.: *Лесли Р.* Сюрреализм. Мечта о революции. Минск, 1997. С. 7.
- 62 *Jencks Ch.* Landform Architecture... P. 31.
- 63 См. об этом: *Jencks Ch.* The Architecture of the Jumping Universe. L., 1997.
- 64 *Jencks Ch.* Landform Architecture... P. 31.
- 65 *Фор Э.* Дух форм. СПб.: Machina; Axioma, 2001. С. 125.
- 8 Имеются в виду работы «Новый научный дух» и «Философское отрицание». *Bachelard G.* Le nouvel esprit scientifique. P., 1934; *Bachelard G.* La philosophie du non. P., 1940.
- 9 *Башляр Г.* Новый рационализм. Биробиджан: «Тривиум», 2000. С. 126–127.
- 10 Там же С. 127.
- 11 См.: *Зотов А.Ф.* Предисловие // *Башляр Г.* Новый рационализм. С. 20.
- 12 *Башляр Г.* Указ. соч. С. 130.
- 13 Там же. С. 128.
- 14 Там же. С. 132–133.
- 15 *Juvet G.* La structure des nouvelles théories physiques. P., 1933. P. 105.
- 16 *Москалев И.Е.* Становление автопоэтического наблюдателя // *Синергетическая парадигма*. М., 2000. С. 482.
- 17 См. также: *Добрицына И.А.* Нелинейная архитектура 1990-х // *Искусствознание*. 2001, № 2. С. 277–309.
- 18 *Brodsky-Lacour C.* Lines of Thought. L., 1966. P. 56.
- 19 *Davidson P., Bates D.* Editorial // *Architectural Design*. 1997. V. 67. N 5–6. P. 7.
- 20 *Kipnis J.* Architecture after Geometry. Anthology of Mysteries // *Architectural Design*. 1997. V. 67. № 5–6. P. 43.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid.
- 23 О концепции «складки» в архитектуре см.: *Deleuze G.* The Fold. Leibniz and the Baroque. The Pleats of Matters // *Architectural Design*. 1993. V. 63. № 3–4. P. 17–21.
- 24 *Lynn G.* An Advance Form of Movement // *Architectural Design*. 1997. V. 67. № 5–6. P. 54–55.
- 25 Ibid. P. 54.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid. P. 55.
- 29 Ibid.
- 30 *Lynn G.* Embriologic Houses // *Architectural Design*. 2000. V. 70. № 3. P. 31.
- 31 См.: *Большой энциклопедический словарь*. М.; СПб, 2002. С. 930.
- 32 *Novak M.* Transmitting Architecture // *Architectural Design*. 1995. V. 65. № 11–12. P. 45.
- 33 Ibid.
- 34 *Kwinter S.* La Citta Nuova: Modernity and Continuity // *Zona*. 1986. № 1–2. P. 88–89. Понятие «прост-

## Глава 6

- 1 *Пригожин И.* Наука, разум и страсть // *Знание–сила*. 1997. № 9. С. 53.
- 2 См.: *Джеймисон Ф.* Постмодернизм в потребительском обществе // *Вопросы искусствознания*. 1997, № 2. С. 548.
- 3 Там же. С. 557.
- 4 *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 18.
- 5 Там же. С. 23.
- 6 *Jencks Ch.* The New Moderns. From Late to Neo-Modernism. L.: Academy Edition, 1990. P. 17.
- 7 *Kipnis J.* Folding in Architecture // *Architectural Design*. 1993. V. 63. № 3–4. P. 42.

ранство Минковского» означает пространство, включающее координату времени.

- 35 Allen S. From Object to Field // Architectural Design. 1997. V. 67. № 5–6. P. 24–31.
- 36 Ibid. P. 24.
- 37 Ibid.
- 38 Ibid.
- 39 Deleuze G., Guattari F. Thousand Plateaus. Minneapolis, 1987. P. 30–31.
- 40 Allen S. Op. cit. P. 25.
- 41 Ibid. P. 26.
- 42 Livingston J. Barry Le Va: Distributional Sculpture // Artforum, 1968. November.
- 43 См. об этом: Frampton K. Studies in Tectonic Culture. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

### Глава 7

- 1 Pearce M. From Urb to Bit // Architectural Design. 1995. V. 65. № 11–12. P. 7.
- 2 См.: Глусберг Х. От киберкультуры к изображению архитектуры // К архитектуре XXI века. A priori: Сборник научных статей РААСН. М., 2002. С. 44–46.
- 3 Сам термин *технообраз* введен французским искусствоведом Анной Коклен. См.: Cauquelin A. Court traité du fragment. P., 1986; Eadem. Petit traité d'art contemporain. P., 1996.
- 4 См.: Baudrillard J. La Transparence du Mal. P.: Galilée, 1990.
- 5 Larner C., Hunter I. Hyper-AEsthetics. The Audience is the Work // Architectural Design. 1995. V. 65. № 11–12. P. 25–27.
- 6 См., например: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
- 7 Larner C., Hunter I. Op. cit. P. 25.
- 8 Endo T., Ishii H. NTT Visual Media Laboratory. Annual Report 1989 // Rheingold H.. Virtual Reality. N.Y., 1991.
- 9 Larner C., Hunter I. Op. cit. P. 27.
- 10 Ibid.
- 11 Цит. по: Бауман О. Реальное пространство, быстрое время и архитектура // Проект Россия. № 12. С. 132, 136.
- 12 См.: Novak M. Transmitting Architecture // Architectural Design. 1995. V. 65. № 11/12. P. 43–47.
- 13 Ibid. P. 43.
- 14 См.: Deleuze G. Cinema 1. L'image-mouvement. P., 1991; Idem. Cinema 2. L'image-temps. P., 1991.
- 15 См.: Свирский Я.И. Философствовать посреди... // Делёз Ж. Критическая философия Канта: учение

о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2000. С. 339.

- 16 Virilio P. The Aesthetics of Disappearance. N.Y.: Autonomedia; Semiotext, 1991. P. 65.
- 17 См.: Novak M. Op. cit. P. 44.
- 18 Ibid. P. 44.
- 19 Ibid. P. 46.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid. P. 47.
- 23 Ibid.
- 24 Massumi B. Sensing The Virtual. Building the Insensible // Architectural Design. 1998. V. 68. № 5/6. P. 16.
- 25 Perrella S. Hypersurface Theory: Architecture < Culture // Architectural Design. 1998, V. 68. № 5/6. P. 7–15.
- 26 Ibid. P. 7.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid. P. 8.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid. P. 10.
- 32 Ibid. P. 11.
- 33 Novak M. Transarchitectures and Hypersurfaces // Architectural Design. 1998. V. 68. № 5/6. P. 90.
- 34 Perrella S. Electronic Baroque // Architectural Design. 1999. V. 69. № 9/10. P. 5.
- 35 См.: Leatherbarrow D., Mostafavi M. Surface Architecture. L.: MIT Press, 2002.
- 36 Massumi B. Strange Horizon // Architectural Design. 1999. V. 69. № 9/10. P. 12.
- 37 Ibid. P. 12–19.
- 38 Virilio P. We may be Entering an Electronic Gothic Era // Architectural Design. 1998. № 11–12. P. 61.

### Глава 8

- 1 См., например: Бауман О. Быстрое пространство в реальном времени // Проект Россия. № 9, 10, 11.
- 2 О новейших компьютерных экспериментах в архитектуре см., например: Architectural Design. 2002. V. 72. № 1.
- 3 См.: Ризниченко Г.Ю. Нелинейное естественно-научное мышление и экологическое сознание // Синергетическая парадигма. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
- 4 Хакен Г. Основные понятия синергетики // Там же. С.28.
- 5 См.: Князева Е.Н. Синергетический вызов культуре // Там же. С. 243–261.

