

- тронный ресурс]. URL: [http://confifap.cpic.ru/upload/2006/reports/tezis\\_689.doc](http://confifap.cpic.ru/upload/2006/reports/tezis_689.doc). (Дата обращения: 08.10.2009).
15. Филиппов А. Пространство социальных событий: форматирование и транспонирование фигураций // Единство культурного пространства или сумма территорий? Понятие границы в историческом и современном контексте: третья ежегод. Межрегион. конф. [электронный ресурс]. URL: <http://www.prokhorovfund/rus/conferences/>. (Дата обращения: 08.10.2009).
  16. Щербакова И.В. Социокультурное пространство текста: концептуальные основания и компаративистский подход: дис. канд. филос. наук: 09.00.01. Саратов, 2004.

*Быстрова Т.Ю.,  
УрГУ, г. Екатеринбург*

## НОВАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ ПАРАДИГМА: ИЗМЕНЕНИЯ В ПРОЕКТНОМ МЫШЛЕНИИ АРХИТЕКТОВ РУБЕЖА ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

Состояние предметной среды о многом говорит культурологу. Оно демонстрирует не только уровень развития науки или технологий, но и являет картину мира, мироощущение – как творцов, так и адресатов архитектуры, дизайна, ремесла и т.п. Проследив за тем, как меняется проектное мышление архитекторов и градостроителей за последние 5 – 7 лет, можно понять его истоки и спрогнозировать ближайшие тенденции формирования предметного пространства.

Архитектура наступающего века имеет совершенно иные характеристики, чем во времена постмодернизма. На наш взгляд, коротко их суть можно обозначить тезисом от стиля к творческому методу. Если вслед за О. Шпенглером понимать под «большим стилем» спонтанно возникающее в определенный период единство форм, обусловленное т.н. «душой культуры», некоей смысложизненной идеей, пронизывающей культуру, то последним из подобных стилей был модерн (сам О. Шпенглер ничего о нем не пишет, хотя его великая книга «Закат Европы» создается в 1910-е гг.). Формы «большого стиля», по Шпенгле-

ру, практически не зависят от отдельного автора, подчиняя его себе, нивелируя творческий почерк. В противовес этому, XX век уделяет основное внимание именно отдельной творческой индивидуальности. Саморефлексия как неотъемлемая черта профессионального мышления встает на место «слепому» впитыванию стилевых характеристик. Она же создает основу для фиксации автором особенностей подхода к проектированию, формообразованию, алгоритмов работы с заказчиком и т.п.

В широком плане совокупность этих инструментальных моментов можно обозначить как творческий метод. Специфичный для каждого автора, он варьируется при использовании в разных проектных ситуациях, разных обстоятельствах, и, тем не менее, задает единство подхода творца к решению задач. В отличие от стиля, определяемого, как правило, по совокупности формальных черт, использование автором того или иного метода не предусматривает единства формальных результатов. Метод – это инструмент мышления, в т.ч. проектного. Условно говоря, одной и той же лопатой можно построить домик из песка и создать ландшафтную композицию. Там, где стиль не дает отступить от себя силой тотальности своего распространения, там метод помогает архитектору в самоопределении, понимании границ творчества и формы.

Чем больше творчество обусловлено деньгами, тем чаще архитектора поджимают сроки. По понятной экономичности, он отказывается от выполнения некоторых (или всех) методологических установок, кажущихся ему как бы само собой разумеющимися. Становясь поверхностней и быстрее, архитектурное мышление стереотипизируется и технизируется. Всякая редукция и движение мысли по привычным алгоритмам выглядят привлекательными до тех пор, пока их инициатор экономит время. Она же, само собой, чревата примитивизацией ходов и, в конечном счете, уходом от творчества. Это тем симптоматичнее, что процесс разворачивается в условиях пост-культуры. Феномен пост-культуры, зафиксированный учеными-гуманитариями во второй половине XX в., не оставляет равнодушными творческих людей, т.к. в нем слишком много негативного и конечного. Поиски путей развития естественны для творцов. Прицкерровский лауреат 2009 г., швейцарский архитектор Петер Цумтор еще в восьмидесятые годы сформулировал тезис «анти-

Гуттенхайм», воплощающий протест не столько против деконструктивизма Френка О. Гери, создателя музей Гуттенхайма в Бильбао, сколько против абсолютизации одного подхода в архитектурном проектировании, создания искусственного ажиотажа вокруг него, в т.ч. и внеархитектурными средствами (PR, реклама)\*.

