Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Исторический факультет
Кафедра Всеобщей истории искусств

На правах рукописи

Петрушихина Светлана Владимировна

ПРОБЛЕМА ТЕЛЕСНОСТИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Специальность 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
Доктор искусствоведения, профессор
Ванеян Степан Серёжьевич

Москва — 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ... 3
ИСТОРИОГРАФИЯ ... 26
ГЛАВА I. ПРОБЛЕМА ТЕЛА В АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ ЗАПАДА: ОТ АНТРОПОМОРФИЗМА ДО МЕТОНИМИЧЕСКОГО ПОДРАЖАНИЯ ТЕЛУ ... 51
1.1. Тело-микрокосм ... 51
1.2. Тело-механизм ... 70
1.3. Метонимическое подражание телу ... 85
ГЛАВА II. ТЕЛЕСНОСТЬ КАК ПРОЕКЦИЯ ОЩУЩЕНИЙ: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРЫ ... 96
2.1. Истоки представлений о телесности в феноменологии архитектуры ... 97
2.2. Понятийный аппарат Гуссерля в контексте феноменологии архитектуры: «живое тело», «кризис наук» и проблема смены парадигмы архитектурного мышления ... 111
2.3. Концепция телесности М. Мерло-Понти в рецепции «младшего поколения» феноменологов архитектуры ... 127
2.4. Отражение феноменологических концепций телесности в конкретных сооружениях ... 140
Подведем итог сказанному. ... 154
ГЛАВА III. ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX-НАЧАЛА XXI ВЕКА ... 156
3.1. Тема телесности в теории архитектуры деконструктивизма: фрагментированное, тело, нечеловеческая телесность и проблема возвышенного ... 157
3.2.«Тело без органов» архитектуры ... 184
3.3. Телесность как проекция физического состояния тела: метафоры «гибкости» и «иммунитета» ... 206
ГЛАВА IV. ПРОБЛЕМА ЖЕНСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ... 223
4.1. Женщина – «Другой» архитектуры. Проблема инаковости и исключенности женской телесности из архитектурного дискурса ... 224
4.2. Гендерная теория и теории пространства: «хора» и критика феноменологии ... 238
4.3. Феминистская феноменология и «феминистическая архитектура» ... 254
ЗАКЛЮЧЕНИЕ ... 264
БИБЛИОГРАФИЯ ... 270
Источники ... 270
Литература ... 278
Электронные ресурсы ... 289

ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине XX века происходит коренной перелом в сознании архитекторов. Начинается практически повсеместная критика эстетической доктрины модернизма: радикально настроенные критики порицают её приверженцев за социал-реформистские претензии, чрезмерную утопичность, игнорирование исторического контекста и особенностей местности. В качестве альтернативы они предлагают собственные концепций, созвучные актуальным на тот момент философским течениям и метатеориям – семиотике, структурализму, марксизму, феноменологии. Созданные на их основе теоретические модели формируют парадигму архитектуры постмодернизма. Эта парадигма охватывает множество «языков» архитектуры, которые, несмотря на существующие между ними различия, имеют общие ориентиры: инклюзивность, полистилизм, внимание к окружению и потенциальному пользователю. Последний аспект можно также охарактеризовать как ориентированность на человека, соразмерность ему. Архитекторы, разделяющие эту позицию, стремятся создавать сооружения, которые не просто резонируют с коллективной памятью и историческим наследием, но и с индивидуальным перцептивным опытом каждого отдельного человека. В данном контексте особую роль начинает играть «телесность».

Данное понятие является внешним по отношению к дискурсу архитектурной теории. Этот термин был привнесен в нее из философии и психологии. В работах по философии принято разграничивать понятия «тело» и «телесность». Необходимость дифференциации обусловлена тем, что они обозначают принципиально разные вещи. Под телом, как правило, подразумевается физический объект (как живой, так и не живой). Отечественный мыслитель Валерий Подорога называет таковыми «*внешние тела»*: это могут быть тела животных, небесные тела, материальные тела – словом, всё, что противопоставляется *собственному телу* воспринимающего

субъекта[1]. Такая трактовка тела восходит к понятию *физического тела* (Körper) у немецкого мыслителя Эдмунда Гуссерля: он полагает, что физическое тело конституируется в восприятии как неодушевленный предмет или материальная оболочка живого существа, благодаря которой оно присутствует в мире видимых и материальных объектов[2]. Тело, таким образом, может быть представлено как объект и как феномен.

Телесность, в отличие от тела, нематериальна, невидима и неосязаема. Это не объект и не феномен, а понятие, которое формируется и существует только в дискурсивной среде. В зависимости от дискурса оно будет иметь разные коннотации. Если говорить о психологической коннотации телесности, то ее смысл подразумевает психофизические и эмоциональные состояния, такие как усталость, напряжение, болезнь или, напротив, сила и воодушевление[3]. В философии в понятие «телесность» могут быть вложены разные смыслы. К примеру, в феноменологии восприятия Мориса Мерло-Понти она именуется «плотью» – посредником между телом и окружающим миром, свидетельствующим о взаимном воздействии их друг на друга, а в шизоанализе Жиля Делёза и Феликса Гваттари телесность соотносится с концепцией «тело без органов» – абстрактным полем действия невидимых сил и потоков. Во всех перечисленных случаях телесность выступает как конструкт, позволяющий осмыслить отношения тела субъекта – или «живого тела» (Leib) в терминологии Гуссерля – с разными аспектами окружающей его действительности. С этих позиций понятие «телесность» может использоваться в констекте проблем восприятия действительности и конструирования картины мира.

В зарубежных работах по теории архитектуры разделение на «тело» (body) и «телесность» (corporeality) также присутствует. Необходимость разграничения продиктована тем, что эти понятия касаются совершенно разных аспектов архитектуры: проблема тела фигурирует, как правило, в

[1] Подорога, В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М: Ad Marginem. С.11-12.
[2] Более подробно об этом будет описано во втором параграфе второй главы.
[3] Тхостов А.Ш. Психология телесности. М.: Смысл, 2002. С. 6.

контексте антропоморфизма — формальной аналогии между телом и зданием. На присутствие этой аналогии указывают метафоры, которые используются для описания зданий — скелет (каркас), кожа (оболочка), ноги (опоры), стопы (фундамент). Эти миметические тропы используются для того, чтобы подчеркнуть аналогию здания с телом как воплощением природной красоты и гармонии[4]. Тело в архитектуре трактуется двояко: это и тело человека, и «корпус» здания.

Телесность в архитектуре выражается несколько иначе. Это понятие фигурирует только в теоретических работах. Связанные с ним философские концепции используются там, где идёт речь об отношениях архитектуры и разных сфер жизни её пользователей, а также в контексте восприятия и интерпретации значения зданий. Что касается психологической коннотации, то здесь телесность проявляет себя в приписывании архитектурному объекту различных психоэмоциональных состояний. Так, например, в 39-м выпуске журнала «Проект Россия» главный редактор издания Барт Голдхоорн излагает мысль о том, что для описания состояния «тела» здания справедливы те же обороты, что и для тела человека. «Когда мы говорим об архитектуре для тела, то подразумеваем, что архитектура должна создавать условия для того, чтобы люди были здоровыми, красивыми, стройными и закаленными. Когда мы говорим о теле современной архитектуры — о ее конструкции — мы видим, что этим телом и человеческой плотью управляют в общем-то схожие законы. Здоровье и красота архитектурного тела — это экономичность, стройность и легкость. Оборотной стороной медали является тяжеловесность: грузное тело непривлекательно, оно кажется нездоровым, тяжелая конструкция неизящна и неэкономична…Подобно тому, как человек должен следить за своим здоровьем и время от времени посещать врача, даже если он всегда был здоров, также и здание нуждается в профилактике, даже если оно было мастерски спроектировано»[5] — пишет Б. Голдхоорн.

---

[4] Lico G.R.A. Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space // Humanities Diliman. vol.2. 2001.No 1. — P. 30–44.

[5] Голдхоорн Б. От редактора // Проект Россия. №39. 2005. — С.58–59.

В этом же выпуске теоретик архитектуры Александр Гербертович Раппапорт говорит о том, что телесность ассоциируют «с тектонической интуицией, но в переживании телесности есть и многое другое»[6]. А.Г. Раппапорт считает, что телесность близка чувству материала, но не тождественна ему. С точки зрения теоретика, телесность переживается кинестетически: глядя на здание, мы ощущаем её «не только в чувстве тяжести или в иллюзии невесомости, но и в динамическом усилии, жесте»[7].

Телесность является комплексным понятием, обладающим множеством коннотаций. В свою очередь это обстоятельство порождает вопрос о границах понятия «телесность» в архитектуре. Несмотря на существующее разграничение между «телом» и «телесностью», у понятия «телесность», как правило, отсутствует точная дефиниция. Это связано с тем, что сами теоретики и архитекторы либо апеллируют к философским концептам телесности (как, например «плоть» или «тело без органов»), либо используют отдельные ее атрибуты (иммунитет или фрагмент генома) в качестве объяснительной модели определенного явления, в результате чего телесность остается как бы «в тени» другой проблемы. Необходимость прояснения «плюрализма» концепций телесности, а также причин и обстоятельств обращения к каждой из них обусловливает **актуальность темы настоящего исследования.**

Степень научной разработанности темы. В настоящий момент телесность всесторонне изучена за пределами теории архитектуры. В сфере истории и теории культуры ей посвящены работы Жака Ле Гофа[8], Жоржа Вигарелло и Жана Жака Куртина. Самым обширным и всеобъемлющим в данном случае является трёхтомное издание «История тела». Данный труд представляет собой коллективную монографию, в которой рассматриваются различные аспекты, связанные с восприятием тела в западной культуре. Каждый из томов посвящен конкретному периоду: первые два тома

[6] Раппапорт А. Пять проблем теории архитектуры XXI века // Проект Россия. №39. 2005. — С.162.
[7] Там же.
[8] Ле Гоф Ж., Трюон Н. История тела в Средние Века. М.: «Текст»,2008.189 с.

охватывают эпоху Возрождения и Нового времени, а третий том целиком посвящен XX веку[9].

Проблеме телесности в урбанистике посвящен ряд работ социолога Ричарда Сеннета. В работе «Плоть и камень» исследуется роль и место тела в пространстве города. Автор анализирует различные аспекты городской культуры от Афин «золотого века Перикла» до 70-х годов XX века. В фокусе его внимания оказываются типы вовлеченности человека в общественную, политическую и культурную жизнь города. Автор анализирует телесные практики горожанина: например, ритуалы, повседневность, быт и другие виды деятельности[10]. С точки зрения Р. Сеннета, телесные практики (наравне с состоянием, например, увлеченности, со стремлением к высокому качеству и многократным повторениям одного и того же действия) являются неотъемлемым элементом овладения навыками. Эту мысль он развивает в монографии «Мастер». В данной работе автор рассматривает феномен мастерства чрезвычайно широко — он касается не только художественных ремёсел, кулинарии и научной работы, но и сферы архитектуры и градостроительства. Разговор о телесности в архитектуре касается процессов проектирования, возведения сооружений, свойств материалов, а также проблемы восприятия сооружений[11].

Телесность – почти непременный предмет изучения в трудах по истории философии и философской антропологии. Также она является ключевым сюжетом в исследованиях по феноменологической философии. Так, телесности в феноменологии Гуссерля посвящены монография «Плоть и тело» Дидье Франка[12] (2014), понятию плоти у Мерло-Понти — сборник статей «Хиазмы» под редакцией Фреда Эванса и Леонарда Лоулора[13].

---

[9] История тела. Том III.Перемена взгляда: XX век / Корбен А.(ред). Куртин, Ж.Ж. (ред.), Вигарелло, Ж (ред.) М.: Новое Литературное Обозрение, 2018.464 с.
[10] Сеннет Р. Плоть и камень. Тело и город в цивилизации Запада — М.: Strelka press, 2016. 504 с.
[11] Сеннет Р. Мастер – М.: Strelka press, 2018. 328 с.
[12] Franck D. Flesh and body. On the Phenomenology of Husserl—London: New York: Bloomsbury Academic, 2014. 232 p.
[13] Chiasms: Merleau-Ponty’s notion of flesh / Evans F., Lawlor L. (eds). New York: State University of New York Press, 2000. 291 p.

Интерес к телесности присутствует и среди отечественных философов. В первую очередь стоит отметить труды В.А. Подороги, в частности — опубликованные в формате монографии материалы лекционного курса «Феноменология тела»[14].