- <sup>6</sup> Свирский Я.И. Философствовать посреди... // Делёз Ж. Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2000. С. 323.
- <sup>7</sup> См. об этом: Делёз Ж. Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза; Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998; Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- <sup>8</sup> De Landa M. Deleuze and the Use of Genetic Algorithm // Architectural Design. 2002. V. 72. № 1. P. 9–12.
- <sup>9</sup> Ласло Э. Основания трансдисциплинарной единой теории: Доклады на Московском синергетическом форуме 27–31 января 1996 г. Синергетическая парадигма. М., 2000. С. 328–329, 330–331.
- <sup>10</sup> Новейший философский словарь. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 700.
- <sup>11</sup> Мусеев Н.Н. Универсум. Информация. Общество. М.: Устойчивый мир, 2001. С. 37–38.
- <sup>12</sup> De Landa M. Op. cit. P. 9.
- <sup>13</sup> См.: Хакен Г. Основные понятия синергетики // Синергетическая парадигма. С. 28–55
- <sup>14</sup> De Landa M. Op. cit. P. 9–12.
- <sup>15</sup> De Landa M. Op. cit. P. 10.
- <sup>16</sup> Deleuze G., Guattari F. Op. cit. P. 48.
- <sup>17</sup> De Landa M. Op. cit. P. 10.
- <sup>18</sup> Цит. по: Deleuze G. Différence and Répétition. N.Y.: Columbia University Press, 1994. P. 222.
- <sup>19</sup> De Landa M. Op. cit. P. 11.
- <sup>20</sup> Эти свойства компьютерной модели эволюционного процесса исследовали Стефен Тодд и Уильям Латман. См.: Todd S., Latham W. Evolutionary Art and Computer. N.Y.: Academic Press, 1992.
- <sup>21</sup> Deleuze G., Guattari F. Op. cit. P. 141.
- <sup>22</sup> De Landa M. Op. cit. P. 12.
- <sup>23</sup> Balmond C., Weinstock M. The Digital and the Material // Architectural Design. 2002. V. 72. P. 47.
- <sup>24</sup> Мусеев Н.Н. Универсум. Информация. Общество. С. 36.
- <sup>25</sup> Ризниченко Г.Ю. Язык нелинейной динамики в описании процессов эволюции систем разной природы, Языки науки – языки искусства // Тезисы VII Международной конференции «Нелиней-

ный мир». Суздаль. 24–29 июня 2002. Ижевск, 2002. С. 80.

- <sup>26</sup> Denary N. Gyroscopic Horizons. Цит. по: Jodidio Ph. Architectura Now. V. 2. 2000. P.8.

## Глава 9

- <sup>1</sup> Сыродеева А. Философия возможного // Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст. М., 1997. С. 220.
- <sup>2</sup> Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 62.
- <sup>3</sup> Асс Е.В. Атриум // Декоративное искусство СССР. 1989. № 10. С. 7.

## Глава 10

- <sup>1</sup> Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана. М.: Гнозис, 2002. С. 10.
- <sup>2</sup> См.: Никифоров О. «Наше будущее – информационные чернобыли» // Вирилио П. Информационная бомба... С. 188–189.
- <sup>3</sup> Великий Автомат. Беседа с Полем Вирилио // Рыклин М. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. М.: Логос, 2002. С. 136.
- <sup>4</sup> Кутырёв В.И. Культура и технология: борьба миров. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 6.
- <sup>5</sup> Лиотар Ж.Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 58.
- <sup>6</sup> Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 236.
- <sup>7</sup> Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Соч. в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 227.
- <sup>8</sup> См.: Никифоров О. Указ. соч. С. 189.
- <sup>9</sup> См.: Матурана У., Варела Ф. Древо познания. М.: Прогресс-Традиция, 2001.
- <sup>10</sup> Кутырёв В.И. Указ. соч. С. 164.
- <sup>11</sup> Цит. по: Москалев И.Е. Становление автопоэтического наблюдателя // Синергетическая парадигма. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 493.
- <sup>12</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998. С. 44.
- <sup>13</sup> Цит. по: Проект Интернешнл. 2003, № 3. С. 45.
- <sup>14</sup> Цит. по: Проект Классика. 2002, № 3. С. 18.
- <sup>15</sup> См. об этом: Мусеев Н.Н. Универсум. Информация. Общество. М.: Устойчивый мир, 2001. С. 157–159.



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абе Х. 175  
Аверинцев С. 56, 393  
Агрест Д. 122, 131  
Адам Р. 191  
Адьюми М. I–3  
Азизян И. 4  
Аллен С. 165, 231, 249, 250, 252–256, 258, 259, 398  
Алтыбаева Л. 348, 407  
Андо Т. 48, 371, 386, 398, 407, 408, VII–12  
Андре К. 255, 256  
Андреев П. 358, 407, VI–8  
Аполлинер Г. 110  
Аракава С. 100, 394  
Аристотель 58, 294  
Артамонова И. 358  
Арто А. 48  
Асадов А. 348, 352, 353, 407  
Асс Е. 351, 362, 393, 399, 407  
Астер Ф. 98, 100  
Ахляйтнер Ф. 95  
Баркзик Г. 225, 406  
Барков С. 357  
Баррис Р. 40, 393  
Барт Р. 7, 8, 33–40, 50, 59, 80, 86108, 110, 122, 178, 370, 389  
Батай Ж. 48, 214  
Батлер К. 83, 394  
Бауман З. 16–18, 392, 394, 398, 399  
Бахтин М. 86, 147, 396  
Башкаев Т. 385  
Башляр Г. 6, 180, 186, 227, 228, 267, 396, 397  
Бейтс Д. 225, 230, 241, 243, 406  
Белов М. VI–4  
Бенглис Л. 256, 257  
Бергсон А. 267, 277, 319, 396, 400  
Беркел Б. ван 165, 173, 267, 305, 313  
Бёрджи Дж. 92  
Библер В. 18, 392  
Бирюков Н. 358  
Бодрийяр Ж. 112, 127, 221, 222, 269, 275, 370, 395, 397, 398  
Боков А. 361, 387, 407, VI–7  
Больнов О.Ф. 7  
Бонито-Олива А. 41  
Ботта М. 386  
Бофилл Р. 48, 405, I–4  
Браун Д.С. 60  
Бретон А. 214  
Бродский А. 349, 397  
Брук-Роуз К. 41  
Бугрова В. 362  
Буржуа Л. 214  
Бутко В. 363, 385, 407  
Бэк П. 195  
Бэлмонд С. 165, 171, 176, 186, 187, 201, 204, 313, 337, 385, 397, 399  
Вайнштейн О. 19, 392, 393  
Валькот В. 358  
Варела Ф. 378, 380  
Василевский И. 407, VI–5  
Ватанабе М. С. 300, 314, 382, 385, 407, 408, V–6, 7, VII–9  
Веберн А. 110  
Вельфлин Г. 19  
Вельш В. 41, 370  
Вентури Р. 22, 60, 75, 76, 79, 88, 89, 95, 222, 288, 405  
Вернер Ф. 50, 395  
Веснин А. 117  
Вилфорд М. I–8  
Вирилио П. 277, 299, 372, 377, 398, 399  
Витгенштейн Л. 18, 222  
Витрувий 139, 141  
Воронцов А. 358  
Воррингер В. 19  
Гавел В. 99, 100  
Гадамер Х.Г. 18  
Гандельсонас М. 131  
Гараджа А. 24, 392, 394  
Гарофало Д. 244, 406  
Гауди А. 204, 209  
Гваттари Ф. 253, 267, 319, 320, 327, 334, 392, 398, 399  
Гельрих Г. 357  
Гери Ф. 48, 96, 98–100, 108, 122, 134, 147, 154, 171, 173, 178, 187, 189, 191, 205, 206, 212–214, 224, 226, 246, 305–307, 387, 392, 394, 405, 406, II–1, III–6, III–7  
Гибсон У. 263  
Гинс М. 100, 394