Усложнение жизни социума, влияющее на архитектурный процесс («вызовы времени»), связано со следующими обстоятельствами:

- урбанизация и ее антропологические и экологические следствия; появление концепта устойчивого развития, еще не получившего своего достаточного оформления;
- виртуализация культуры, размывание границ подлинного и мнимого;
- завершение классической рационалистической парадигмы в науке-искусстве-образовании и ее привлекательность на фоне хаоса последних десятилетий; соблазн ретроспекции, ухода назад;
- обострение проблемы сохранения наследия как средства аккумуляции культурной памяти;
- негативная динамика эстетического и художественного сознания в условиях общества потребления;
- переход к сетевым формам организации экономики, информации, социальной жизни;
- размывание границ архитектуры, размещение ее между искусством и экономикой – при отсутствии фиксированных самобытных черт и задач;
- закрытость архитектурного сообщества, недостаточность информации о современных архитекторах, в т.ч. получивших мировое признание, ее несистематизированность и фрагментарность.

Влияние усложнившихся представлений о мире на характер архитектурной мысли подчеркивает лидер теории архитек-

---

\* Нельзя не признать, что подход Ф. Гери по-своему очень последователен и архитектурен. См. о нем: Быстрова Т. Ю. Разрыв связей: архитектура как событие и процесс. Френк Оуэн Гери // Философия искусства. Екатеринбург, 2006. С. 196–202.

туры Ч. Дженкс в статье «Новая парадигма в архитектуре» (1). На наш, взгляд, говорить о формировании единой новой парадигмы сегодня либо слишком поздно (время универсальных мыслительных матриц в науке и философии прошло), либо слишком рано (разница мышления провинции и центра, даже разных архитекторов одного возраста и уровня образования чрезвычайно велика). Тезисы Дженкса достаточно лаконичны и своеобразны, а потому требуют более развернутых комментариев, чем он себе позволяет. Мы рассматриваем позицию Дженкса, скорее, как основание для подтверждения или развития собственных идей, как стимул для размышлений, чем как непреложные истины, изложенные гуру архитектурной критики.

1. Принципиально значимо, что, говоря о формировании парадигмы в архитектуре, авторитетный критик ставит на первое место среди детерминант этого процесса общекультурные и научные изменения, а не экономику, технологию или политику – при всей их значимости. Знание, соответствующее новому состоянию архитектуры, он называет «науками о сложных системах», во многом тождественных в его интерпретации синергетическому подходу, активно (но не всегда в достаточной полноте) развиваемому отечественной научной и архитектурной мыслью. Ч. Дженкс пишет: «Новые науки (sciences of complexity – «науки о сложных системах»), включающие фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации и др., принесли с собой изменение мировоззренческой перспективы» (1).

2. В описанных условиях архитектура перестает следовать традиционным и классическим формам, а мышление архитекторов отказывается от канонов и стандартов, тем более что технологии способствуют этому. Дженкс указывает, прежде всего, на поиски деконструктивистов нач. 2000-х гг.: «Грамматика этой новой архитектуры всегда провокативна. Она варьируется от неуклюжих капель до элегантных волноподобных форм, от равных фракталов до подчеркнуто нейтральных «инфопространств» (datascapes). Это вызов старым языкам классицизма и модернизма, основанный на вере в возможность новой системы организации среды обитания, которая будет больше напоминать постоянно самообновляющиеся формы живой природы. Возни-

кающие новые модели ... более интересны и более адекватны нашему восприятию мира, чем доставшиеся нам в наследство от прошлого бесконечные колоннады или модернистские навесные стеклянные фасады» (1). В этом тезисы точно отражен процесс возникновения нового языка и принципов формообразования архитектуры, однако Ч. Дженкс дает его как единственный, с чем невозможно согласиться. Отчасти это замечание сглаживается признанием Дженкса о сосуществовании вы настоящий момент множества стилей.