Автором ряда работ о телесности также является И.В. Кузин. В своей диссертации он интерпретирует телесность как «живую субстанцию, которая встраивается в культурную жизнь социума»[15]. Именно благодаря телесности мы можем говорить о феномене множественности индивидов, поскольку ее «пограничный» характер существования конституирует совместное бытие»[16]. Данный автор определяет телесность как двойственный социокультурный феномен, чье значение выходит за пределы тела как организма: это и единство, и целостность переживания мира, и возможность отражать «культурное становление человека»[17]. И.В. Кузин также является редактором и составителем тематических сборников РХГА о телесности из серии «Социальная аналитика»[18], куда вошли не только статьи отечественных исследователей, но и переводы текстов зарубежных мыслителей, среди которых — Эдмунд Гуссерль, Бруно Латур, Марк Джонсон, Йэн Бьюкенен и Джорджо Агамбен.

Среди отечественных монографий, всесторонне рассматривающих проблему телесности, стоит отметить труд И.А. Бесковой, Е.Н. Князевой и Д.А. Бесковой «Природа и образы телесности»[19] (2011). Основной тезис этой работы состоит о том, что под телесностью подразумевается имеющее множество ипостасей условие «бытия субъекта в объективном мире»[20]. Телесность становится зоной, на границе которой формируются субъектно-

---

[14] Подорога, В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М: Ad Marginem, 1995. 340 с.
[15] Кузин И.В. Телесность как социокультурный конструкт. дис…д-ра филос. наук. СПб: 2016. С.34–35.
[16] Там же. С.31.
[17] Там же.
[18] Архетипы телесности: российский и западный контексты: сборник статей» / Кузин И.В. (ред.) – СПб: издательство РХГА,2014. 362 с.; Метаморфозы телесности: сборник статей / Кузин И.В. (ред.) —СПб: издательство РХГА, 2015. 346 с.
[19] И.А. Бескова, Е.Н. Князева, Д.А. Бескова. Природа и образы телесности. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 456 с.
[20] Там же. С.421.

объектные отношения. Телесное не противопоставляется ментальному: авторы монографии рассматривают их как взаимодополняющие части «единого качества жизненности»: с этой точки зрения телесность трактуется как другая ипостась ментального[21].

На актуальность темы телесности в философии указывает и огромное количество посвященных ей диссертаций. В частности, докторская диссертация Р.В. Маслова[22] затрагивает онтологическое и аксиологическое измерение телесности, а упомянутого выше И.В. Кузина — её экзистенциальное значение. Кандидатские диссертации А. А. Чикина[23] и М. В. Степанова[24] сконцентрированы на анализе представлений о телесности в философии отдельных мыслителей. Диссертации А. А. Тороповой[25] и М. Д. Рахманиновой рассматривают телесность не в системе идей отдельных персоналий, но в социокультурном и политическом контексте: А. А. Торопова исследует практики конструирования телесности в культуре постмодерна, а в фундаментальном труде М.Д. Рахманиновой, опубликованном в виде монографии[26], описываются различные формы отношения тела и власти.

Примечательно и то, что сами философы, чьи работы являются основой для собственных теорий архитекторов второй половины XX века, размышляют в том числе и о телесности в искусстве. Так, например, телесности в творчестве Ф. Бэкона посвящена работа «Логика ощущения» Ж. Делеза[27], М. Мерло-Понти пишет ряд работ[28] о творчестве П. Сезанна, а Ю.

---

[21] Там же. С.14.

[22] Маслов Р.В. Телесность человека: онтологический и аксиологический аспекты: онтологический и аксиологический аспекты: Дис. ... д-ра филос. наук. Саратов, 2005. 358 с.

[23] Чикин А.А. Проблема телесности в феноменологии: Э. Гуссерль и М. Мерло-Понти: дис. … кандидата философских наук. Москва, 2014.153 с.

[24] Степанов, М.А. Образ мышления тела: к эпистемологии Дитмара Кампера: дис. … канд. филос. наук. СПб, 2011.153 с.

[25] Торопова А.А. Конструирование телесности в культуре постмодерна: дис. … канд. филос. наук. Волгоград, 2017 — 157 с. В 2024 году по материалам диссертации была опубликована монография. См. Торопова А. А. Философия телесности. М.: Канон-Плюс, 2024. 256 с.

[26] Рахманинова М.Д. Власть и тело — М.: Радикальная теория и практика, 2020. 431 с.

[27] Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения – СПб: Machina, 2011.176 с.

[28] Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne //Fontaine. 1945. Vol. 8. No 47 (décembre) / repr.: Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. Paris: Gallimard. 1996.— P. 13–33., Мерло-Понти М. Око и дух / А.В. Густырь (пер.) М.: Искусство, 1992. 63 с.

Кристева анализирует картину «Мертвый Христос» Г. Гольбейна младшего в пятой главе книги «Черное солнце. Депрессия и меланхолия»[29].

Тема телесности разрабатывается и в искусствоведении, преимущественно в трудах об искусстве XX века и современности. К данной теме обращались многие отечественные исследователи — С.С. Ванеян[30], А.В. Рыков[31], Д. Булатов[32], А.В. Венкова[33] и Д.О. Мартынова[34].

Телесность является одним из центральных сюжетов в гендерной теории: наиболее полно оно анализируется в монографии Э. Гросс «Изменчивые тела: к воплощенному феминизму»[35]. Исследовательница интегрирует феминистский взгляд на телесность, субъективность и сексуальность в историю мысли XX века: она рассуждает о нем контексте философии жизни, психоанализа, феноменологии и теории Ж. Делеза и Ф. Гваттари.

Женская телесность фигурирует также в разговоре о феминистском искусстве и феминистской критике искусствознания. Так, британский искусствовед Гризельда Поллок[36] обращает внимание на характер репрезентации поз и одежды персонажей (в частности – натурщиц и крестьян у Ван Гога), поскольку именно он позволяет лучше понять аспекты, указывающие на их социальный статус (род деятельности расовая и классовая принадлежность), чего не может дать другой метод.

---

[29] Кристева Ю. "Мертвый Христос" Гольбейна // Черное солнце. Депрессия и меланхолия — М: Когито центр, 2010. — С.117–150.

[30] Ванеян С.С. Материальное, материнское, матричное — незыблемость утробного // Художественный журнал. — 2019. — Т. 111, No 3. — С. 16–27.

[31] Рыков А.В. Проблема телесности в современном западном искусствознании (П. Фаллер, Д. Каспит, Р. Краусс, И.-А. Буа) // Мавродинские чтения 2004.Актуальные проблемы историографии и исторической науки /Дворниченко А.Ю., Верняев И.И., Новожилов А.Г., Петров А.Л., (ред.-сост.) СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 2004. — С.207–208.

[32] Булатов Д. Искусство катарсиса. Венский акционизм и преодоление поколенческой травмы // Искусствознание. №2. 2018. — С.272–296.

[33] Венкова А.В. Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. — С. 649–655.

[34] Мартынова Д.О. Истерические тела в современном искусстве Эстонии // Художественная культура. №2. 2021. – С.322-344; Мартынова Д.О. Истерическая арка в творчестве Луиз Буржуа. К вопросу о происхождении и значении образа // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2019. — С.24–31.

[35] Grosz E. Volatile bodies: Toward a corporeal feminism. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

[36] Поллок Г. Созерцая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия/ Жеребкин С. (ред.) Харьков; СПб: Алетейя, 2001. — С.731–732.

Под влиянием лакановского психоанализа в гендерных исследованиях актуализируется и другая тема — фрагментированный характер женской телесности. Если З. Фрейд полагает, что описываемые в литературных произведениях ожившие части тела провоцируют страх кастрации, связанный с категорией жуткого, описываемого им в одноименном эссе[37], то Ж. Лакан рассуждает об этом в контексте формирования самосознания индивида. Преодоление ощущения «фрагментарности» собственного тела и начало формирования альянса между телом и психикой происходит на так называемой «стадии зеркала»[38]. О фрагментарном характере телесности в искусстве пишут Л. Нохлин[39] и кинокритик Л. Малви[40]. Сопоставляя образы мужчин и женщин в кино, Л. Малви отмечает различие в их репрезентации: если мужчина всегда представлен как цельный, активно действующий субъект, то тело женщины, как правило, превращается в объект, отдельные части которого демонстрируются крупным планом на экране и оцениваются мужчиной-зрителем.

Что касается предмета настоящего исследования, то на данный момент наиболее разработанной является проблема антропоморфизма в контексте исследования пропорций в ордерной архитектуре. Данной теме посвящена глава «История теории человеческих пропорций как отражение истории стилей» в труде «Смысл и толкование изобразительного искусства» Э. Панофского[41]. Также о телесных истоках системы пропорций в классической архитектурной традиции пишут Д. Онианс[42], Р. Вебер и Ш. Лернер[43].

---

[37] Фрейд З. Жуткое. URL: https://freudproject.ru/?p=723 (Дата обращения: 25.07.2021).
[38] Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Ж. Лакан. Семинары. Книга 2. / Черноглазов А. (пер.), Скрябин П. (ред.) М.: Гнозис, 2009. С. 508-516.
[39] Nochlin L. The Body in Pieces: a fragment as a metaphor of modernity – New York: Thames & Hudson,1994. 65 p.
[40] Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Гапова Е., Усманова А. (ред.-сост.) Антология гендерной теории. – Минск: Пропилеи, 2000. — С.280–296.
[41] Панофский Э. История теории человеческих пропорций как отражение истории стилей // Панофский Э. Смысл и толкование произведения искусства Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. — С.75–128.
[42] Onians J. Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity the Middle Ages and the Renaissance. Princeton: Princeton University Press, 1988. 356 p.
[43] Weber R., Lerner S. The Concept of Proportion in Architecture: An Introductory Bibliographic Essay // ArtDocumentation.Vol.12. 1993. No. 12 — pp. 147 – 154.

Нетривиальный взгляд на архитектурный антропоморфизм представлен в монографии «Танцующая колонна» Джозефа Рикверта[44]. Метод, которым Д. Рикверт исследует ордерную систему, определяется им самим как антропология архитектуры. Используя данный подход, польский теоретик выявляет лежащие за пределами архитектурной дисциплины факторы и процессы, повлиявшие на облик колонны, ее значение и смысловую составляющую.

Автором ряда работ об антропоморфизме в западной архитектурной традиции является Франк Цёлльнер из Лейпцигского университета. В своих статьях исследователь рассматривает значение метафоры человеческого тела и приводит примеры из теории архитектуры. Этим он хочет продемонстрировать, как значение антропоморфизма в архитектурной практике и теории Нового времени (с XVI по XIX век) постепенно снижалось и, в конце концов, было вытеснено из архитектурного дискурса[45]. Исследователь приходит к выводу, что в XX веке антропоморфизм вновь актуализируется и встраивается в концепцию ордера в архитектуре Третьего Рейха, а также воплощается в системе «Модулор» Ле Корбюзье[46].

Последней работой об антропоморфизме является монография Харалампоса Политакиса «Архитектурные колоссы и человеческое тело: здания и метафоры»[47]. В ней производится попытка доказать гипотезу, что любая архитектурная конструкция является антропоморфной на уровне концепции. Именно поэтому, с точки зрения Х. Политакиса, антропоморфизм всегда присущ архитектурной форме и никогда из нее не исчезнет. Причину витальности этого феномена и постоянное обращение к нему исследователь усматривает в миметическом характере архитектурного творчества. Х.

---

[44] Rykwert J. Dancing Column: on Order in Architecture. Cambridge, Mass: The MIT Press,1996. 616 p.

[45] Zöllner F. Anthropomorphism. Towards a Social History of Proportion in Architecture // Proportions: Science – Musique - Peinture & architecture (Etudes Renaissantes)/ Rommevaux S., Vendrix P., Vasco Z.(eds.) Turnhout: Brepols publishers, 2012. — pp.443–456.

[46] Zöllner F. Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism // Images of the Body in Architecture: Anthropology and Built Space / Wagner K., Cepl J. (eds.) Berlin; Tübingen: Ernst Wasmuth verlag,2014. — pp.47–75.

[47] Politakis C. Architectural Colossi and the Human Body: Buildings and Metaphors. London; New York: Routledge,2022.164 p.

Политакис видит в антропоморфизме нечто большее, чем просто формальное подобие. Он трактует его как отдельный дискурс, в котором тем или иным аспектам архитектуры — пропорциям, программе, функции — соответствуют различные функции тела, что получает выражение в соответствующих метафорах. С точки зрения Х. Политакиса телесность и связанные с ней сюжеты также являются частью антропоморфистского мышления.