- Голдхоорн Б. 395  
 Голосов В. 109  
 Голосов И. 109  
 Горки А. 255  
 Гоулторп М. 330–332, 385, 387, 406  
 Грейвз М. 60, 84, 109, 405  
 Григорян Ю. 407, VI–2, 3  
 Грин Г. 176  
 Гримшоу Н. 187, 384, 407  
 Гройс Б. 392, 393  
 Грюнсвен Я. ван 278, 406  
 Гумбольдт В. фон 38, 392  
 Гуотми Ч. 109  
 Дабблдам В. 322, 323, 406  
 Д'ан Т. 41, 46, 47, 76, 393, 394  
 Дарвин Ч.Р. 171, 327, 328  
 Декарт Р. 228, 230  
 Де Ланда М. 320, 324–326, 328–330, 336, 399  
 Делёз Ж. 9, 10, 19, 31, 113, 121, 134, 178, 180–182, 184, 185, 226, 253, 267, 276, 287, 288, 319, 320, 325–329, 333, 334, 396, 398, 399  
 Денари Н. 300, 340, 385, 399, 406, V–3  
 Деррида Ж. 7, 8, 18, 19, 22, 24–28, 30, 31, 63, 65, 90, 108, 110, 114, 122, 130, 136, 139, 150, 223, 287, 392, 395, 396  
 Джадд Д. 255, 256  
 Джакометти А. 246  
 Джапаридзе Н. 351, 362, 407  
 Джеймисон Ф. 85, 394, 397  
 Дженкс Ч. 20, 40, 41, 60, 71–73, 79, 80, 89, 95, 107, 126, 164, 165, 169, 170, 175, 176, 188, 191, 193, 197, 208, 215, 223, 372, 392–397  
 Джойс Дж. 48, 110, 221  
 Джонс Дж. 214, 246  
 Джонсон Ф. 21, 47, 92, 173, 175, 223, 313, 395, 405  
 Диллер Э. 300, 385, 407, 408, V–1, VII–8  
 Дильтей В. 18  
 Добрицына И. 4, 397  
 Долгой Д. 359  
 Домениг Г. 175  
 Дубровский О. 407, VI–1  
 Дусбург Т. ван 109  
 Дэвидсон П. 230, 241, 243  
 Дэвис Д. 41  
 Дюркгейм Э. 18  
 Елин Ю. VI–5  
 Жадова Л. 106  
 Жакоб Д. 196, 305, 406, V–2  
 Женетт Ж. 86  
 Жодидио Ф. 395  
 Заэра-Поло А. 198, 406, III–5  
 Земцов Ю. 362  
 Зенгелис З. 115  
 Зенгелис Э. 115, 126  
 Зотов А. 397  
 Иванов А. 358  
 Иванов Вяч. 399  
 Иванчиков П. 407, VI–3  
 Иконников А. 17, 48, 392, 393  
 Иллирийский М.Ф. 18  
 Ильин И. 20, 41, 86, 392, 393, 396  
 Исодзаки А. 87, 405  
 Истхоуп Э. 32  
 Ито Т. 292, 313, 387, 408, VII–14  
 Йо Ш. 175, 194  
 Казначеева С. 362  
 Калатрава С. 388, 389, 407, VII–4  
 Калинина Т. 351, 362, 407  
 Кан Л. 21  
 Кант И. 18, 141, 396, 399  
 Кекушев Л. 358  
 Квинтер С. 194, 249, 397, 398  
 Киплинг Г. 205, 206, 406  
 Кипнис Дж. 165, 178, 182, 184, 187, 231, 232, 234, 235, 239, 241, 249, 281, 306, 397  
 Кирико (Де Кирико) Дж. 95  
 Киселев С. 362  
 Князева Е. 399  
 Коклен А. 398  
 Колатан С. 300  
 Кондиайн М. 362  
 Корбюзье (Ле Корбюзье) Ш.Э. 101, 109  
 Косиков Г. 34, 37, 392  
 Коэн П. 314  
 Коэттер Ф. 81, 394  
 Кристева Ю. 46, 48, 49, 178, 389, 393  
 Кук К. 118, 395  
 Кук П. 376, 407  
 Кулхаас Р. 48, 60, 87, 108, 109, 115, 116, 122–125, 128, 134, 170, 173, 187, 198, 224, 313, 405, II–3  
 Курокава К. 187  
 Курьерова Г. 390  
 Кутур Л. Э. 406, 408, IV–1, VII–15  
 Кутырёв В. 375, 378, 399, 400  
 Ладовский Н. 395  
 Лайндсберг Э. 233

- Лакан Ж. 31, 319  
 Лалвани Х. 266, 296, 297, 406, IV–6, 7  
 Ларин А. 348  
 Ларнер С. 269, 270, 272, 273, 398  
 Ласло Э. 321, 399  
 Ле Ва Б. 256, 257, 398  
 Леду К.Н. 79  
 Лейбниц Г.В. 9, 238, 319, 396  
 Леонидов И. 115–117, 121–126  
 Леонов М. 362  
 Леонович А. 351, 399, 407  
 Либескинд Д. 60, 108, 134, 171, 178, 187, 201, 203, 213, 215, 224, 305, 307, 313, 406  
 Линн Г. 165, 178, 184, 185, 187, 194, 197, 226, 231, 233, 235–240, 244, 246, 247, 267, 278, 281, 287, 300, 305, 306, 311, 397, 398, 406, 411  
 Лиотар Ж.Ф. 19, 22, 41, 42, 45, 46, 48, 50, 78, 108, 110, 111, 178, 179, 370, 372, 375, 389, 393, 394, 399  
 Лисицкий Эль 114, 115, 118  
 Лихачев Д. 58, 393  
 Лобачевский Н. 179, 282  
 Лодж Д. 42, 77, 394  
 Локтев А. 358  
 Лоренц Э. 162  
 Маас У. 278, 406  
 Майер Р. 109  
 Макадам Дж. 352  
 Макдоналд Б. 300  
 Макдугалл М. 204, 406, III–4  
 Макинторф М. 244, 406, III–4  
 Маккини Р. 93, 394  
 Маковец И. 176  
 Максвелл Дж. 179  
 Макфарлан Б. 196, 305, 406, V–2  
 Малевич К. 109, 110, 118, 123, 124, 126, 128, 395  
 Мамфорд Л. 131  
 Ман П. де 108  
 Мандельброт Б. 177, 178, 300, 396  
 Марк А. ван дер 278, 406  
 Маркузе Г. 128, 395  
 Массуми Б. 286, 298, 299, 398, 399  
 Матурана У. 378, 380, 399  
 Мейн Т. 122, 405, II–6  
 Мейснер А. 357  
 Мелвилл Г. 32  
 Мельников К. 114, 115, 348  
 Мендель Г.И. 327  
 Мерло-Понти М. 11, 180, 319  
 Милинич В. 99  
 Миллер Х. 96  
 Минковский Г. 282  
 Мираллес Э. 173, 178, 187, 197, 214  
 Мис ван дер Роэ Л. 21, 101, 123, 124  
 Митчел У. 165  
 Моисеев Н. 323, 338, 399  
 Монахов Е. 349  
 Мондриан П. 110  
 Морн Р. 255  
 Моррис Р. 214, 255  
 Москалев И. 397, 400  
 Мосс Э. О. 60, 61, 89, 361, 387, 393, 405, 407, 408, II–5, VI–7, VII–16  
 Мур Ч. 79, 95, 405, I–2  
 Муссави Ф. 198, 406, III–5  
 Надточий А. 363, 385, 407  
 Науман Б. 256  
 Нефф Г. 225, 406  
 Никифоров О. 399  
 Николенко Т. 395  
 Нимейер О. 125  
 Нио М. 247, 251, 385, 406–408, V–8, VII–10  
 Ницше Ф. 5, 19, 25, 125, 220, 378, 395, 399  
 Новак М. 179, 248, 266, 271, 274, 278–185, 396, 398, 406, IV–2, 3, 8  
 Нувель Ж. 48, 381, 387, 407  
 Нуньес-Яновский М. 405, I–6  
 Ньютон И. 162, 167, 171  
 Олсон В. 387  
 Оостерхейз К. 267, 300, 385, 407, VII–1  
 Отто Ф. 176  
 Павлова А. 407, VI–3  
 Паре К. 266  
 Пармендер Э. 295, 407, V–4, 5  
 Паунд Э. 47, 221  
 Пелли С. 48, 405, I–5  
 Пенроуз Р. 207, 208  
 Перелла С. 266, 287–296, 398, 406, 407, IV–4  
 Перро Д. 361, 387, VI–7  
 Пиано Р. 48, 258  
 Пиетия Р. 48, 96, 176  
 Пикассо П. 81  
 Пиранези Дж. 79, 193  
 Пирс М. 165, 265, 266, 398  
 Подорога В. 396  
 Полшек Дж.С. 373, 387, 407  
 Портзампарк К. де 155