3. Плурализм стилей, как считает Ч. Дженкс, – еще одна отличительная черта современной архитектуры, позволяющая в нашем случае ставить задачу поиска «стиля места», оформления «духа места». При этом истоки нового стилеобразования в чем-то тождественны архаичным. Первостепенность связи с космосом очень напоминает ощущения человека-творца в мифопоэтическом пространстве: «Ее приход связан с утверждением новой картины мира, в которой природа и культура видятся выросшими из единого повествования – «нарратива вселенной», который лишь недавно (в последние тридцать лет) был предварительно намечен в рамках новой космологии. В разорванной конфликтами глобальной культуре этот нарратив дает направление и иконографию, которые, возможно, помогут человечеству со временем преодолеть узость разного рода национальных и сектантских интересов».

Примечательно, что стиль связывается здесь с «духом места». О нем говорят тем активнее, чем более обезличенными становятся как душа городского, урбанизированного массового человека, так и ее окружение. При этом события разворачиваются в совершенно ином, нежели классический, контексте: в XX в. стиль, в отличие от прошлых эпох, как правило, не вызревает спонтанно, а манифестируется. Дух осознается или даже насаждается, особенно когда во второй половине столетия, процессы стилеобразования подчиняются экономическим задачам.

Возможно невольно, Ч. Дженкс фиксирует архаизацию механизмов стилеобразования на современном этапе: не ценности культуры, а переживание космоса, вселенной выступает их истоком, хотя, вполне вероятно архитекторы не осознают этого. Такая трансформация выглядит оправданной в глазах автора

хотя бы тем, что способствует нарастанию интернациональных (точнее, наднациональных и надконфессиональных) тенденций в архитектуре.

4. Архитекторы 2000-х гг. делятся Ч. Дженксом на две больших группы сообразно степени связи с историей и технологиями. Это те, кто находится в эпицентре перемен, и те, кто все-таки отталкивается от традиции, идя по весьма сложной траектории к синтезу технического и органического. Представителями первого направления являются: Кен Янг (Ken Yeang), противоречиво заявляющий как о вреде небоскребов, так и невозможности отказа от них, близкий к нему Ренцо Пиано (Renzo Piano), учитывающий вред, наносимый небоскребами. Более экологичный и, так сказать, альтернативный модернизму и чистой технике, вариант – это архитектура Николаса Гримшоу (Nicholas Grimshaw) и Сантьяго Калатравы, которые «связывают свои проекты с природой, используя компьютер в качестве подсобного приспособления». Однако в конструктивном плане именно они, по мнению Дженкса, еще не порвали с традиционным проектированием, используя стандартные «элементы-близнецы заводского изготовления» (с теоретической точки зрения, «самотождественные», а не «самоподобные»).

5. Фрактальное формообразование привлекает Ч. Дженкса в силу соответствия этих форм законам человеческого восприятия. Чем выше человек ценит свою индивидуальность, тем более комфортно ему в неповторимом архитектурном пространстве. Фрактальная теория как основа синергетического подхода позволяет ставить вопрос о взаимодействии специалистов разных дисциплин, т.к. может интерпретироваться либо «математически», либо «гуманитарно», – и это тоже адекватно состоянию современного научного знания.

6. Зависимость архитекторов от экономики и отсутствие позитивной идеологии не способствует эстетической и стилиевой выразительности архитектуры, приводит к растерянности как авторов, так и адресатов архитектуры в момент ее оценки. «В связи с упадком христианского мировоззрения и модернистской веры в общественный прогресс, с последовавшим за этим становлением общества потребления ... архитекторы оказались пойманными в зловещую ловушку. В их распоряжении остались

лишь ненадежные общественные конвенции и сомнительные идеологии, а их палитра изобразительных средств не может больше опираться на ресурсы какой-либо устойчивой иконографии, за исключением девальвированной машинной эстетики (т.е. эстетики хай-тека) и экологического императива, которому только еще предстоит произвести на свет какие-то общезначимые символы. В результате архитекторы разрываются между силами, увлекающими их в противоположных направлениях» (1). Требования двойственны: надо быть узнаваемым, но не обязательно быть красивым. В условиях размывания шкалы эстетических ценностей и сосуществования нескольких типов эстетического сознания (о которых известно гораздо больше, чем замечает Ч. Дженкс, как бы не подозревающий о нищесте и девальвации классических ценностей) это и развязывает руки, и приводит к утрате адекватности оценки.