Концепция Х. Политакиса, безусловно, демонстрирует весьма необычную трактовку феномена антропоморфизма. Однако мы не разделяем ее полностью. Мы полагаем, что антропоморфизм как система мышления не универсален и несет в себе весьма существенные ограничения. Данная форма мышления не позволяет объяснить место архитектуры в структуре экономических и социальных отношений. Для этих целей гораздо лучше подходят социологические теории — например, акторно-сетевая теория или объектно-ориентированная онтология — в которых здание наряду с человеком обретает статус самостоятельного агента. Кроме того, с нашей точки зрения, некоторые концепции телесности выходят за рамки антропоморфизма: это касается понятия «тела без органов», к которому апеллируют теоретики и архитекторы, говоря о проблеме функционирования архитектуры в реалиях капиталистической культуры и в контексте проектирования зданий в «виртуальной среде» специализированных компьютерных программ. И хотя этот термин не поддается описанию в антропоморфических метафорах, он все же имеет отношение к телесности человека, поскольку исследует различные уровни его отношений с сооружениями и средой, в которую они помещены. Именно поэтому мы считаем, что связь между телесностью (или «соматизмом») и антропоморфизмом стоит выстраивать иначе. Их лучше рассматривать как две близкие друг другу, но не тождественные концепции.

Несмотря на то, что проблемы тела и телесности фигурируют в архитектурной теории Запада фактически с самого начала, тема телесности разработана гораздо слабее, чем антропоморфизм и тело как источник пропорций. В литературе, как правило, рассматриваются отдельные

концепции телесности; часто эти сюжеты анализируются в тех же работах, что и проблема тела[48]. Отдельных же монографий, обобщающих представления о телесности во второй половине XX столетия, на настоящий момент нет. Однако, это не означает, что попытки проследить эволюцию представлений о ней и систематизировать относящиеся к ней концепции не производились вовсе. Самые ранние обзорные труды по данной теме были опубликованы в 1990-е — начале 2000 годов: это статья Э. Видлера «Здание в боли»[49] и «Отсутствующие тела»[50] И. де Сола Моралеса (1997). Также детальный обзор представлений о телесности в зарубежной архитектурной теории представлен в диссертационных исследованиях С. Дрейка[51] и М. да Пиедаде Феррейра[52].

Есть литература, где концепции телесности отдельных мыслителей второй половины XX столетия и современности рассматриваются применительно к архитектуре. Такова серия книг издательства Routledge: разделы о проблеме тела и телесности есть в книгах «Мерло-Понти для архитекторов» Д. Хейла[53] (2017), «Делез для архитекторов» А. Баллантайна[54] (2007) и «Иригарэй для архитекторов» П. Роус[55] (2007). В данных работах ёмко изложены соответствующие идеи и варианты их отражения в конкретных проектах или теориях.

Проблема телесности фигурирует в трудах современного немецкого мыслителя Петера Слотердайка. В своих работах он разрабатывает «эколого-сферный» подход. Сфера, по П. Слотердайку, — это некий паттерн, который присущ человеку по его природе и в соответствии с которым тот обустраивает все свое окружение. Первой такой сферой, которая является прообразом всех

---

[48] См. Davidson C. (ed) Anybody., Dodds G, Tavernor, Body and Building, Kovar Z. Architecture in abjection. Bodies, Spaces and their Relations. 2018, Architecture and the body, science and culture / Sexton K.(ed.) New York: Routledge, 2018.
[49] Vidler A. The Building in Pain // AA Files.vol.19. 1990. — pp. 3–10.
[50] De Sola Morales I. Absent bodies //Anybody/ Davidson C.(ed.) Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997. — pp. 16–25.
[51] Drake S. Well-composed body: Anthropomorphism in Architecture. University of Canberra.2003. 262 p.
[52] Da Piedade Ferreira M. Embodied Emotions: Observations and Experiments in Architecture and Corporeality. PhD thesis, University of Lisbon, 2015. 590 p.
[53] Hale D. Merleau-Ponty for architects. London: Routledge.2017. 144 p.
[54] Ballantyne A. Deleuze and Guattari for Architects. London: Routledge, 2007.136 p.
[55] Rawes P. Irigaray for architects. London: Routledge,2007.128 p.

остальных, является материнская утроба. После рождения человек продолжает воспроизводить подобные сферы вокруг себя. По этому же принципу, с точки зрения П. Слотердайка, человек конструирует и собственное жилище[56].

Идеи П. Слотердайка конкретно об архитектуре приведены в третьем томе его «Сфер». Здесь вводится концепция «плюралистической сферологии», метафорой которой является пена. Пена — это один из вариантов трактовки концепции заброшенности и бездомности человека в мире М. Хайдеггера. П. Слотердайк, как и М. Хайдеггер, предполагает, что человек является неприспособленным к жизни в окружающей среде существом: он формируется как личность в искусственной среде, специально выстроенной и адаптированной под его потребности, и именно эту среду (а не природу) он воспринимает как дом. Поскольку дом выполняет в первую очередь оберегающую функцию, то атрибутом телесности, проецируемым на него, становится иммунитет[57].

Одним из немногих отечественных трудов, затрагивающих телесность в постмодернистской архитектуре, является упомянутая ранее монография Е.Н. Князевой и И.А. и Д.А. Бесковых. Телесности в архитектуре здесь посвящена третья глава. Данный раздел открывает развёрнутое определение телесности: автор раздела — Д. А. Бескова — характеризует его как «феноменологическую реальность, представляющую собой сочетание биопсихосоциальных аспектов телесного бытия субъекта в физическом мире»[58]. Автор подчёркивает, что телесность не равна биологическому субстрату или организму: помимо психофизиологических и сенсомоторных компонентов она также включает в себя «осознаваемые и неосознаваемые, отчётливые и смутные образы, символы, представления, переживания»[59].

---

[56] Слотердайк П. Сферы: Микросферология. Т.1. Пузыри. СПб.: Наука, 2005. С.II-III.
[57] Слотердайк П. Сферы: Плюральная сферология. Т.3. Пена. СПб.: Наука, 2010. 922 с.
[58] Бескова И.А., Князева Е.Н., Бескова Д.А.. Природа и образы телесности. С.328.
[59] Там же.

С точки зрения Д.А. Бесковой телесность — это ещё и топологическая структура, которая встроена в пространство внешнего мира и внутренних (висцеральных и ментальных) процессов. Исходя из этого исследовательница определяет «внутреннюю» и «внешнюю» границы телесности. Внутреннюю границу автор характеризует как «*психическую репрезентацию границы активности* субъекта в физическом мире, основанную на балансе автономности/предска-зуемости», а под внешней — кожу и «*психическую репрезентацию поверхности тела-организма»* в виде различных образов[60]. Границы подвержены влияниям извне и изнутри, однако степень подверженности этим влияниям варьируется: так внешняя граница телесности зависит от внешнего мира, а внутренняя регулируется субъектом и потому тесно связано с феноменом «культурного тела»[61]. Тем не менее, границы телесности подвижны и не могут быть зафиксированы раз и навсегда. Более того, сама телесность не гомогенна, а включает в себя несколько слоёв: Д.А. Бескова выделяет «слой тела», «кожу культурного тела» и ориентированность субъекта во внешний мир[62].

В разделе, посвящённом телесности в архитектуре, автор касается не столько теории архитектуры и её дискурса, сколько общих вопросов практического свойства, связанных с воздействием формальных качеств и общей атмосферы пространства архитектуры на реципиента. Основной акцент сделан на эмпирических исследованиях, и потому этот раздел может служить практическим руководством для архитекторов и дизайнеров интерьера.

Телесности в архитектуре постмодернизма посвящён третий параграф третьей главы. Набор текстов зарубежных архитекторов, рассмотренных здесь, невелик: автор проводит беглый и не очень подробный экскурс по «Сложностям и противоречиям в архитектуре» Роберта Вентури и ещё более сжато касается принципов постмодернистской архитектуры у Роберта Стерна. Указанные работы автор приводит для общей характеристики

[60] Там же. С.329.
[61] Там же. С.330.
[62] Там же. С.332.

постмодернизма как парадигмы архитектуры; рассуждения автора раздела о телесности в архитектуре этого периода рассматриваются безотносительно к теоретическим текстам современников Р. Вентури о телесности. Несмотря на очевидный интерес к телесно-ориентированному подходу автор ничего не пишет о современной этому направлению феноменологии архитектуры. Ничего не сказано и об оперировании архитекторами и теоретиками архитектуры терминологическим аппаратом неклассической философии и обращении к её конструктам (например, «телу без органов»). Несмотря на это, наблюдения автора фиксируют несколько аспектов, имеющих значение для теории архитектуры второй половины XX века: это отказ от модернистской идеи «нормативной телесности», плюрализм «языков» и стилей архитектуры, нарушения целостности восприятия и как следствие — формирование новых отношений субъекта и здания, которые объясняются в терминах «нематериального» и «виртуального». Также мы согласны с утверждением Бесковой Д.А. о том, что постмодернизм как парадигма архитектурного мышления колеблется между «телесностью и бестелесностью»[63]. Эта идея подтверждается большой вариативностью сюжетов, связанных с телесностью. В частности, одновременно с акцентом на конкретном телесном опыте отдельно взятого индивида у феноменологов «младшего поколения» существует обратная тенденция, выраженная в обращении архитекторов и теоретиков к предельно абстрактным и «дегуманизированным» концепциям телесности.

Подчеркнём, что данное исследование не претендует на то, чтобы охватить все без исключения концепции телесности. Так как эта цель видится нам недостижимой, мы решили сосредоточить свое внимание на том, что уже теоретик искусства и критик искусствоведческой методологии Д. Элкинс именует «североатлантическим»[64] дискурсом: это теории архитектуры стран Западной Европы, США, Канады, Австралии. За пределами установленных

[63] Там же. С.417.
[64] О проблеме гегемонии «сереоатлантического» искусствознания см работу Elkins J. The end of diversity in Art historical writing: North Atlantic Art History and its Alternatives. Berlin; Boston: De Gruyter, 2021.

географических рамок мы рассмотрим ряд трудов исследователей из стран Латинской Америки — Мексики и Аргентины — чьи работы также интегрированы в контекст этого дискурса. Обращение к указанному ареалу неслучайно, поскольку в относящейся к нему философии сформировались те концепции телесности, которыми оперируют теоретики и архитекторы по всему миру.

Хронологические границы настоящей работы охватывают временной промежуток от второй половины 50-х до конца 90-х годов XX столетия. Однако в ряде случаев мы будем выходить за пределы установленных рамок и обращаться к более современному материалу, который относится уже к началу XXI века.

Объектом исследования диссертации является теория архитектуры Европы и США 1960-х–1990-х годов.

Предметом исследования выступает проблема телесности в теории архитектуры второй половины XX века.

Цель данной работы — исследовать специфику трактовки понятия «телесность» в архитектурной теории второй половины XX века.

Обозначенная цель требует решения следующих **задач:**

1. Дать определение «телесности» в теории архитектуры;
2. Определить круг тем, применительно к которым используется данный термин;
3. Выявить, какие концепции телесности фигурируют в зарубежной теории архитектуры второй половины XX века;
4. Установить источники концепций телесности, используемых теоретиками архитектуры обозначенного периода;
5. Определить значение концепций телесности и их функцию в теории архитектуры обозначенного периода.

Методология настоящего исследования имеет комплексный характер и определяется целями и задачами работы. Поскольку телесности в теории архитектуры редко даётся точное определение, для выявления его специфики

в дискурсе теории архитектуры второй половины XX века был использован прежде всего дискурс-анализ. В частности, мы опирались на теорию дискурса Мишеля Фуко. Он рассматривает дискус как практику, которая представляет собой «совокупность анонимных исторических, всегда детерминированных во времени и пространстве правил, которые в данную эпоху и для данного социального, экономического, географического или лингвистического сектора, определили условия осуществления функции высказывания»[65]. В нашем случае дискурс-анализ будет использован для анализа письменных текстов и устных высказываний о телесности в теории зарубежной архитектуры второй половины XX века.

Так как теория архитектуры исследуемого периода оперирует понятийным аппаратом неклассической философии и пост-канонического психоанализа, нам необходимо будет охарактеризовать используемые в них концепции телесности. Так, для определения телесности в феноменологии мы обратимся к работам Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти. Проблему фрагментированного тела мы рассмотрим через обращение к концепциям «стадии зеркала» Ж. Лакана, «отвратительного» Ю. Кристевой и «жуткого» З. Фрейда, а значение термина «тело без органов» в архитектуре мы сопоставим с таковым у Ж. Делёза и Ф. Гваттари. Анализ телесности в феминистской теории архитектуры будет произведен с опорой на ключевые труды гендерной теории (С. Де Бовуар, Д. Батлер, И. М.Янг, Й. Оксала) и наиболее влиятельных постструктуралистских исследовательниц — Л. Иригарэй и Э. Сиксу.