- Портогези П. 21, 405, I–1  
 Правдин А. 358  
 Прайс С. 123, 395  
 Пригожин И. 42, 134, 194, 219, 318, 319, 393, 397  
 Прикс В. 60, 122, 128–130, 137, 142–144, 405, II–8  
 Принс Б. 176  
 Пруст М. 221  
 Пшеничников Д. 348  
 Раппапорт А. 118, 128, 395  
 Раух Дж. 75  
 Раушенберг Р. 214  
 Рашид Х. 233, 267, 406, 408, IV–1, VII–15  
 Реггетт Г. 204, 207, 305, 397, 406, III–4  
 Рейзер Дж. 300  
 Рейнберг М. 362  
 Рембо А. 101  
 Ризниченко Г. 399  
 Рикёр П. 18, 151, 152, 396  
 Риман Б. 179  
 Рихтер Х. 110  
 Робинсон К. 233  
 Роджерс Р. 98, 100  
 Роккаку К. 175  
 Романов О. 381, 407, VI–7  
 Рорти Р. 5, 94, 345, 392, 394  
 Росси А. 48, 95, 386, 405, I–3  
 Роу К. 81, 82, 394  
 Рябушин А. 79, 394  
 Сальдивар Р. 32  
 Сарет А. 256, 257  
 Свирский Я. 396, 398  
 Свичински Х. 60, 122, 128–130, 137, 142–144, 405, II–8  
 Сейма 233  
 Сиза А. 383, 386, 407  
 Сильвер Н. 80, 394  
 Синявская Т. 362  
 Ситар С. 394  
 Скарпа К. 258  
 Скокан А. 75, 345, 407, VI–6  
 Скотт-Браун Д. 288  
 Скофидио Р. 300, 385, 407, 408, V–1, VII–8  
 Смит А. 346  
 Смитсон Р. 214, 256  
 Соллерс Ф. 48  
 Солопов Д. 348  
 Сомол Р. 112, 395  
 Сондерс П.Т. 165–167, 171, 396  
 Сонниер К. 256  
 Соссюр Ф. де 19  
 Спайбрук Л. 247, 251, 267, 290, 297, 300, 385, 406–408, V–8, VII–10  
 Спир Л. 122, 126, 405, II–2  
 Стерн Р. 79  
 Стирлинг Дж. 48, 405, I–8  
 Сыродеева А. 399  
 Тарасенко В. 177, 396  
 Тайгерман С. 87, 96, 154, 405  
 Тераньи Дж. 109  
 Теста П. 309, 313, 406  
 Ткаченко С. 407, VI–1  
 Товве М. 359  
 Том Р. 179  
 Тоффлер О. 393  
 Уайзер Д. 313  
 Уайтхед А.Н. 396  
 Уигли М. 108, 109, 395  
 Умемото Н. 300  
 Унгерс О.М. 48, 60, 91, 405  
 Уорхол Э. 214  
 Уткин И. 349  
 Файндлей К. 209  
 Фейрштейн Г. 129  
 Фернандес-Галлиано Л. 397  
 Флавин Д. 255  
 Фоккема Д. 41, 42, 77, 78, 370, 393, 394  
 Фолкнер У. 47  
 Фонтана Л. 214  
 Фор Э. 216  
 Форт-Брешиа Б. 405, II–2  
 Фостер Н. 406, 407, VII–6  
 Фрейд З. 18, 19  
 Фремpton К. 95, 258, 259, 364, 392, 394, 398  
 Фризендорп М. 115  
 Фуджи Х. 152–154, 224, 396  
 Фуко М. 387  
 Фуксас М. 387  
 Фукуяма 370, 372  
 Фуллер Б. 395  
 Хабермас Ю. 42  
 Хадид З. 48, 60, 108, 115, 122, 126, 134, 198, 210, 211, 224, 394, 397, 406, III–8  
 Хазанов М. 407, VI–4  
 Хайдеггер М. 18, 19, 25, 31, 44, 77, 90, 180, 319, 375–377, 394, 399  
 Хайт В. 395  
 Хакен Г. 317, 318, 325, 329, 330, 399

- Хан-Магомедов С. 106  
Хантер Я. 269, 270, 272, 273, 398  
Хапполд Т. 176  
Харари Х. 392  
Харрисон У. 125  
Хасегава И. 60  
Хассан И. 41, 42, 370  
Хевель П. ван ден 394  
Хейдак Дж. 109, 224  
Хейман Д. 77  
Хекер Ц. 178, 182, 183, 187, 199–201, 214, 305, 405  
Хемингуэй Э. 46  
Хесс Е. 256  
Хильберзаймер Л. 123, 395  
Хо М.В. 167–171  
Хокинг С. 208  
Холл С. 60, 387  
Холляйн Х. 97, 405  
Хомский Н. 188  
Цумтор П. 386  
Черников Я. 115  
Чижиков А. 357  
Чуми Б. 23, 60, 108, 114, 122, 126, 150, 156, 224, 292, 395, 396, 405, 407, II–4, VII–2  
Шабунин Б. 362  
Шангин Н. VI–4  
Шаров А. 362  
Шехтель Ф. 357  
Шёнберг А. 110  
Ши К. 311, 313  
Шинкель К. 245  
Ширдел Б. 165, 233, 234  
Шлиман Т.Х. 373, 407  
Шпет Г. 57, 393  
Шредингер Э. 396  
Штайнер Р. 209  
Шумахер П. 211  
Шумов А. 395  
Эгелинг Э. 110  
Эйзенман П. 23, 31, 39, 40, 48, 60, 108–114, 119, 120, 122, 128, 132–134, 136, 138, 139, 141, 142, 145–147, 149, 150, 156, 165, 171–175, 178, 181, 182, 184, 187, 189, 191, 193–195, 197, 199, 200, 204, 208, 214, 215, 224, 287, 305, 306, 395, 396–406, III–1, 2  
Эйзенштейн С. 36, 133  
Эйнштейн А. 167, 207  
Элиаде М. 7  
Элиот Т.С. 46, 221  
Эллоуини А. 266, 295, 296, 407, V–4  
Эмсонейт В. 105, 128  
Эрскин Р. 80  
Эшер М. 154  
Эштон 204, 406, III–4  
Юдинцев В. 362  
Юнг К.Г. 7  
Якимович А. 395  
Якобсон Р. 151, 152, 396  
Ямашита К. 75, 405  
Ямпольский М. 396