Основным следствием этого процесса для Дженкса является нарастание семиотической составляющей в архитектурном сооружении. Оно связано с отсутствием четко проговаривающего себя стиля и, соответственно, какой-либо – не обязательно политической – идеологии: «Форма здания пробуждает к жизни и активирует целый поток полисемантических означающих, открытых для интерпретации...» (1).

По сути, речь идет о двух параллельных процессах. С одной стороны, о переходе инициативы в констатации того, что является архитектурой (раньше – искусством), а что нет, на сторону зрителя, адресата, потребителя. Отказ от четкой семантики архитектуры, зафиксированный Ч. Дженксом в работе «Язык архитектуры постмодернизма», совпадает с общехудожественным и культурным процессом «смерти автора» (Р. Барт). Отныне ордер не является автоматическим указанием на принадлежность к миру науки или государственности, а метафора – единственным средством донесения необходимого смысла. Архитектура есть то, что таковым почитает аудитория. Она же обозначит объект. Чем более открытым он является, тем активнее обратная связь с потребителем, тем востребованнее архитектура. С другой стороны, «открытость» архитектурного произведения легко перетекает в его непонятность, маскирует китч и непрофессионализм (напр. произвольная архитектура торговых центров или музеев). Решая этот парадокс, легко

прийти к идее необходимой смысловой многослойности объекта, обеспечивающей активность восприятия любым зрителем, но с разной степенью глубины. В свою очередь, многослойность требует активизации концептуальной проработки объекта.

Наделить значением можно все, что угодно, лишь бы оно появилось в нужное время в нужном месте. Феномен музея Гуггенхайма в Бильбао, созданного Френком О. Гери заслуживает особого рассмотрения. Дженкс недвусмысленно называет его «зловещей ловушкой»: «“Здание-достопримечательность” (кстати, довольно показательный эвфемизм, узурпировавший место прежнего понятия «памятник архитектуры») собирает вокруг себя в единую композицию старый индустриальный город и его окрестности – реку, поезда, автомобили, мосты и горы, – реагируя на нюансные изменения погоды и освещения. Важно то, что архитектурные формы в данном случае заставляют думать, очерчивая интригующие смысловые связи между природными явлениями и той центральной ролью, которую музей сегодня играет в мировой культуре» (1). Теоретик отмечает, что подобный подход сегодня является доминирующей конвенцией в рамках новой архитектурной парадигмы. Ведущие архитекторы мира, в т.ч. представители мейнстрима, проектируют «странные, провоцирующие на интерпретацию формы, как если бы архитектура превратилась в одно из направлений сюрреалистической скульптуры. Отчасти это действительно так, и результат порой представляет собой не более чем непомерно разросшееся псевдоискусство...» (курсив мой – Т. Б.) (1).

Автор называет музей в Бильбао и подобные сооружения псевдоискусством, как бы подчеркивая их не-архитектурную природу. Вопрос о «псевдоискусстве» связан, скорее, с задачами создания полноценных образов, имеющих духовный потенциал. Псевдоискусство такой цели не имеет, становясь набором «форм ради формы». При этом оно есть шаг на пути к поиску нового вопреки сложившимся стереотипам. Правда, как проговаривается далее Дженкс, их создателями в ряде случаев становятся машины, произвольно запускающие соответствующие программы, а это не менее опасный крен, чем измена идеалам художественности.

Примечательна и обширна по последствиям фраза Дженкса про то, что «здания заставляют думать». Так, наряду с появлени-

ем пластических решений, соответствующих общему духу визуализации культуры, в архитектуру входит интеллектуальная составляющая, «провоцирующая на интерпретацию». Направление мысли – связи между природой и музеем как аккумулятором социокультурной памяти – во все времена подспудно обозначалось архитектурой, но, возможно, никогда не выглядело столь явным и жизненно важным для цивилизации в целом.

Говоря об использовании молодыми архитекторами новых технологий проектирования, Ч. Дженкс показывает, как сами архитекторы понимают свою «отчужденность» от процесса генерирования форм компьютером. Независимо от даты появления статьи, его предостережение по сей день остается в силе и очень четко определяет границу архитектуры как творческого вида деятельности. Другой вариант – моделирование ландшафтоподобных форм – выглядит как антитеза утраты самостоятельности проектировщика: архитектор словно бы ставит себя на место Демиурга, играя тектоническими объемами.