Структура работы будет детально описана и обсуждена после историографии. Скажем здесь лишь о том, что состоит из введения, четырех глав, библиографии и приложения. Логика построения работы обусловлена основной задачей исследования — выявить то, как понимали телесность представители разных направлений в теории архитектуры второй половины XX века. Основной раздел открывает обзорная глава «Проблема тела в архитектурной теории Запада: от антропоморфизма до метонимического

[65] Фуко М. Археология знания. С.227–228.

подражания телу». Вторая-четвертая главы посвящены пониманию телесности в отдельных направлениях — феноменологии архитектуры, постструктурализму и деконструкции, а также феминистской оптике и гендерной теории.

Диссертация призвана стать первым монографическим исследованием, посвященным проблеме телесности в теории зарубежной архитектуры 1960-1990-х годов. **Научная новизна** работы состоит в том, что в ней дано развёрнутое определение термину «телесность» в архитектуре, обозначено его отличие от понятия «тела». В настоящем исследовании впервые комплексно рассматриваются представления о телесности в феноменологии архитектуры – их истоки, связь с теорией вчувствования, феноменологической философией и гештальт-психологией. В диссертации впервые предпринята попытка комплексно изучить и систематизировать статьи, монографии и эссе, посвящённые гендерной специфике телесности в архитектурном дискурсе последней трети XX столетия. Основное внимание уделяется проблеме женской телесности. Данная тема рассматривается в нескольких аспектах — как реакция теоретиков на гендерный дисбаланс в архитектурной дисциплине, как стремление ряда авторов показать отличный от мужского «женский взгляд» на архитектуру и её пространство, а также в контексте попыток отдельных архитекторов найти обоснование «женскому» подходу к проектированию.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что она исследует возможности применения различных концепций телесности из неклассической философии и неопсихоанализа в архитектурной теории. Она уточняет определение понятия «телесность» применительно к архитектуре и указывает истоки тех концепций, которыми оперируют авторы теоретических работ во второй половине XX века. Диссертация может стать отправной точкой для дальнейших исследований архитектуры Новейшего времени. Материалы настоящего исследования могут быть основой лекционных и семинарских занятий по истории архитектуры XX века, а также

использоваться в рамках специализированных курсов по теории современной архитектуры.

Материалы диссертации могут быть полезны не только исследователям гуманитарной направленности, но и архитекторам. Они могут быть основой для подготовки концепций проектов и составления пояснительных записок к ним. Этим обусловлена **практическая значимость** работы.

На защиту выносятся следующие **положения:**

1. Применительно к архитектуре телесность представляет собой теоретический конструкт, обозначающий проецирование на здания различных свойств, качеств и состояний тела. Телесность не принадлежит самим сооружениям: она возникает в процессе восприятия архитектурных объектов и выражается посредством метафор и концепций, которые фигурируют только в текстах. Эти метафоры и концепции используются для описания различных аспектов отношения архитектуры с её пользователями, что дополнительно подчеркивает её «социальную» природу — аспект, который отличает архитектуру от других видом искусства.
2. Феноменология архитектуры использует понятие телесность в значении «ориентированность архитектуры на пользователя, его культуру, историю и особенности местности, в которой он обитает». Такая коннотация связана с тем, что телесность рассматривается как посредник между зданием и телом пользователя.
3. Используемое архитекторами-деконструктивистами понятие «фрагментированное тело» связано с термином «жуткое» З. Фрейда. Распадающееся на части тело здания не вызывает у реципиента ощущение уюта, безопасности и комфорта. Этот аспект трактуется архитекторами и теоретиками как признак автономизации архитектуры, а именно — символического «освобождения» её от миссии служить обществу. Однако тот факт, что этот термин используется в контексте

отношений человека и здания, дополнительно подчёркивает невозможность полной автономии архитектуры от социальной сферы.

4. Термины «тело без органов» и «иммунитет» возникают в дискурсе архитектурной теории последней четверти XX века на фоне тенденции «дематериализации» и виртуализации в культуре постмодерна, а также под влиянием научных и медицинских открытий. Данные понятия используются для того, чтобы объяснить воздействие на архитектуру недоступных взору процессов – движения финансовых и информационных потоков, а также формирования отношений между индивидами и социальными группами. «Тело без органов» и «иммунитет» используются также как метафоры гибкости, податливости и высокой адаптивности архитектуры в условиях нестабильной, постоянно изменяющейся реальности.
5. В феминистской риторике женская телесность предстает как инструмент критики «фаллоцентричной» архитектуры. Следуя логике «женского письма», представительницы феминизма, с одной стороны, выдвигают тезис о несовместимости женского начала и архитектуры, а с другой – постулируют повсеместное вытеснение женской телесности из дискурса архитектурной теории. Вытеснение проявляется либо в отчуждении атрибутов женской телесности от женского тела, либо в выхолащивании их в абстракцию.
6. Интерес к телесности среди женщин-архитекторов и теоретиков возникает на фоне актуализации «женского вопроса» в профессии и может быть трактован как один из способов выражения аутентичного «женского» подхода к проектированию. Он предполагает акцент не на формальной выразительности и противопоставлении здания окружению, сколько на более тонких нюансах отношения тела, пространства и окружающего контекста.

Апробация работы. Результаты исследования обсуждались в докладах на следующих конференциях:

1. Истоки понимания телесности в феноменологии архитектуры // конференция молодых ученых "Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре", РГГУ, 27–28 апреля 2020 г.
2. Перцептивный опыт и телесность в феноменологии архитектуры // Искусствознание: наука, опыт, просвещение, Москва, Государственный институт искусствознания, 27 августа 2020 г.
3. Осмысление понятия телесности современными представителями феноменологии архитектуры» // Международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства», Санкт-Петербург, СПбГУ, 26–31 октября 2020 г.
4. «Понятие телесность в рецепции представителей феноменологии архитектуры» // II конференция молодых ученых "Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре", РГГУ, 30–31 октября 2020 г.
5. «Проблема женской телесности в теории архитектуры второй половины XX века»// Форум молодых исследователей искусства «Научная Весна — 2021». Москва, Государственный Институт Искусствознания. 27–30 апреля 2021 г.
6. «Тема телесности в архитектурной теории Бернара Чуми»// IV конференция молодых ученых "Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре", РГГУ, 22-23 октября 2021 г.
7. «Проблема "фрагментированного тела" в архитектурной теории конца XX века» // Всероссийская конференция «XLVI Лазаревские чтения», МГУ им. М.В. Ломоносова, 3–4 февраля 2022 года
8. «Концепция «тела без органов» в зарубежной теории архитектуры конца XX века» // Международная научная конференция

«Актуальные проблемы теории и истории искусства-X», МГУ им. М.В. Ломоносова, 4–6 октября 2022 г.

Основное содержание диссертации представлено в следующих в журналах Scopus, WoS, RSCI, а также в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ по специальности:

1. Петрушихина С. В. Понятие телесность в рецепции представителей феноменологии архитектуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 674–685. (0,98 п.л., импакт фактор SJR: 0.189);
2. Петрушихина С. В. Концепция «тела без органов» в теории архитектуры конца XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023. — С. 723–733 (0,97 п.л., импакт фактор SJR: 0.189)
3. Петрушихина С. В. Проблема женской телесности в теории архитектуры конца XX века // Артикульт. 2021. № 2(42). — С. 91-96. (0,63 п.л., импакт фактор РИНЦ: 0,552)
4. Петрушихина С. В. К вопросу о телесном опыте в теории архитектуры Бернара Чуми // Философия и культура. 2021. № 12. — С. 25–32 (0,56 п.л., импакт фактор РИНЦ: 0,329)
5. Петрушихина С.В. Концепция «фрагментированного тела» в теории архитектуры конца XX века //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022 - №1 — С.68-79 (0,68 п.л., импакт фактор РИНЦ: 0,119)

Результаты исследования были апробированы в ходе подготовки материалов и чтения лекций лекций спецкурса «Теория архитектуры второй половины XX века» на Историческом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова в 2021, 2022 и 2024 году, а также в лекциях курса «Теории архитектуры XX века» в Музее Архитектуры им. А.В. Щусева (2023).

ИСТОРИОГРАФИЯ

Проблема телесности разрабатывалась одновременно в нескольких теориях архитектуры второй половины XX века: это и феноменология, и архитектурная деконструкция, и феминистская критика. В настоящем разделе основной акцент сделан на литературе по проблеме телесности в феноменологии архитектуры и гендерной теории. Выбор именно этих направлений обусловлен несколькими причинами. В рамках феноменологии проблема телесности разработана наиболее полно. В феминистской теории архитектуры, напротив, данная тема часто фигурирует в источниках, но недостаточно полно осмыслена в литературе.

Перед тем, как перейти к анализу литературы и основных источников, относящихся к указанным направлениям, мы рассмотрим обобщающие труды по телесности в архитектуре.

Обобщающие труды о телесности в архитектуре. Первые попытки систематизировать представления о телесности производятся в 1990-е годы в специализированной периодике. Одной из наиболее ранних обобщающий статей, анализирующих процесс трансформации представлений о телесности в теории архитектуры Запада представлен в статье Энтони Видлера «Здание в боли» (1990). В данной работе теоретик говорит о том, как менялись представления о телесности в архитектуре со времен Витрувия до конца XX столетия. Автор выявляет в этом процессе следующую динамику: представления о телесности в архитектуре эволюционировали от антропоморфизма в сторону способности архитектуры вызывать у человека определенные эмоциональные состояния[66].

Во второй половине 1990-х годов выходит целый ряд трудов, в которых представлена широкая панорама концепций телесности. Это могут быть либо сборники статей отдельных авторов, либо сборники трудов конференций и симпозиумов, прошедших в передовых институциях.

---

[66] Vidler A. The Building in Pain // AA Files.vol.19. 1990. — pp. 3–10.

Одним из наиболее масштабных событий, в фокусе внимания которого оказалась проблема тела и телесности в архитектуре XX столетия, стала междисциплинарная конференция «Anybody», прошедшая в 1996 году в Аргентинском национальном музее изящных искусств в Буэнос-Айресе. В конференции приняли участие передовые архитекторы и философы того времени — Э. Диллер, Б. Коломина, П. Айзенман, А. Исодзаки, И. де Сола Моралес, Г. Линн, Э. Гросс и Ф. Джеймисон. Доклады и панельные дискуссии были опубликованы в 1997 году одноименном сборнике под редакцией С. Дэвидсон[67].

Проблеме телесности в архитектуре XX века посвящен вышедший в том же году сборник статей голландского теоретика Арье Графланда под названием «Архитектурные тела» (1996). Автора интересует, как тело и телесность структурирует архитектурный объект и делает его социально значимым. Различные аспекты телесности и их функции анализируются им на материале творчества четырех архитекторов — Ле Корбюзье, Р. Колхаса, П. Айзенмана и Д. Либескинда. Проделанный А. Графландом анализ выявляет развитие представлений о телесности в архитектурном дискурсе XX века: формальная аналогия между телом и зданием постепенно вытесняется дискретными атрибутами телесности, а «витрувианский» антропоморфизм подменяется психоаналитическими и постструктуралистскими коннотациями телесности[68].

Проблема телесности в архитектуре не утрачивает актуальности и в новом миллениуме. Среди вышедших в начале 2000-х годов изданий, посвященных проблеме телесности в теории архитектуры, отдельного внимания заслуживает сборник статей «Тело и здание», вышедший по итогам одноименного симпозиума.

Тексты сборника сгруппированы в три раздела. Статьи из первого раздела фокусируются на телесности и ревизионистском прочтении

---

[67] Anybody/ Davidson C.(ed.) Cambridge, Mass: The MIT Press,1997. 288 p.
[68] Graafland A. Architectural bodies. Rotterdam: 010 publishers,1996. 131 p.

архитектуры античности. Так, например, статья «Архитектоника телесности» Далибора Веселы рассматривает представления о теле в доплатоновской философии и касается проблемы упорядочивания архитектуры при помощи системы пропорций. Второй раздел представляет группа текстов, рассматривающих телесность в искусстве Ренессанса и Нового времени. Сюда вошли статьи и эссе А. Перес-Гомеса, Д. Тавернора, Г.Ф. Моллгрейва и К. Харриса.