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### Глава 3

- Роберт Вентури, Джон Раух, Дениз Скотт-Браун. Гордон-Ву-холл. Принстон, США, 1981–1983, с. 75.
- Роберт Вентури. Проект монумента для Таймс-сквер-плаза. Нью-Йорк, США, 1984, с. 76.
- Майкл Грейвз. Портланд-центр. Портланд, США, 1980–1982, с. 84.
- Арата Исодзакис. Здание Диснейленда. Озеро Бузна-Виста в Калифорнии, США, 1989–1991, с. 87.
- Стенли Тайгерман. Жилой дом «Пенсакола-плейс». Чикаго, США, 1978–1981, с. 87.
- Освальд Матиас Унгерс. Фейр-Гейт-хаус. Франкфурт-на-Рейне, Германия, 1983–1984, с. 91.
- Филип Джонсон, Джон Бёрджи. Главный офис фирмы «Питтсбургская стеклянная посуда» (PPG). Питтсбург, США, 1979–1984, с. 92.
- Ханс Холляйн. Многофункциональный центр «Хаас-билдинг». Вена, Австрия, 1985–1990, с. 97.
- Френк Гери. Здание банка «Национале-Нидерланден» («Джинджер и Фред»). Прага, Чехия, 1995–1996, с. 98.

### Вкладка I

- Паоло Портогези. Вилла Папаниче. Рим, Италия, 1970, с. 1.
- Чарлз Мур. Комплекс «Площадь Италии». Новый Орлеан, США, 1976–1980, с. 2.
- Альдо Росси (с Морисом Адьюми). Отель «Палаццо». Фукуока, Япония, 1987–1989, с. 3.
- Рикардо Бофилл. Жилой комплекс «Театр». Марн-ла-Валле, Франция, 1984–1987, с. 4.
- Сезар Пелли. Офис «Пасифик-дизайн-центр». Лос-Анджелес, США, 1975–1976, с. 5.
- Маноло Нуньес-Яновский. Театр «Льуре Фабиа Пуигсервер». Барселона, Испания, 1993–2002, с. 6, 7.
- Джеймс Стирлинг (с Майклом Вилфордом). Новое здание Государственной галереи. Штутгарт, Германия, 1977–1984, с. 8.

### Глава 4

- Питер Эйзенман. Хаус 11А. Концептуальный проект. 1978–1980, с. 111.

Питер Эйзенман. Векснер-центр визуальных искусств при Университете штата Огайо. Колумбус, США, 1982–1989, с. 119, 120, 132, 133.

- «Кооп Химмельблау» (Вольф Прикс, Хельмут Свичински). Реконструкция-конверсия крыши дома № 6 на Фольксштрассе. Вена, Австрия, 1983–1988, с. 137.
- «Кооп Химмельблау» (Вольф Прикс, Хельмут Свичински). Корпус фабрики бумажных обоев. Санкт-Вайт, Австрия, 1988–1989, с. 142, 143, 144.

Френк Гери. Энджмер-центр. Санта-Моника, США, 1987–1989, с. 147.

Бернар Чуми. Парк-де-ла-Виллетт. Париж, Франция, 1979–1989, с. 150.

Кристиан де Портзампарк. Комплекс «Город музыки». Париж, Франция, 1984–1990, с. 155.

### Вкладка II

Френк Гери. Главное управление фирмы «Витра». Базель, Швейцария, 1988/1992–1994, с. 1.

«Архитектоника» (Лауринда Спир, Бернардо Форт-Брешиа). Люксембургский банк. Люксембург, 1989–1994, с. 2.

Рем Кулхаас. Голландский театр танца. Гаага, Нидерланды, 1985–1988, с. 3.

Бернар Чуми. Лернер-холл. Студенческий центр при Колумбийском университете в Нью-Йорке. США, 1994–1999, с. 4.

Эрик Оуэн Мосс. Здание «Зонт». Калвер-Сити, США, 1998–1999, с. 5.

«Морфозис» (Том Мейн). Нижний Альпийско-Адриатический центр. Клагенфурт, Австрия, 1998–2000, с. 6, 7.

«Кооп Химмельблау» (Вольф Прикс, Хельмут Свичински). Культурный и научный центр «Музей слияния двух рек». Проект. Лион, Франция, 2001–2005, с. 8.

### Глава 5

Пример фрактального множества с архитектурой регулярного характера, с. 163.

Пример фрактального множества с архитектурой криволинейного характера, с. 168.

Питер Эйзенман. Аронофф-центр. Художественная школа при городском университете. Цинциннати, США, 1989–1996, сс. 172, 174, 175.



- Цви Хекер. Школа Хайнц-Галински в Шарлоттенберге. Берлин, Германия, 1993–1995, с. 182, 183.
- Френк Гери. Музей Гуггенхайма. Бильбао, Испания, 1991–1997, сс. 189, 191.
- «Jakob + MacFarlane» (Доминик Жакоб, Брендан Макфарлан). Ресторан «Жорж» на крыше Центра Помпиду. Париж, Франция, 2000, с. 196.
- Френк Гери, Гордон Киплинг. Магазин Исии Мияке в Трайбеке на Манхэттене. Нью-Йорк, США, 2002, с. 205, 206.
- Дэниел Либескинд. Еврейский музей. Берлин, Германия, 1994, с. 213.

### Вкладка III

- Питер Эйзенман. Аронофф-центр. Художественная школа при городском университете. Цинциннати, США, 1989–1996, с. 1, 2, 3.
- «ARM» (Эштон, Реггетт, Макдугалл). Стори-холл. Мельбурн, Австралия, 1993–1996, с. 4.
- «FOA» (Алехандро Заэра-Поло, Фаршид Муссави). Терминал международного морского порта. Иокогама, Япония, 2002, с. 5.
- Френк Гери. Музей Гуггенхайма. Бильбао, Испания, 1991–1997, с. 6.
- Френк Гери. Центр музыки. Сиэтл, США, 1995–2000, с. 7.
- Заха Хадид. Сотворенный ландшафт-1. Вайль-ам-Райн, Германия, 1996–1999, с. 8.

### Глава 6

- Доналд Бейтс (куратор), Гюнтер Баркзик, Гес Нефф. «Слоистые соединения». Эксперимент Берлинского архитектурного семинара. 1996, с. 225.
- Грег Линн. «Эмбриологический дом». Концептуальный проект. Университет UCLA, США, с. 231.
- Грег Линн, Хани Рашид и студенты UCLA. «Эмбриологический дом». Концептуальный проект для американского павильона на Венецианской биеннале-2000, с. 233.
- Дуглас Гарофало, Грег Линн, Майкл Макинторф. Кореяская пресвитерианская церковь штата Нью-Йорк. Лонг-Айленд-Сити, Нью-Йорк, США, 1995–1999, с. 244.
- «НОКС» (Ларс Спайбрук, Морис Нио). Павильон Воды. Нельте-Янс, Нидерланды, 1997–1998, с. 251.
- «Кооп Химмельблау». Дворец Наций. Женева, Швейцария, 1995. Проектное предложение «Облако № 9», с. 257.