Ч. Дженкс говорит о нарастании эзотерических смыслов в формах новой архитектуры: не отсылая ни к чему или сразу ко многому, она начинает выглядеть «таинственной для непосвященного», «Тайна» – слово слишком лирическое для того, чтобы входить в пространство науки. Однако понятно, что как таинственное люди воспринимают непознанное в своих закономерностях явление, а значит, «тайна» может возникать и без стремления творца добиться какой-либо таинственности. Более того, как только подобная цель ставится специально, все может обернуться бутафорией в духе сразу park.

«Оппозиционером» в стане новых архитекторов выглядит, по Дженксу, Д. Либескинд, настаивающий на ясности и открытости архитектуры: «В своих выступлениях Либескинд также прямо призывает архитекторов вернуться к эмоциональному и общекультурному уровню выразительности, смело посмотрев в лицо тем фундаментальным проблемам смысла и нигилизма, которые заставили архитектуру “умолкнуть”» (1).

Подводя итог заочной дискуссии, можно сказать следующее: Ч. Дженкс доказательно прослеживает изменение совокупности приемов мышления, проектирования и реализации архитектуры в 2000-х гг. Одновременно в ходе анализа становится ясно, как бы-

стро происходят процессы стереотипизации новых архитектурных форм и методов проектирования. Он справедливо воздерживается от однозначных оценок и определения масштабов процесса, т.к. необходимой для объективности временной дистанции еще не возникло. Странно, что Дженкс стремится по-прежнему линейно представить процесс развития архитектуры – как смену одной парадигмы другой. На деле, конечно, они сосуществуют. На наш взгляд, сегодня можно говорить о сосуществовании не только парадигм, но и множества индивидуальных проектных дискурсов в современном синтетическом проектном (шире, чем архитектурное) пространстве. Пример с Д. Либескиндом подтверждает такую возможность. Дженкс констатирует окончательное разделение архитектуры и искусства: свободное формообразование современной архитектуры не несет художественной нагрузки. Вместе с тем, компьютеризация творческого процесса обостряет проблемы, традиционно связываемые с художественным творчеством (самосознание, космичность, отход от стереотипов и т.п.), а сегодня актуальные для любого творческого человека. По сути, речь идет о становлении и сохранении индивидуальности в экономических и технологических условиях, которым она мешает. В ходе этого размышления Ч. Дженкс признает не только имиджевое, но и эстетическое, и экзистенциальное значение архитектуры для человека и культуры в целом.

Творчество Д. Либескинда демонстрирует важную для исследователя связку: метафизика – символизм – духовные универсалии – открытость и эмоционально-смысловая ясность архитектуры. Оно же показывает неоднозначность позиций архитекторов, причисляемых к «новой парадигме».

Таким образом, старые схемы анализа архитектурного процесса не могут служить для понимания архитектуры XXI века. Сегодня необходимо всестороннее рассмотрение творческих установок и произведений каждого отдельного автора во всей совокупности условий, обстоятельств и генезиса творчества. По сути, этим доказана адекватность методов гуманитарного знания («понимающая социология», В. Дильтей, культурология) задачам исследования архитектуры на современном этапе, отрицающая схематизацию и линейность.

Развивая положения Ч. Дженкса, можно указать на еще

более значимую для архитектурного проектного мышления общекультурную тенденцию перехода от парадигм к индивидуальным проектным дискурсам. Если парадигма, согласно Т. Куну, – система правил мышления, внешняя по отношению к отдельному индивиду, своеобразная «дисциплинарная матрица» – до какой-то степени снижает роль авторского поиска и необходимость рефлексии, то дискурс как индивидуальный способ говорения делает их обязательными.

Основные тенденции архитектурного процесса сосредоточены по трем направлениям: обращенность в прошлое, сознательное либо неосознанное следование классическим и классицистским устоям (рациональность, функциональность, символическая ясность формы и т.п.); нахождение в настоящем, мгновенно формализующем и упрощающем любые архитектурные новации, тем самым снижающем авторитет концептуальных разработок; движение в сторону синергетического и экологически-ориентированного мышления, восстанавливающего статус архитектора как демиурга.

#### *Литература*

1. Дженкс Ч. Новая парадигма в архитектуре. Пер. с англ. А. Ложкин, С. Ситар. [электронный ресурс]. URL: <http://www.a3d.ru/architecture/stat/155>.