Третья группа статей посвящена понятию телесности в архитектуре XX века и современности. В частности, Джордж Доддс тщательно анализирует захоронение рода Брион Карло Скарпа. Исследователь выявляет в данном проекте две основные темы. Во-первых, он отмечает особый интерес архитектора к женской телесности в данном архитектурном ансамбле, а во-вторых — тщательно продуманное кадрирование ландшафта. Оба сюжета связаны с очень личной интерпретацией архитектором венецианской пейзажной живописи[69]. Статья «Традиция архитектурных фигур: в поисках блаженной жизни» Марко Фраскари посвящена стаффажу в графике венецианского архитектора Валериано Пастора — профессора IUAV и ученика К. Скарпа. В данной статье М. Фраскари развивает идеи, изложенные им ранее в статье «Новая телесность в архитектуре»[70]. Автор считает, что в своей архитектурной графике В. Пастор воздерживается от буквального антропоморфизма и использует принцип «метонимической» проекции тела. Метонимический принцип предполагает не просто установление формальной аналогии между частями тела и структурой здания, а выражение средствами архитектуры определенных телесных процессов: напряжение мышц, удержание равновесия, движение тела в пространстве. На примере эскизов

[69] Dodds, G. Desiring Landscapes/Landscapes of Desire: Scopic and Somatic in the Brion Sanctuary // Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture /Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002. — p.226–237.

[70] Frascari M. New corporeality in architecture // Journal for Architectural Education. Vol.40.1987. No.2. — pp. 22-23

школы в коммуне Доло М. Фраскари демонстрирует, какими бывают типы репрезентации тел и что отображает каждый из них[71].

Основной акцент в статье «Ровная и гибкая? Тренировка осанки в архитектуре модернизма» делается на том, как «органическое» понимание телесности проецируется на архитектуру. Авторы анализируют телесность в архитектуре модернизма и современности с позиции двух понятий – «ровная осанка» и «гибкость». Первое понятие считается элементом модернистской образности, в которой телесность рассматривается в контексте представлений о гигиене и спорте. «Гибкость» же является одним из основных качеств архитектуры рубежа XX-XXI веков. Она внедряется в архитектурный дискурс благодаря использованию современных технологий проектирования и изменившимся представлениям о здоровье. Гибкость увязывается со способностью адаптироваться к любым условиям среды. При чем способность тела к адаптации Уильям Брэм и Пол Эммонс отождествляют с работой иммунитета – невидимого защитного барьера организма. Свои доводы У. Брэм и П. Эммонс подкрепляют анализом спортивного комплекса им. Пэйна Уитни при Йельском университете и проектов Г. Линна[72].

Раздел завершает статья Кеннета Фремптона «Телесный опыт в архитектуре Тадао Андо». Как отмечает автор, телесность в архитектуре Т. Андо проявляется в соразмерности телу человека его зданий, характере освещения и деликатной проработке фактуры материалов. К. Фремптон пишет, что эти особенности свидетельствуют о значимости тела реципиента в картине мира архитектора[73].

Frascari, M. A Tradition of Architectural Figures: A search for vita beata// Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture /Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002. — p.258–267.

[71] Mallgrave H.F., Modern Architectural Theory —A Historical Survey (1673-1968) Cambrige University Press, New York, 2009. — p. 369–372.

[72] Braham W.W., Emmons P. Upright and flexible? Exercising posture in modern architecture// Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture /Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002. — P. 290–303.

[73] Frampton K. Corporeal experience in the architecture of Tadao Ando// Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture /Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002. — p.304–319.

В 2005 году выходит 39-й номер журнала «Проект Россия». Он всецело посвящен «архитектуре для тела» — зданиям и пространствам, предназначенным для укрепления здоровья. Другая затронутая в номере тема, которая представляет интерес в свете нашего исследования — это «тело архитектуры». Помимо обзора проектов там же представлены статьи по истории и теории архитектуры. Среди теоретических статей хотелось бы отметить тексты Алексея Муратова и Александра Раппапорта.

Очерк А. Муратова рассматривает вопрос заботы о здоровье индивидов в контексте биополитики. Каждому из типов зданий и пространств соответствуют разные режимы власти: забота и контроль. В первом случае имеется в виду забота о недееспособном, слабом и больном теле: эти тела являются предметом объектов здравоохранения и рекреационной архитектуры — больниц, роддомов, психиатрических лечебниц. Другой модус власти относится к дисциплине и контролю. Опираясь на терминологию М. Бахтина и М. Фуко, А. Муратов констатирует, что функции «архитектуры для тела» ограничены двумя крайностями: «тела-рода…которое пронизано механикой живого» и «тела как машины», которое нужно контролировать и улучшать[74].

Автор статьи выдвигает идею, что пространства для оздоровления и контроля за телом хоть и построены с разными целями, но имеют между собой нечто общее. В фукольдианском смысле они являются гетеротопиями — реально существующими, пространственно обособленными местами, где реальное и нереальное смешиваются, и жизнь течет совсем иначе, нежели в остальном мире. Примерами гетеротопий мы можем назвать дома отдыха, тюрьмы, а также кинотеатры, музеи, библиотеки. Мы видим, что типология гетеротопий весьма обширна. Она постоянно пополняется и уточняется, а сами гетеротопии всё более изощрённо взаимодействуют с привычным миром. Дело в том, что в результате смешения функций в зданиях и размывания границы между приватным и публичным зачастую сложно понять, где проходит грань между гетеротопией и нормальными пространствами. Автор

[74] Муратов А. Тело, власть, архитектура // Проект Россия. №39. 2005. С. 60.

полагает, что размытие границ приватного и публичного повышает внимание власти к приватной сфере: это приводит к тому, что она пытается контролировать индивидов и там. Это, с точки зрения А. Муратова, неизбежно накладывает отпечаток на архитектуру XXI века. Однако, несмотря на это, теория архитектуры, как правило, игнорирует этот феномен, тогда как культурологи, исследующие повседневность, проявляют к ней интерес[75].

Статья А.Г. Раппапорта из того же выпуска представляет собой попытку обзора актуальных для начала XXI столетия проблем архитектурной мысли. Автор отмечает, что с наступлением нового миллениума постмодернистская парадигма хоть и сохраняет за собой статус главенствующей, она не предлагает ничего принципиально нового. Однако это не отменяет процесс рефлексии в теории и не тормозит окончательно её производство. Теоретиков архитектуры в начале XXI века, по мнению Раппапорта, в большей степени волнует экзистенциальная сторона, ибо значение архитектуры всегда обусловлено экзистенцией человека. В архитектуре она раскрывается в проблеме мифа (смысла архитектурной формы), в отношениях глобального и локального, пространства и времени, а также в осмыслении специфически экзистенциальных категорий («свобода», «любовь» и «судьба»). В этот же ряд встраивается и проблема «телесности». Она поднимается в разделе «Тело и схема». Данная пара понятий играет роль антиномий рационального и иррационального, чья диалектика занимает в дискурсе теории архитектуры особое место. Схематизация трактуется как рационалистический импульс к упорядочиванию словаря архитектурных форм и находит свое отражение в ордерной системе, пропорциях и типологии. Схема ноуменальна: она конструируется и считывается рассудком; телесность, напротив, феноменальна — она переживается неосознанно, и потому относится к сфере иррационального. А.Г. Раппопорт ставит её в один ряд с такими феноменами архитектуры, как пространственность и поверхность, покой и движение, свет и темнота, цвет и время. Любая схема относительна и меняется с течением

[75] Там же.

времени, тогда как телесность присутствует всегда. Схема проявляет себя эксплицитно, тогда как её антипод ускользает от зрения. Особую актуальность телесность обретает в контексте «интериоризации» архитектуры. Этим термином А.Г. Раппопорт называет тенденцию, при которой отдельные здания и целые ансамбли не считываются как фигура на фоне окружения, но полноценно раскрывают своё значение через интерьер, и потому переживаются изнутри, «как тело, простирающееся в бесконечность»[76]. Таким образом проблема телесности остаётся актуальна не только в контексте восприятия архитектуры, но и в свете отношений её вешнего и внутреннего пространства.

В 2010-е годы производятся первые попытки систематизировать массив текстов о теле и телесности в архитектурной теории. Эти попытки были произведены диссертационных исследованиях Скотта Дрейка[77] и Марии да Пиедаде Феррейра[78].

И хотя исследование С. Дрейка носит название «Хорошо сложенное тело: антропоморфизм в архитектуре», оно охватывает гораздо больший спектр явлений, поскольку под антропоморфизмом автор понимает любое сопоставление здания или города с телом. Иными словами, антропоморфизм для С. Дрейка является способом мышления, порождающим и метафоры, отсылающие к телу и частям, и саму возможность использовать концепции телесности в теоретических работах. Австралийский исследователь ставил перед собой задачу выстроить максимально полную картину исследуемого явления, и потому предлагает своему читателю обзор различных форм выражения антропоморфистских концепций в архитектуре от Витрувия до конца XX века. Не менее обстоятельный обзор присутствует в первом томе диссертации М. Да Пиедаде Феррейры: он занимает десять глав, чье

[76] Раппапорт А. Пять проблем теории архитектуры XXI века // Проект Россия. №39. 2005 — С.160–162.
[77] Drake S. A. Well-Composed Body: Anthropomorphism in Architecture. PhD Thesis. University of Canberra, 2003. Текст диссертации Дрейка был заложен в основу одноимённой монографии (Drake S. A Well-Composed Body: Anthropomorphism in Architecture. — Saarbrücken, VDM Ferlag Dr. Müller e K. 2008). Однако, в нашей работе мы будем опираться на текст диссертационного исследования из-за отсутствия доступа к монографии.
[78] Da Piedade Ferreira M. Embodied Emotions: Observations and Experiments in Architecture and Corporeality. PhD thesis, University of Lisbon, 2015. 590 p.

содержание построено на сопоставлении противоположных концепций тела (Естественное / Дисциплинированное, Фрагментированное / Цельное, Прекрасное / Возвышенное, Дуализм тела и разума / Воплощенное сознание) Говоря о телесности в теории архитектуры второй половины XX века, оба автора касаются феноменологического направления и концепции «тела без органов». М. Да Пиедаде Феррейра упоминает делеизанский концепт в качестве свидетельства расширения представлений о теле, произошедших в результате развития науки, техники и медицины. Исследовательница упоминает данный концепт в контексте проблемы дематериализации тела, которая становится актуальной в свете изобретения компьютеров, чьи программы и доступ в Интернет отрывают доступ в измерение виртуальной реальности. С. Дрейк пишет о «теле без органов» в контексте морфогенеза Грега Линна, а также обращается к нему в разделе, где идет речь о рецепции категории возвышенного в среде архитекторов деконструктивистов. И хотя эти труды вносят большой вклад в изучение проблемы телесности в архитектурной теории второй половины XX века, в них, тем не менее, имеются существенные пробелы. Так, например, из поля зрения Дрейка и да Пиедаде Феррейра выпадают феминистский взгляд на телесность в архитектуре. С. Дрейк только упоминает основные труды, в которых фигурирует данная проблема, однако не останавливается на них подробно.

Данный пробел восполняет вышедшая в 2018 году монография Зузанны Ковар «Архитектура в отвращении. Тела, пространства и их отношения». В отличие от предыдущих работ, австралийская исследовательница уделяет больше внимания именно второй половине XX века и современности. Кроме того, она не ограничивается одной только архитектурной теорией: в качестве примеров она приводит выполненные архитекторами инсталляции, а также обращается к искусству перформанса.

Основной акцент в работе З. Ковар сделан на опосредованных телесностью отношениях человека, пространства и архитектуры. З. Ковар полагает, что они развивались сообразно развитию представлений о теле и

телесности в философии. Пройдя вместе с ней путь от картезианского дуализма до оперирования постструктуралисткими концепциями, архитектурное мышление, тем не менее, так и не смогло избавиться от дуалистического понимания этих отношений. З. Ковар отмечает, что дуализм сохраняется даже несмотря на попытки от него избавиться: проблема заключается в том, что архитектурные теории второй половины XX века дуалистичны, так как фокусируются на отделении либо тела, либо пространства, нежели на избавлении от самого дуализма отношений между ними и формировании цельной модели их взаимодействия. Чтобы преодолеть присущий данным отношениям дуализм, З. Ковар предлагает обратиться ко введенной Ю. Кристевой концепции «отвращения» (*abjection*). Отвращение представляет интерес по той причине, что оно нарушает цельность границ субъекта, относительно которого выстраивается дуалистические отношения с архитектурой и пространством. З. Ковар полагает, что «отвратительное» преодолевает дуализм в момент отталкивания: этот момент представляет собой переходное состояние — некий «момент неразличимости» между субъектом и объектом (в нашем случае — между телом и архитектурным пространством)[79]. Исследовательницу интересует не столько репрезентация того, что вызывает отвращение, сколько функционирование данного процесса. Чтобы этого добиться она акцентирует свое внимание на философских и теоретических текстах, избегая при этом прямого переноса философской терминологии на описание самих сооружений.

Одним из самых последних сборников, комплексно освещающих проблему телесности, является «Архитектура и тело, наука и культура», выпущенный в том же году. Составитель сборника К. Секстон отмечает, что представления о телесности в архитектуре постоянно эволюционируют, и потому воплощённые в архитектуре образы тела и телесные схемы имеют относительный, а не абсолютный характер. Секстон также проводит идею, что

[79] Kovar Z. Architecture in Abjection. Bodies, Spaces and their Relations. London; New York: I.B. Taurus, 2018. P. 7.