### Глава 7

- Маркос Новак. Объемная форма, полученная в компьютерном эксперименте, 1998, с. 271.
- «MVRDV» (Уини Маас, Ян ван Грюнсвен, Арно ван дер Марк). Исследовательский проект «Метасити – Информационный город», 1998–2002, с. 278.
- «НОКС» (Ларс Спайбрук). Концептуальная разработка «V2 Lab» для общественной постройки. Роттердам, Нидерланды, 1998, с. 290, 297.

### Вкладка IV

- «Асимптота» (Хани Рашид, Лайз Энн Кутур). Виртуальный музей Гуггенхайма. Проект. Нью-Йорк, США, 1999–2002, с. 1.
- Маркос Новак. «Следы лучей». Из серии «Миры в прогрессии». Перманентная виртуальная инсталляция, 1995, с. 2.
- Маркос Новак. Гипероболочка. Интерактивная виртуальная инсталляция, 1998, с. 3.
- Стефен Перелла. Гипероболочка. Компьютерный эксперимент с топологической архитектурной формой, 1990, с. 4.
- Стефен Перелла. Гипероболочка «Гаптические горизонты», 1995, с. 5.
- Хареш Лалвани. Проекты 1980–1990-х годов, с. 6.
- Хареш Лалвани. Гипероболочка «Сплетение волн». Патент 1996 года, с. 7.
- Маркос Новак. Форма «V4D». Виртуальный эксперимент по слиянию технологических и биологических форм, 2001, с. 8.

### Глава 8

- Питер Теста. Здание-оболочка «Углеродная башня». Проект для Нового Музея современного искусства в Нью-Йорке, США, 2002, с. 309.
- Винка Дабблдам. Реновация дома на Гринвич-стрит. Проект. Нью-Йорк, США, с. 322, 323.
- «дЕКОи» (Марк Гоулторп и др.). Пешеходный туннель «Параморф». Проект. Лондон, Великобритания, 2002, с. 330.
- «дЕКОи» (Марк Гоулторп и др.). Шоу-рум фирмы «Миссони». Проект. Париж, Франция, 2002, с. 331.
- «дЕКОи» (Марк Гоулторп и др.). Музыкальный театр в Гейтсхеде. Проектная разработка. Великобритания, 2002, с. 332.

**Вкладка V**

- «Диллер+Скофидио» (Элизабет Диллер, Рикардо Скофидио). «Дом-облако» над озером Невшатель. Проект. Ивердон, Швейцария, 1998–2002, с. 1.
- «Jakob+MacFarlane» (Доминик Жакоб, Брендан Макфарлан). Конференц-зал фирмы «Рено». Булонь-Бийанкур, Франция, 2002–2005, с. 2.
- Нейл Денари. Лос-Анджелесская фирма по продаже глазных линз. Лос-Анджелес, США, 2001–2002, с. 3.
- Аммар Эллоуини, Элина Парменстер. Трансформирующийся культурно-информационный центр. Проект. Нью-Йорк-Сити, США, 1997, с. 4, 5.
- Макото Сеи Ватанабе. Станция метро «Иидабаси». Токио, Япония, 2002, с. 6, 7.
- «НОКС» (Ларс Спайбрук, Морис Нио). «Мягкий» офис. Проект. Уорвикшир, Великобритания, 2000–2005, с. 8.

**Глава 9**

- Александр Скокан. Торговый центр «Гвоздь». Проект. Москва, 1997, с. 345.
- Александр Асадов. Реконструкция административного здания на Нижней Красносельской. Москва, 1994–1996, с. 348.
- Дмитрий Солопов, Дмитрий Пшеничников, Людмила Алтыбаева. Здание Уникомбанка в Даевом переулке. Москва, 1994–1996, с. 348.
- Евгений Асс, Татьяна Калинина, Натан Джапаридзе. «Белая квартира» на Новом Арбате. Москва, 1998, с. 351.
- Евгений Асс, Татьяна Калинина, Александр Леонович. Квартира-галерея. Москва, 1998, с. 351.
- Михаил Леонов, Татьяна Синявская, Валентина Бугрова. Здание Конверс-банка на Котельнической набережной. Москва, 1995–1996, с. 362.
- Владимир Юдинцев, Борис Шабунин, Софья Казначеева. Жилой дом на улице Хачатуряна. Москва, 1999–2000, с. 362.
- «Атриум» (Антон Надточий, Вера Бутко). Гостевой дом. Подмосковье, 2001, с. 363.

**Вкладка VI**

- Сергей Ткаченко, Олег Дубровский. Жилой дом «Патриарх». Москва, 1997–2002, с. 1.
- «Меганом» (Юрий Григорян и др.). Жилой дом в Молочном переулке. Москва, 2001–2002, с. 2.

«Меганом» (Юрий Григорян, Александра Павлова, Павел Иванчиков). «Бетонная квартира». Москва, 2000, с. 3.

Михаил Хазанов, Михаил Белов, Никита Шангин. Реконструкция и реставрация Государственного академического Большого театра. Проект. Москва, 2002, с. 4.

«Курортпроект» (Игорь Василевский, Юрий Елин и др.). Центр всесезонных видов спорта. Проект. Москва, 2004, с. 5.

Александр Скокан. Конкурсный проект на здание театра Мариинский II. Санкт-Петербург, 2003, с. 6.

Доминик Перро. Конкурсный проект на здание театра Мариинский II. Санкт-Петербург, 2003, с. 7.

Андрей Боков, Олег Романов. Конкурсный проект на здание театра Мариинский II. Санкт-Петербург, 2003, с. 7.

Эрик Оуэн Мосс. Конкурсный проект на здание театра Мариинский II. Санкт-Петербург, 2003, с. 7.

Павел Андреев и др. Административное здание на 1-й Тверской-Ямской. Москва, 2002, с. 8.

Павел Андреев и др. Административное здание на Долгоруковской. Москва, 2000–2001, с. 8.

**Глава 10**

- Тадао Андо. Чикаго-хаус. США, 1992–1997, с. 371.
- Джеймсон С. Полшек, Тодд Х. Шлиман. Роуз-центр. Американский музей естественной истории. Нью-Йорк, США, 1997–2000, с. 373.
- Питер Кук. Дом художника. Грац, Австрия, 2003, с. 376.
- Жан Нувель. Небоскреб «Плывущая башня». Токио, Япония, 2003, с. 381.
- Алваро Сиза. Церковь Св. Марии. Марко-де-Канавезеш близ Порту. Португалия, 1990–1997, с. 383.
- Николас Гримшоу. Большая оранжерея «Программа рая». Сент-Остен, Корнуолл, Великобритания, 1998–2000, с. 384.
- Сантьяго Калатрава. Город искусств и науки. Валенсия, Испания, 1991–2003, с. 388, 389.

**Вкладка VII**

- Кас Оостерхёйз. «Нелинейная интерактивная игра». Павильон провинции Северная Голландия. Харлем, Нидерланды, 2001, с. 1.
- Бернар Чуми. Концерт-холл «Зенит». Руан, Франция, 1999–2001, с. 2, 3.

Сантьяго Калатрава. Павильон «Гуадрацци» в комплексе Городского художественного музея. Милуоки, США, 1994–2001, с. 4, 5.

Норман Фостер. Сити-холл. Лондон, Великобритания, 2002, с. 6, 7.

«Диллер+Скофидио» (Элизабет Диллер, Рикардо Скофидио). Институт «Айбим». Проект – победитель конкурса. Нью-Йорк, США, 2001–2006, с. 8.

Макото Сеи Ватанабе. Здание Национального парламента. Проект. Япония, 2003, с. 9.