на представления о телесности в архитектурном дискурсе в равной степени влияют изобразительное искусство, наука и медицина[80].

Материалы сборника упорядочены по хронологии. Такой ход более наглядно демонстрирует интенцию составителя: продемонстрировать различные аспекты проявления телесности в архитектуре от античности до 60-х годов XX века и их влияние на архитектурную практику, теорию и социальное производство пространства.

Сборник открывает статья Л.Ч. Чанг «Архитектура до тела?», в которой автор исследует истоки представлений о телесности в архитектуре архаической Греции. За ней в блоке, посвященном античности, следует статья «Исцеление в движении» И. Окэй. В данной работе автор говорит о влиянии медицинских практик на греко-римские представления о телесности в архитектуре.

В следующем разделе представлены статьи, посвященные проблеме телесности в средневековой архитектуре. В статье Д. Кроу рассматривается представления о телесности в средневековой архитектуре на примере базилики в Сен Дени. В статье Л. Холлегрин анализируется другое сооружение — Шартрский собор.

В раздел, посвященный архитектуре Нового времени, вошли статьи, охватывающие памятники с XVI по XVIII век. Данный раздел открывает статья Х. Костелло, посвященная феномену «висцерального пространства» в архитектуре маньеризма. Автор рассматривает здесь влияние практики вскрытия трупов на архитектуру Микеланджело, в том числе на капеллу Медичи в церкви Сан Лоренцо. В статье К. Секстон речь идет о том, как прогрессивные ученые из частных академий стремились отойти от ренессансных концепций телесности и предвосхитили проблему «характера» в архитектурном дискурсе.

Следующий раздел объединяет статьи, посвященные модернистской архитектуре. В статье Т. Тойтенберга рассматривается проблема телесности в

[80] Architecture and the Body, Science and Culture / Sexton K.(ed.) New York: Routledge, 2018. 280 p.

немецкой архитектуре XIX-XX веков. Исследователь увязывает эволюцию представлений о телесности с научным прогрессом: в частности, он полагает, что изобретение сфигмографа — прибора для измерения давления в крови в середине XIX века — способствовало внедрению в архитектурный дискурс понятия «ритм»[81]. Две последние статьи данного раздела посвящены модернистской архитектуре Европы послевоенного времени. В. К. Либерман пишет о телесности инвалидов в архитектуре Якоба Бакемы. Исследовательница отмечает, что голландский архитектор стремится не просто создать доступную среду для инвалидов, но и психологически исцелить изувеченных индивидов. Завершает этот раздел статья П. Бёрлей о перестройке военного бункера под пространство бруталистской католической церкви Сен-Бернадетт в бургундском городе Невер.

Сборник под редакцией К. Секстон по формальным критериям похож на описанный выше сборник «Тело и здание» Р. Тавернора и Д. Доддса. Эти работы имеют схожую структуру: их содержание выстроено по хронологии, а больше всего материала в них посвящено теории архитектуры Нового времени, тогда как остальные периоды рассмотрены менее обстоятельно. На этом сходства между ними заканчиваются, поскольку их наполнение отражают разные концепции. В сборнике К. Секстон основная масса статей посвящена влиянию науки на представления о «телесности» и отражении этой тенденции в архитектуре. «Тело и здание» Д. Доддса и Р. Тавернора предъявляют иной взгляд на тело и «телесность» в архитектуре: в материалах этого сборника она исследуется в художественно-эстетическом измерении целых течений или отдельных мастеров.

В описанных выше обобщающих трудах проблеме телесности во второй половине XX века уделяется значительно меньше внимания, чем таковой в античности, Ренессансе, Новом времени и модернизме. Темы, относящиеся ко второй половине XX века, как правило, исследованы точечно: в основном это

[81] Teutenberg T. The Eye of the Modernity. Form, Proportion and Rhythm in German Architectural History of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries // Architecture and the body, science and culture/ Sexton K. (ed), London; New York: Routledge, 2020 — pp.157–176.

отдельные сюжеты (например, объекты, персоналии или концепции), которые далеко не всегда вписаны в контекст эпохи. Исключение в этом случае составляют работы С. Дрейка, М. Да Пиедада Феррейры и З. Ковар: в них проблема телесности во второй половине XX века раскрыта наиболее полно.

Проблема телесности в феноменологии архитектуры. В настоящий момент о телесности в феноменологическом направлении архитектурной теории написано много статей, монографий и диссертаций.

Краткий обзор феноменологического направления в архитектурной теории представлен в монографии Гарри Фрэнсиса Моллгрейва «Теория архитектуры Нового Времени». В главе «Феноменология, структурализм и семиотика» автор подробно описывает общие идеи феноменологии и концепцию «жилища» М. Хайдеггера, после чего тезисно излагает основные идеи К. Норберг-Шульца и Д. Рикверта[82]. Более детально данная тема разбирается Г.Ф. Моллгрейвом в монографии «Введение в архитектурную теорию с 1968 года до современности», написанной в соавторстве с Нельсоном Гудманом. Феноменология архитектуры рассматривается здесь в контексте архитектурной теории 1980-х годов в параграфе «Критический регионализм и феноменология». Основное внимание исследователей в данном разделе сосредоточено на идеях и текстах К. Норберг-Шульца, К. Фремптона и А. Перес-Гомеса. В параграфе «Феноменологическая архитектура» авторы рассматривают влияние философских взглядов М. Мерло-Понти на архитектурную практику 1990-х годов, а именно — на сооружения С. Холла и П. Цумтора[83].

Диссертация Беаты Сировы[84] посвящена роли пользователя архитектуры в феноменологическом ракурсе. Б. Сировы выявляет определённые ограничения доминирующих теоретических позиций и говорит

---

[82] Mallgrave H.F., Modern Architectural Theory –A Historical Survey (1673-1968) Cambridge University Press, New York, 2009. — P.369–372.

[83] Mallgrave H.F., Goodman D. J. An Introduction to Architectural Theory: from 1968 to the Present. Malden, Massachussets: Wiley-Blackwell, 2011. 286 p.

[84] Sirowy B. Phenomenological concepts in architecture. Towards a user-oriented practice, PhD thesis, The Oslo School of Architecture and Design, 2010. 295 p.

о необходимости создания нового метода, который может обеспечить большую включенность пользователя и релевантность архитектурных проектов локальному контексту. Вторая часть диссертации Б. Сировы сфокусирована на феноменологии архитектуры. В данном разделе исследовательница производит обзор трудов Э. Гуссерля, Г.Г. Гадамера, М. Мерло-Понти и М. Хайдеггера, а также анализирует работы К. Норберг-Шульца, Д. Веселы, А. Перес-Гомеса и С. Холла. Феноменология, по мнению Б. Сировы, снимает ограничения предыдущих теоретических моделей и утверждает новую парадигму, учитывающую особенности конкретного локального контекста и перцептивный опыт потенциального пользователя. Диссертация Б. Сировы может нас заинтересовать той идеей что феноменология предоставляет философскую базу для социально ориентированной архитектурной практики, в которой телесность индивида становится одним из ориентиров для подбора подходящих архитектурных решений.

Самой первой монографией о феноменологии архитектуры является «Исторический поворот: феноменология архитектуры и расцвет постмодернизма» Хорьхе Отеро-Пайлоса[85], опубликованная в 2010 году. В ней автор говорит о том, как антиисторический подход феноменологии повлиял на архитектурный дискурс 1960-80-х годов. Поскольку телесность в данной работе не является основной темой, Х. Отеро-Пайлос не посвящает ей специального раздела. Вследствие этого она встраивается в анализ произведений избранных персоналий – Ж. Лабатю, К. Фремптона, К. Норберг-Шульца и Ч. Мура – и трактуется как проекция телесных и эмоциональных переживаний.

Особой глубиной отличается монография Мохаммеда Резы Ширази. Подробный обзор основных идей Э. Гуссерля, М. Мерло-Понти и М. Хайдеггера представлен в первой главе работы. В данном разделе М. Р. Ширази разбирает понятия жизненного мира, фона и горизонта. Вторая часть

[85] Otero-Pailos J. Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern, 2010. 356 p.

исследования посвящена феноменологическим концепциям К. Норберг-Шульца, Ю. Палласмаа, К. Фремптона и С. Холла. Данная глава примечательна тем, что содержит в себе критику их подходов, что выявляет в них как достоинства, так и существенные недостатки.

Тема телесности весьма обстоятельно разобрана М.Р. Ширази в разделах, посвященных трансцендентальной феноменологии Э. Гуссерля и феноменологии восприятия М. Мерло-Понти. Что касается теории архитектуры, то и здесь телесность проанализирована очень тщательно. Так, М.Р. Ширази выявляет, что телесность в феноменологии архитектуры отражена в концепции «тактильности» К. Фремптона, а в понятийном аппарате С. Холла она получает название «переплетения» и «параллакса»[86].

В отечественной литературе широкий круг проблем феноменологии рассматривается М.Р. Невлютовым. Он является автором ряда статей, посвящённых подходам С. Холла[87], Д. Рикверта[88] и А. Перес-Гомеса[89]. В статье «Феноменологические концепции современной теории архитектуры" М.Р. Невлютов даёт краткую характеристику этому направлению и перечисляет его основных представителей[90]. Более подробно феноменология архитектуры разбирается автором в его диссертационном исследовании[91]. Оно является первым отечественным исследованием, комплексно изучающим данное теоретическое направление. М.Р. Невлютов выявляет философские основания феноменологии архитектуры, а также её базовые категории и принципы. Автор не только анализирует тексты теоретиков

---

[86] Reza Shirazi M. Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture: Phenomenal Phenomenology, Phenomenal Phenomenology – London: Routledge 2014. 216 p.

[87] Невлютов М. Р. Феноменологические основания архитектуры Стивена Холла // Academia. Архитектура и строительство. 2015. №4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologicheskie-osnovaniya-arhitektury-stivena-holla (дата обращения: 14.04.2020).

[88] Невлютов М.Р. Идея города Д. Рикверта // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года / Лукина Г.У. (ред.-сост.) – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – С.251-260.

[89] Невлютов М.Р. Любовь и архитектура. Феноменология Альберто Перес-Гомеса // Архитектура и строительство России.2018. №2 — С.60-63.

[90] Невлютов М.Р. Феноменологические концепции современной теории архитектуры // Архитектура и современные информационные технологии.2015.№ 3(32) URL: http://www.marhi.ru/AMIT/2015/3kvart15/nevlutov/abstract.php (дата обращения: 03.04.2019).

[91] Невлютов М. Феноменологические концепции в теории архитектуры: дис. … канд. архитектуры. Нижний Новгород, 2021. 170 с.

феноменологического направления, но и демонстрирует реализацию их идей в архитектурной практике.

В диссертационном исследовании М.Р. Невлютова телесности посвящен один из параграфов второй главы[92]. Исследователь трактует его как «особый феноменологический характер отношений человека и окружающего его мира»[93]. Это не столько комплекс ощущений, сколько промежуточная зона между телом и зданием, благодаря которой становится возможным непосредственное восприятие архитектурной среды. Смысл данного понятия рассматривается исследователем через обращение к идеям философов М. Мерло-Понти, Д. Тригга, Д. Гибсона, Т. Инголда и К. Харриса. Единственный пример размышлений о телесности в феноменологии архитектуры, рассмотренный в данном разделе — это теория Ю. Палласмаа. Однако, это не единственное место, где фигурирует данная тема: она встречается в главе, посвященной «практической феноменологии» архитектора С. Холла. Соображения других теоретиков данного направления о телесности исследователем не рассматриваются.

Как уже было отмечено выше, одной из последних публикаций, рассматривающих телесность в феноменологическом ключе, является статья[94] Катарины Фойгт. Говоря о телесности, Фойгт подразумевает в первую очередь сферу телесных ощущений и переживаний: она пишет, что процесс создания архитектурных объектов и взаимодействия с ними зависит от чувственного опыта, воспоминаний и переживаний зрителя и архитектора.

К. Фойгт в первую очередь интересует не столько теория, сколько прагматический аспект телесности, а именно то, как знания о возможных сенсорно-моторных переживаниях пространства могут быть использованы при проектировании реальных архитектурных объектов. Поскольку в фокусе внимания К. Фойгт оказывается именно феноменологическое понимание

---

[92] Там же, см параграф 2.1 «Телесность восприятия и материальное воплощение архитектуры». С.45–50.
[93] Там же. С.45.
[94] Voigt K. Corporeality of Architecture Experience // Dimensions of Architectural Knowledge. No 1.2020-2021. — pp.139-147.

телесности (так как свои доводы она подкрепляет текстами М. Мерло-Понти и Ю. Палласмаа), то для неё имеют значения невербализуемые переживания, получаемые при непосредственном контакте с сооружением. Однако (в отличие от А. Перес-Гомеса и М. да Пиедаде Ферейра) она видит потенциал не столько в нейрофеноменологии и когнитивных науках, сколько в телесных практиках. Именно поэтому К. Фойгт предлагает обратиться к пластическим этюдам современного хореографа Саши Вальц, так как они, с точки зрения исследовательницы, позволяют лучше прочувствовать пространство. Кроме того, танцевальные движения представляют интерес как способ пластической передачи «единства пространства и времени». Задаваясь вопросом о том, могут ли повлиять практики современного танца на архитектурный дизайн, К. Фойгт выдвигает следующее пложение: «имманентное знание тела позволяет предположить возможный опыт от восприятия пространства. Этим они и ценны для архитектурного дизайна»[95].

К сожалению, К. Фойгт не удается убедительно доказать свою гипотезу. Ее идея, что хореография и телесные практики несут в себе большой потенциал для понимания пространства, не нова: она интересовала архитекторов и хореографов еще в первой четверти XX века: достаточно вспомнить совместное творчество Ж. Э. Далькроза и сценографа А. Аппиа[96], а также постановки О. Шлеммера в театре школы Баухаус[97]. Кроме того, еще в 2015 году М. Да Пиедаде Феррейра посвятила отдельный том своего диссертационного исследования влиянию современного танца на восприятие пространства. Выбор С. Вальц в качестве примера работы с пространством также остался неясен: говоря о методе данного хореографа, автор статьи оперирует общими фразами, указывая на один единственный пример. Что касается телесности в архитектуре, автор не дает внятного определения данному понятию, а просто раз за разом повторяет высказывания «младшего

[95] Ibid. p.141-142.
[96] См. Teutenberg T.The eye of the modernity.… — p.170-172.
[97] Feuerstein M. Inside the Bauhaus's Darker Side: on Oskar Schlemmer// Body and Building/ Dodds G., Tavernor R. (eds) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002 — pp. 226-235.

поколения» феноменологов архитектуры о теле как «вместилище переживаний» о «средстве восприятия мира».

Таким образом самым распространенным сюжетом в работах, исследующих телесность в феноменологии архитектуры, является чувственный опыт реципиента, который он обретает в непосредственном контакте с сооружением. В рассмотренных трудах имеет место следующая тенденция: исследователи (за исключением М.Р. Ширази и М.Р. Невлютова) весьма часто упоминают понятие «телесность» применительно к архитектуре и теоретическим трудам, но не дают ему развёрнутое определение.

Помимо феноменологии архитектуры интерес к данному понятию присутствует в теоретических работах архитекторов деконструктивистов, которые формулируют свои собственные коннотации телесности, опираясь на Ж. Деррида, З. Фрейда и Ж. Лакана, а также Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Эти идеи подчеркиваются в комментариях К. Несбитт к теоретическим текстам архитекторов из антологии «Формулируя новую повестку архитектуры: архитектурная теория 1965-1995»[98], а также в статье Э. Видлера «Тело в боли»[99].

Другой, менее распространённой темой является влияние категориального аппарата Жиля Делеза на теорию архитектуры рубежа XX-XXI веков. В данном контексте интерес для нас представляет интерес понятие «тело без органов». О рецепции данного термина архитекторами — в первую очередь Г. Линном — пишут Пол Харрис[100] и Сюзанна Хаган[101]. Перечисленные авторы отмечают, что американский архитектор использует делезианский термин как теоретическую подоплёку своей концепции морфогенеза.

---

[98] Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 / Nesbitt K. (ed.) New York: Princeton Architectural Press, 1996. 606 p.
[99] Vidler A. Building in pain. p. 3-10.
[100] Harris P. To See with the Mind and Think through the Eye // Deleuze and Space/ Buchanan I, Lambert G. (eds) Edinburgh: Edinburgh University press, 2005 — pp. 36-60.
[101] Hagan S. Taking shape: A New Contract Between Architecture and Nature. — London: Routledge, 2007. 240 p.

В настоящий момент наименее исследованной темой является телесность в феминистской архитектурной теории 1980-х–1990-х годов. Остановимся на ней подробнее.

Телесность в феминистской теории архитектуры. Исследовательницы К. Бёрнс[102] и Д. Рендел[103] отмечают, что расцвет интереса к гендерной проблематике в архитектуре приходится на конец 1980-х – 1990-е годы. В этот период публикуются специальные выпуски архитектурных журналов, монографии и статьи.

В 1992 году под редакцией историка архитектуры Б. Коломины выходит сборник статей «Сексуальность и пространство»[104]. Сборник вобрал в себя тексты по материалам докладов одноименной междисциплинарной конференции, участниками которой стали архитекторы, философы, искусствоведы и теоретики кино. Само название сборника уже указывает на его центральный сюжет.

Четырьмя годами позже под редакцией Д. Коулман, Э. Данце и С. Хендерсон выходит сборник «Архитектура и феминизм», где гендерная проблематика в архитектуре и феминистский взгляд на нее является основным сюжетом. Проблеме телесности в данном сборнике посвящена статья «Телесное знание: к феминистической архитектуре» Д. Фауш[105]. Теоретик отмечает, что «феминистская архитектура» не имеет жесткой привязки к женской телесности и ее атрибутам. Она вбирает в себя качества, которые были маркированы как «женские», что демонстрировало их более низкий статус в иерархии «фаллоцентричного» маскулинного архитектурного дискурса. Д. Фауш определяет «феминистскую архитектуру» как альтернативу архитектуре, нацеленной на визуальное восприятие. В

---

[102] Burns K. A Girls Own Adventure: Gender in the Contemporary Architectural Theory Anthology // Journal of Architectural Education. Vol. 65. 2012.No 2. — pp.125–134.

[103] Rendel J. Only resist: a feminist approach to critical spatial practice
URL: https://www.architectural-review.com/essays/only-resist-a-feminist-approach-to-critical-spatial-practice (дата обращения: 17.02.2023).

[104] Sexuality and Space. New York/ Colomina B. (ed) Princeton Architectural Press, 1992. 408 p.

[105] Fausch D. The Knowledge of the Body and the Presence of History — Toward a Feminist Architecture // Architecture and feminism / Coleman D.(ed), Danze E.(ed), Henderson C (ed.) Princeton Architectural Press: New York, 1996 — pp.38–59.

противовес такого рода зданиям «феминистская архитектура» воспринимается телесно в том числе и кинестетически; она не устремляется ввысь и не пытается захватить воздушное пространство, а развёртывается горизонтально или уходит под землю. С точки зрения Д. Фауш, данная концепция не является бесплотным идейным конструктом: она описывает реальные объекты, такие, как мемориал жертвам войны во Вьетнаме в Вашингтоне, Уэлком-Парк и Франклин-Корт в Филадельфии.

Проблема женской телесности рассматривается также в работах Д. Блумер. Её тексты имеют сложную структуру: в них смешиваются личные воспоминания, исторические факты, теория архитектуры и филологический анализ. Такое построение текста (как и сложность в определении его жанровой специфики) может быть обусловлено стремлением реализовать в архитектурной теории постструктуралистскую тактику «женского письма»[106].

Так, в статье «Проблема современного»[107] Д. Блумер рассматривает архитектуру через оппозицию «мужское/женское». Автор полагает, что в данной сфере технический прогресс и новизна символизируют мужское начало, тогда как олицетворением женского начала является простая хижина. Д. Блумер считает, что устройство этого примитивного жилища отсылает к первоначалу — материнской утробе.

Поиск эквивалента женской телесности в архитектуре становится центральным сюжетом ее статьи «Обители теории и плоти»[108], опубликованной в 1992 году в журнале Assemblage. Данный текст представляет собой эссе о феномене «женского» и «женственности» в архитектуре. Д. Блумер отмечает, что когда в архитектурных трактатах предшествующих эпох речь заходит о «женском», то оно обретает, в основном, негативные коннотации. «Женское», с точки зрения Л.Б. Альберти, А. Лооса и других авторов, всегда является вторичным, иррациональным,

[106] В настоящей работе данная тема будет рассмотрена в разделе 4.1.
[107] Bloomer J. The Matter of Cutting Edge // Assemblage. 1995.No 27. — pp. 106–111.
[108] Bloomer J. Abodes of flesh: Tabbles of Bower // Architecture theory since 1968 – Cambridge, Massachusetts /Hays M. (ed) London: The MIT Press, 1998. — pp.758–779.

избыточным. Иными словами, «женское» — это «другое» относительно мужского Я. Примечательно то, что такая точка зрения подталкивает саму Д. Блумер к идее, что женская телесность и архитектура несовместимы. Ссылаясь на К. Палью, она утверждает, что, если бы цивилизация была в руках женщин, мы бы до сих пор жили в хижинах. Схожая мысль повторяется ею в работе «Архитектура и текст», где она утверждает о том, что «женская архитектура — это не архитектура вообще»[109].

Инаковость атрибутов женского и их место в архитектурной теории становится ключевым сюжетом в статье аргентинской исследовательницы Д. Агрест[110]. Автор исследует, как описывались тело и телесность в архитектурной теорию эпохи Возрождения. Д. Агрест пишет, что мужское тело воспринималось Л.Б. Альберти, Филарете и Ф. Ди Джорджо Мартини как носитель идеальных пропорций, которые проецировались на архитектуру и градостроительные ансамбли, тогда как женская телесность и ее атрибуты систематически подавлялись маскулинным архитектурным дискурсом.

Схожая проблематика поднимается в статье «Женщины, хора, обитание» Э. Гросс[111]. Здесь также идет речь о намеренном исключении женщин и женского из сферы архитектуры. Очевидным следствием этого стало существенное количественное преобладание мужчин среди практикующих архитекторов. Другим, менее очевидным следствием длительного подавления женского становится исключенность всего, что связано с женщинами, из архитектурной теории. Ключевым сюжетом, где женская телесность играет основную роль, становится общепринятая концепция пространства как «хоры». Автор отмечает, что сходство функций «хоры» с вынашиванием плода в теле матери несправедливо игнорируется теоретиками архитектуры.

---

[109] Bloomer J. Architecture and the Text: The (S)crypts of Joyce and Piranesi — *New* Haven: Yale University Press, 1993. P.142.

[110] Agrest D. Architecture from without: Body, Logic, and Sex // Nesbitt K.(ed.) Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 – New York, Princeton Architectural Press Publishers, 1996 – P. 542-552.

[111] Grosz E. Women, Chora, Dwelling //ANY: Architecture New York.1994. No.4 — pp. 22-27.

Итак, гендерная теория и феминистская критика архитектурной теории основной акцент делает на факте игнорирования женщин и различных атрибутов женского. Авторы, чьи работы были рассмотрены выше, анализируют телесность сквозь призму дихотомии «мужское/женское», в которой «женское» всегда обретает негативные коннотации. Кроме того, в современной феминистской критике проблема неравнозначности мужского и женского увязывается с диспропорцией авторов-мужчин и авторов-женщин в теории архитектуры конца 1980-начала 1990-х годов. Это явление отражено в статье К. Бёрнс «Личные приключения девушки: гендер в современных антологиях по теории архитектуры»[112] (2012). В данном тексте поднимается вопрос о том, каким образом феминизм и гендерная теория представлены в трудах, анализирующих архитектурный дискурс второй половины XX — начала XXI века. Автора интересует то, как показывается в них процесс консолидации женщин в борьбе за свои права и его влияние на формировании феминистской критики архитектуры.

К. Бёрнс считает, что метод составления антологий по теории архитектуры позволяет выбирать, какие течения показывать, а какие нет. Несмотря на то, что антология хоть и является набором «источников», она, так или иначе, отражает конкретный взгляд на архитектурный дискурс. К. Бёрнс пишет, что в антологиях по теории архитектуры гендерная проблематика представлена однобоко, а между феминистской критикой и гендерными исследованиями не проведена четкая грань. По этой причине феминистская теория архитектуры предстает как цельное и гомогенное течение, в котором нет внутренних противоречий. Исследовательница считает, что такой подход не способствует формированию адекватных представлений о феминистской критике и гендерной теории архитектуры, придавая им эссенциалистскую окраску, сводя все к воспроизведению обобщенных представлений о сущности «женского».

[112] Burns K. A Girls Own Adventure: Gender in the Contemporary Architectural Theory Anthology. P.125-126.