«НОКС» (Ларс Спайбрук, Морис Нио). Культурно-раз-

влекательный центр «Оболочка». Проект. Лилль-Вазем, Франция, 2001, с. 10, 11.

Тадао Андо. Здание Фонда Пулитцера для поддержания искусств. Сент-Луис, США, 1997–2000, с. 12.

«Снохетта». Александрийская библиотека. Александрия, Египет, 1995–2000, с. 13.

Тойо Ито. Медиатека. Сендай, Япония, 1998–2001, с. 14.

«Асимптота» (Лайз Энн Кутур, Хани Рашид). «Гидрапьер». Харлемермер, Нидерланды, 2002, с. 15.

Эрик Оуэн Мосс. Мариинский II. Конкурсный проект театра. Санкт-Петербург, 2003, с. 16.



## **Architecture's outline, 1970–2000**

On the brink of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, for the period that had been lasting for more than thirty years, important changes took place in the professional outlook of an architect. We are to face the necessity to consider specific relations between architectural awareness and philosophy, science, new technologies of the time, to overview the basis of the viability of architecture, maintaining its own philosophy as *the philosophy of architectural form*.

Architectural creative activity as the development of the architectural form is a complex evolutionary system, which is able to be self supportive in its development. And thus it is similar to organic formation, that passes through the periods of stability and instability, crises. Instability opens hidden energies of architecture, activates its ability to establish specific connections with cultural context – just for the purpose of breaking through to new principles of formative processes. By such context we mean culture as a whole – art, philosophy, science, religion, technologies, social processes, politics. Through this the language of architecture evolves.

This book is based on a new approach to the description of the dynamics of architectural thinking. Last thirty years in architecture, approximately from 1970s to 2000s are considered as a period of instability. Attempt is made to look at architecture of this period as a type of self-organizing evolving system, striving for Order, producing different “risk strategies”, using different areas of knowledge.

Architecture almost always goes hand in hand with cognition, being supported by cultural environment, and as any other form of art is one of the ways of cognition. Philosophy and science were integrative parts of architectural outlook approximately till the middle of the 18<sup>th</sup> century, until philosophy and science started to consider the very essence of cognition, which later led to the development of non-classical philosophy. Richard Rorty, an American philosopher, stated that already two hundred years ago

the notion that the truth is created and not discovered started to conquer the imagination in Europe. Some traits of non-classical philosophy were observed in the 19<sup>th</sup> century. Nietzsche's studies are considered a borderline between classical and non-classical philosophy.

As we know, the 20<sup>th</sup> century is the epoch of many radical discoveries and changes. Philosophy observes the development of many non-classical trends, art passes through revolutionary break-throughs, science doubts adopted rules of nature. By the 20s – 30s of the 20<sup>th</sup> century, with the appearance of the theory of relativity, quantum mechanics, wave mechanics, we can observe the crisis of analytical approach to science, the crisis of the “Cartesian epistemology”, and non-classical science engenders. The 30s are marked by the creation of the philosophy of science, developed by physician Gaston Bachelard, which adopts the dialectics of reconsideration of the past, something like “turning over the perspective”.

However the non-classical tendencies in science of the beginning and the middle of the century was not adopted by architecture during the time of its ripening, it was demanded later, almost at the very end of the 20<sup>th</sup> century at the same time with confirmation of the New Science. As far as the non-classical philosophy is concerned, it was adopted by architecture only partially. The reason is clear – it lies in the specific inertness of architecture, bearing the load of materiality and the necessity to provide for life vital functions. Really, in the 20<sup>th</sup> century architecture had to interact with the swiftly changing cultural context rather selectively. Thus, at the beginning of the century architecture is hypnotized by the vanguard trends in cubism and futurism, swift technical progress and is drawn by some ideas of utopia politics. The complex of these impulses led to fundamental breaking off with the esthetics of classics and determined the essence of the outlook and esthetics of architecture for a long time.

Architectural Modernism, as we know, is considered to be a forty year period of stability. Its esthetics partly integrated Nietzschean ideas of “will to power” and of “confirmation of a superman”, which were reflected in the liberty of large scale compositions of classical modernism, in globalizing idea of international architecture. However on the level of formal language, the aesthetics of modernism in architecture is tightly merged with philosophical ideas of the New times, i. e. “Cartesian idea”, and geometrical order of Universe.

While in other fields art of Modernism there appear internal trends (dadaism, surrealism) architecture does not change its vector. Gradually modernism becomes a hermetic structure, the hostage of a swiftly developing building industry. Modernism being in opposition to the architectural classics, is a non-classical trend by definition. However,

secluding itself from history, Modernism managed to keep some characteristics of the classical canon: it kept the pretence of universality “for ages”, the principle of following the “example”. Mastering the aesthetic of pure geometry, modernism in architecture gradually has transformed into the classics of the twentieth century.

The architectural thinking of the last thirty years, aimed at the search of innovations, demonstrated the dialectics of impairing of modernistic stereotype, the intensive search of new principles of formative processes. That, of course, does not mean that Modernism is coming off the stage. And tendencies of High-tech, Late modernism, Neo-Minimalism are still very strong.

In the period of the search of the way out of the reign of the uniform modernistic aesthetics in 1960–1970s architecture in its aspiration to novelty in formative processes turned to modern philosophy and science. Ideas of quite a few philosophers of non-classical traditions turned out to be in high demand, as well as some notions of non-classical science. For example professional architectural environmental concepts of 1970s in the West were developed not without the influence of analytical psychology of Karl Gustav Yung, of phenomenology of Mircha Eliade, of existentialism of Otto Friedrich Bolnow. At some specific moment of time architecture became interested in philosophical conceptions of deep unconsciousness. It is interesting to mention that practically at the same time with the Western research of with environment there was developing the paradigm of “environmental approach” in Russia.

The 30 year period of the development of architectural thinking in question that in the West was defined by post modernistic culture is rather difficult for theoretical comprehension. Post-Modernism and Deconstructivism that are at first sight so far apart directed trends essentially are different strategies of destruction of outlived stereotype of Modernism and at the same time are not without the pathos of constructive strategy of formative processes.

It is characteristic that at the end of the 70s architecture addressed to its own “energetic” resources for the development of the new strategy – its history. Using the technique of collage it gave objects of the past new life impulses. However semiotics with its taste of novelty was also necessary. Thus, the early architectural Post-Modernism was ripening on the ideas of post-non-classical French school of humanitarian cognition – which was oriented to the idea of the world as a “text” (Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault).

Post-Modernistic architecture is the first alternative to Modernism, the first attempt to depart from the philosophy and aesthetics of pure geometry with the help of artifi-



cial and total turn to historical objects, that were radically rejected in the 20–30s of the 20<sup>th</sup> century. Simultaneously it is declared in architecture the separation between the form and function. An architectural object receives the status of the “text”. Thus architecture is set free from logical compositional rules. Semiotic “inoculation”, which is absolutely not inherent to architecture (because semiotics is not a creative it is a describing discipline), was made to tear away the formal stereotype of Modernism, for the purposes of methodological and lexical renewal of the formative processes and finally for the purpose of new image-bearing. After setting its vector of development that was connected with history the architectural Post-Modernism has started gradually to alter and that made it possible to attract other trends – neo-classics and neo-rationalism.

Deconstructive architecture bearing at one and the same time the pathos of destruction, and modernistic out-history idea, stuck to a different strategies of formative processes. Its aesthetics of “destroyed perfection” is also free from the logical compositional rules and is supported by post-structural philosophical basis. Deconstruction method is taken from new literary criticism, which had great cultural influence in the 70-80ies of the previous century. Deconstruction as we know, challenged all the types of art, philosophy and science. Deconstruction forced an architect to use highly intellectual procedure of “decomposition” of the object, considered as “text”.

Post-Modernistic philosophy itself (1980-1990) that appeared as a reflection on the Post-Modernistic phenomena in culture and art, set forth some fundamental principles that have now deeply penetrated into architectural thinking. The following are the main ones – “philosophy of the Other”, (or dialogue tactics); methodological directive on “language play”, the idea of “Post-Modernistic sensitivity”. On the whole Post-Modernistic philosophy is a direct reflection of “post modern condition”, which is considered as a phenomenon of late capitalism.

The turn in professional thinking took place with the development of the New Science. The Non-linear experiment of the 1990ies can be considered as a radical step of architecture, meaning the divorce with the modernistic aesthetics. New as well as old discoveries of non-classical science of the 20<sup>th</sup> century became vital for architecture. New Science of form, based on the non-linear fractal geometry has started to be implemented in the middle of the 70s, with the appearance of works of the French mathematician Benoit Mandelbroth, who introduced the term “fractal”.

The break through in the new formative processes was provided by computer technologies. Non-linear architecture is an attempt to come out of the framework of geometry of Euclid, based on the rational forms, bounded by smooth surfaces. It is an attempt

to work with curvilinear surfaces. In this new attitude of an architect there is no place for the return to history and no place for “re-description” of Modernism.

The aesthetics of Non-linear architecture is close to the aesthetics of deconstruction, though it gravitates towards organic architecture. Non-linear architecture appearing in co-authorship with computer depends on highly technological realization. Theoretical conceptions of architecture of the borderline of the centuries are concentrated on coordination of new and actively developing at present interdisciplinary scientific paradigm. The approach to the architectural object is changing. It is more often is considered as a system capable to growth and changes and not like a static object. It is customary to consider that architecture of “text” is becoming history. The architectural thinking is moving from the discourse of Jacques Derrida to the discourse of Gilles Deleuze. However, some of the notions of semiotics have been strongly integrated into the paradigmatic construction of architecture. Postmodernism, in its modern communicative version has also consolidated in the architectural consciousness. It is impossible now to work with the newest metaphors of architecture, without the notion of the Other, without the understanding of “integrity in development”. It is obvious that the logic of interpretation that was integrating into architecture together with the semiotic methods is going into oblivion.

The last thirty years of the 20<sup>th</sup> century are characterized by the turn from the architecture of the “text” to the formation of the Non-linear architecture. The architectural search is directed on the adoption of ideas of the new non-linear science (physics, mathematics, gene engineering, topological geometry). The sphere of architectural search has also changed, computer technologies are used differently – they are not the instrument of creating masterly images, but the means of principally new type of formative processes. Special influence on the change of the architectural theoretical paradigm was made and still continue making by the ideas of Science of complexity, the ideas of the transition of Chaos into Order, theory of Catastrophe.

The 21<sup>st</sup> century – is the beginning of era of the technogenic architecture. Non-linear experiments that evolved in the mid-90s were the trial of strength in this direction. The dialogue of profession with science and technology arises the internal forces of architecture, strengthening its intention of choosing the variants of development, helping to preserve architecture as a system.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВЕДЕНИЕ .....	5
Глава 1. АРХИТЕКТУРА И ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ КУЛЬТУРА .....	13
Эра интерпретационного мышления .....	15
Метод деконструкции и стратегия интерпретации .....	29
Постмодернизм: от философии к поэтике .....	41
Глава 2. ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ «БЕЗ ПРАВИЛ» .....	53
Подходы к описанию неклассической поэтики .....	55
Диалогическая поэтика .....	60
Глава 3. ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ АРХИТЕКТУРА .....	69
Художественный код постмодернистской архитектуры .....	71
Метафорическая эссеистика как основа архитектурного дискурса .....	89
Постмодернистская метафора: метафизика, ирония, диалог .....	93
Глава 4. ОТ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМА К НЕЛИНЕЙНОСТИ .....	103
Деконструктивизм в потоке истории: «на гребне промежутка» .....	105
Путь к поэтике неопределенности .....	135
Глава 5. НЕЛИНЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА В НЕЛИНЕЙНОМ МИРЕ .....	159
Дух новой архитектуры .....	161
Понятие нелинейной системы .....	165
Влияние новых представлений в биологии .....	167
Осмысление нелинейной парадигмы в архитектуре .....	170
Морфология нелинейности .....	187
К новой целостности? .....	216
Глава 6. «НЕРАВНОВЕСНОЕ» СОСТОЯНИЕ АРХИТЕКТУРЫ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ .....	217
Архитектурное сознание конца XX столетия .....	219
«Школа рыбы» Джеффри Кипниса .....	232
Концепция «формы-движения» Грега Линна .....	235
Опыт работы со «становящейся» целостностью .....	241



Криволинейные оболочки конца 1990-х . . . . .	246
Архитектурный объект как «поле» . . . . .	248
Глава 7. «ЭЛЕКТРОННОЕ БАРОККО» . . . . .	261
Феномен киберпространства . . . . .	263
Архитектура в сети Интернет . . . . .	265
Проблемы и концепции виртуальной архитектуры . . . . .	273
«Электронное барокко» . . . . .	286
К реализации виртуального опыта . . . . .	295
Глава 8. ТЕХНОГЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. ТЕОРИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ . . . . .	301
Компьютерные техники и трансформация проектного процесса . . . . .	303
Необходимость расширения парадигмы формообразования . . . . .	315
Эволюционистская позиция в генезисе архитектурной формы . . . . .	320
Ценность новейших техник моделирования формы . . . . .	337
Глава 9. РОССИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА В КОНТЕКСТЕ АРХИТЕКТУРНОЙ КУЛЬТУРЫ . . . . .	341
Свобода языкотворчества в российской архитектуре 1990-х . . . . .	343
Постмодернистский опыт неостилей в московской архитектуре . . . . .	353
Между работой «в стилях» и интуицией новейшей эстетики . . . . .	360
Глава 10. РЕАЛИИ АРХИТЕКТУРЫ НАЧАЛА НОВОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ . . . . .	367
Кризис в отношениях архитектуры с культурным контекстом . . . . .	369
Критика техногенного вектора науки и культуры . . . . .	370
Формирование антропосохранной концепции в культуре . . . . .	376
Идея коэволюции в культуре . . . . .	377
Архитектура как способ познания мира и сотворения бытия . . . . .	379
Два вызова архитектуре . . . . .	380
О тенденции индивидуализации «языка» . . . . .	387
Осмысленность позиции архитектора . . . . .	390
ПРИМЕЧАНИЯ . . . . .	392
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН . . . . .	400
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . .	405
ARCHITECTURE'S OUTLINE, 1970–2000 . . . . .	409

Добрицына Ирина Александровна

**От постмодернизма – к нелинейной архитектуре**

*Архитектура в контексте современной философии и науки*

Директор издательства Б.В. Орешин

Зам. директора Е.Д. Горжевская

Зав. производством Н.П. Романова

Редактор Е.Ю. Леонова

Художник А.Б. Орешина

Верстка, сканирование и обработка иллюстраций К.Ю. Карзанов

Подписано в печать 15.07.02. Формат 84 x 100/16

Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура Официна Санс

Усл. п. л. 38,48+5,92 цв. ил. Тираж 1000 экз. Заказ № 2849

Издательство «Прогресс-Традиция»

119048, Москва, ул. Усачева, д.29, корп.9

тел. 245-53-95, 245-49-03

Отпечатано в ОАО «Типография „Новости“

105005, Москва, ул. Ф. Энгельса, 46

ISBN 589826178-8



9 785898 261788