Таким образом, уже историографический обзор показывает, что в обобщающих работах проблемы телесности и тела рассматриваются вместе: в них материалы об антропоморфизме, теле как системе пропорций и механистической трактовке тела предшествуют разделам о телесности в постмодернистской теории архитектуры. Аналогичным способом структурированы и тематические сборники статей.

Наиболее распространенным сюжетом в работах о телесности в архитектурной теории второй половины XX века является тема восприятия зданий в феноменологии архитектуры. Ей посвящено наибольшее количество литературы.

О телесности в других направлениях постмодернистской теории архитектуры написано не так много. Анализу, например, феномена «тела без органов» и фрагментированного тела в архитектуре посвящено всего несколько статей, тогда как проблеме женской телесности – только одна[113].

Проведённый обзор позволил выявить «лакуны» и наиболее перспективные направления дальнейшего исследования. В феноменологии архитектуры таковым стало уточнение истоков представлений о телесности и их связи с теорией архитектуры рубежа XIX-XX веков, для постструктурализма – выявление причин обращения архитекторов к неклассической философии и психоанализу и исследование возможных расхождений между исходными философскими понятиями и их рецепцией теоретиками архитектуры. То же самое применимо и к гендерной проблематике в теории архитектуры конца 1980-х – 1990-х годов. Это касается таких вопросов, как проблема «феминной» природы архитектурного пространства, связь постструктуралистской практики «женского письма» и феминистской теории архитектуры, а также попытки теоретического обоснования «женского» подхода к проектированию через акцент на телесности.

[113]Lico G.R.A. Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space // Humanities Diliman. Vol.2. 2001.— pp. 30–44.

Необходимость исследовать телесность в теории архитектуры не ограничивается историографическими «пробелами». К этому подталкивает назначение самой архитектуры. Очевидно, что архитектура представляет собой продукт деятельности человека, без которого невозможно представить себе его жизнь. Речь идет не только об удовлетворении базовых потребностей (например, в комфортном и безопасном жилище, где можно укрыться от агрессивной внешней среды). Дело в том, что архитектура не просто занимает важное место в жизни человека, она сама обладает способностью формировать то или иное место — место, где человек получает образование, работает, отдыхает, проходит лечение или знакомится с произведениями искусства. Эти отношения имеют двусторонний характер: архитектура становится вместилищем (а точнее – условием) жизненно важных сфер деятельности человека, а человек, как её создатель и главный пользователь, определяет её конфигурацию и внешний облик. Функциональные и эстетические характеристики сооружений обусловлены не только тем, как человек устроен, но и тем, как он выстраивает связи с окружением. Именно акцент на взаимодействии человека, сооружения и мира, а не на архитектурных объектах как таковых, актуализирует проблему телесности в теории архитектуры.

Проделанный историографический обзор обосновывает намеченную выше **проблему настоящего исследования –** отсутствие точного определения телесности внутри дискурса теории архитектуры второй половины XX века. Чаще всего теоретики и архитекторы используют термины, заимствованные из других дисциплин – психологии, философии и медицины – для описания концепции здания или метода проектирования в целом, однако у этого подхода есть существенный недостаток – неточности и искажения значения исходного понятия при переносе из одной контекста одной дисциплины в другую. В связи с этим в теории архитектуры исследуемого периода не возникает общего понимания (консенсуса) относительного того, что понимать под телесностью.

Мы полагаем, что этому плюрализму концепций телесности потворствует и сам характер архитектурного дискурса. Хронологические границы исследования укладываются в рамки постмодернизма – парадигмы, сформировавшейся к середине 1960-х годов на волне критики модернизма и объединившей под своей эгидой множество направлений и течений. В отличие от предшественника, в постмодернизме невозможно выделить главную идею, направление или стиль. Направления, формирующие его поле, разительно отличаются друг от друга не только внешне, но и концептуально. Если в основе эстетики «архитектуры современного движения» лежал единый «язык» форм, основанный на геометрии, то в постмодернизме параллельно друг другу сосуществовала масса непохожих друг на друга «языков», а те, в свою очередь, ориентировались на самые разные теории. Отсюда же они черпали и представления о телесности. Мы полагаем, что независимо от того, какое значение имела та или иная концепция телесности, оно всегда используется для того, чтобы подчеркнуть специфику данного вида искусства — непосредственную вовлеченность архитектуры в жизнь человека, общества, и протекающих в нём процессов. Различные концепции телесности используются там, где речь идёт об отношениях здания и человека. Мы полагаем, что конструкт телесности становится свидетельством неразрывной связи теории и практики: именно поэтому она фигурирует там, где речь идёт о воздействии свойств материалов и организации пространства на человека. Иными словами, обращение к различным концепциям телесности подчёркивает «человекоориентированность» архитектурной практики даже тогда, когда сами архитекторы или теоретики (в частности деконструктивисты) стараются заявить обратное. Мы попытаемся доказать эту гипотезу в последующих главах.

В первой главе речь идет о феномене антропоморфизма и его осмыслении в архитектурной теории Запада от Витрувия до конца XX века. В ней будут рассмотрены его варианты (тело как канон идеальных пропорций, тело-микрокосм, тело-механизм) и процессы, которые привели к

постепенному отказу от него в пользу более сложной модели отношений здания и тела, получившей название «метонимическое подражание телу».

Во второй главе основное внимание сосредоточено на проблеме телесности в феноменологии архитектуры. В данном разделе речь пойдет о телесности как о проецировании на здание психофизических состояний – идее, чьё появление было подготовлено категорией возвышенного, понимающей психологией и теорией вчувствования. Основной акцент будет сделан на параллелях между феноменологической философией и феноменологией архитектуры: мы коснемся не только рецепции концептов телесности Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти в теоретических работах А. Перес-Гомеса, Ю. Палласмаа и С. Холла, но также рассмотрим варианты их воплощения в реальных сооружениях.

В третьей главе речь идет о концепциях телесности, возникших в последней четверти XX столетия — «теле без органов», «фрагментированном» и «монструозном» теле, а также концепции «иммунитета». Мы рассмотрим, как ряд глобальных процессов (переход к постиндустриальной экономике, открытие ДНК и новых болезней), а также знакомство теоретиков архитектуры с постструктурализмом и пост-фрейдизмом отразилось на метафорах, которыми они оперируют для описания отношений архитектуры и общества.

Четвертая глава посвящена проблеме телесности в дискурсе феминистской теории архитектуры. Данная тема будет раскрыта на материале критических статей Д. Агрест, Д. Блумер, Б. Коломины и Д. Фауш. Мы сопоставим их риторику с таковой у «женского письма», гендерной теории, феминистской критики феноменологии и феминистского психоанализа. На основании этого мы определим, какое значение для данной группы теоретиков имеет женская телесность и в каком контексте она используется.

ГЛАВА I. ПРОБЛЕМА ТЕЛА В АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ ЗАПАДА: ОТ АНТРОПОМОРФИЗМА ДО МЕТОНИМИЧЕСКОГО ПОДРАЖАНИЯ ТЕЛУ

Коренной перелом в теории архитектуры второй половины XX века назревает с середины 60-х годов. В 1966 году выходят книги «Архитектура города» Альдо Росси, «Территория архитектуры» Витторио Греготти и «Сложности и противоречия в архитектуре» Роберта Вентури. Каждая из них касается семантики исторически сложившейся ткани города и локального контекста, и смысловая неоднозначность рассматриваемых феноменов перестает восприниматься как недостаток. Публикация этих книг является поворотным моментом, поскольку сигнализирует о смене парадигмы в архитектурном дискурсе. Новая программа архитектурной теории подразумевала пересмотр положений предшествовавшей ей доктрины модернистской архитектуры, в том числе и принятых ей концепций тела. О том, что это за концепции и как они сформировались, пойдет речь в настоящей главе.

1.1. Тело-микрокосм

Первой такой концепцией является антропоморфизм. С точки зрения Ф. Цёлльнера, самые ранние теории архитектуры были построены именно на антропоморфизме, поскольку архитекторы в своих трактатах проводили прямые параллели между устройством здания и частями тела. Ф. Цёлльнер утверждает, что архитекторы античности рассматривали тело как «символический образ здания и его частей»[114].

Данная концепция тела основана на комплексе античных философских идей. Теоретик архитектуры Д. Веселы пишет, что антропоморфизм появился благодаря элеатам, атомистам и пифагорейцам. Под влиянием воззрений

[114] Zöllner F. Anthropomorphism. Towards a Social History of Proportion in Architecture // Proportions: Science – Musique - Peinture & Architecture (Etudes Renaissantes) / Rommevaux S., Vendrix P., Vasco Z.(eds.) Turnhout: Brepols publishers, 2012. P. 443.

Парменида, Мелиссоса, Горгия, Левкиппа, Демокрита и Екфанта сформировалось представление о том, что тело используется для того, чтобы обозначить мир идей и материальную реальность[115]. Существенный сдвиг происходит благодаря философии Платона и Аристотеля. В частности, Аристотель полагал, что тело всегда связано с душой, которая, в свою очередь, привязана к одушевлённой структуре реальности как единого целого[116].

Архитекторы Акира Асада, Арата Исодзаки и теоретик Игнаси де Сола Моралес усматривают корни антропоморфизма в концепции тела как микрокосма, в котором воплощена вселенская гармония. Д. Веселы отмечает, что такая модель доминировала в европейской космологии и антропологии до XVIII века. Он полагает, что в этой модели проблема существования человека рассматривалось как «драма, разыгрываемая на космологической сцене»[117], а участие в этой «драме» осуществлялось посредством тела, в котором соединялись между собой телесная и чувственная сферы. В этих условиях тело человека становится выражением или образцом реальности как единого целого, что было сформулировано в средневековой максиме «микрокосм есть выражение порядка большого мира» (mundus minor exemplum est – maiores mundi ordine)[118].

Главный для антропоморфизма принцип формальной аналогии между телом и зданием соответствует парадигме классического архитектурного мышления, в котором онтологический смысл телесности отражён в системе пропорций. Теоретик архитектуры Дайана Агрест пишет: «Тело, трансформированное в абстрактную систему формализации, встраивается в архитектурную систему в качестве формы через порядок, иерархии и общую

[115] Vesely D. Architectonics of embodiment // Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture / Dodds G., Tavernor R. (eds) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002. P.29.
[116] Ibid. P.30.
[117] Ibid. P.31.
[118] Ibid.

систему организации, которая позволяет антропоцентричному дискурсу доминировать на уровне бессознательного»[119].

В теории архитектуры данный аспект был впервые артикулирован Витрувием в каноническом труде «Десять книг об архитектуре». Витрувий заимствует эту идею у греческого архитектора Динократа, о чем римский зодчий пишет во вступлении ко второй книге своего трактата[120].

В главе «О соразмерности в храмах и человеческом теле» третьей книги Витрувий рассуждает о переносе соотношений частей тела в систему пропорций в архитектуре. Он говорит о том, что в хорошем здании все части соразмерны друг другу как у «хорошо сложенного человека»:

«Композиция храма основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы, она возникает из пропорции, которая по-гречески называется “аналогия”. Пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к частям, принятой за исходную, на чем и основана всякая соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точно членения, как у хорошо сложенного человека….Кроме того, за основания мер, явно необходимых при всяких работах, они взяли также члены тела, как палец, пядь [4 пальца], ступню, локоть, и распределили их по совершенному числу, называемому греками τελεον; а совершенным числом древние установили число десять, ибо оно определяется числом пальцев на руках»[121]. Так в каноне римского зодчего пропорция 1:10 соответствовала отношению лица и раскрытой ладони ко всей высоте тела, а 1:6 — отношению ступни ко всему росту, расстояния «от верха груди до начала корней волос» к голове относительно высоты тела и соотношения одной пяди и локтя[122].

---

[119] Agrest D. Architecture from without: Body, Logic, and Sex // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 /Nesbitt K.(ed.) New York: Princeton Architectural Press Publishers, 1996.P.545.
[120] Витрувий. Десять книг об архитектуре. М: «Архитектура С», 2006. С.35.
[121] Там же. С.61-62.
[122] Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. С.105.

По аналогии с человеческим телом, все части здания должны были быть соразмерны друг другу. В здании, как и в теле, должен быть также артикулирован центр, от которого выстраиваются пропорциональные соотношения: «Подобно этому и части храмов должны, каждая в отдельности, находиться в самой стройной соразмерности и соответствии с общей величиной всего целого. Далее, естественный центр человеческого тела — пупок. Ибо, если положить человека навзничь с распростертыми руками и ногами и приставить ножку циркуля к его пупку, то при описании окружности линия ее коснется пальцев обеих руки ног. Точно так же, как из тела может быть получено очертание окружности, из него можно образовать и фигуру квадрата. Ибо если измерить расстояние от подошвы ног до темени и приложить ту же меру к распростертым рукам, то получится одинаковая ширина и длина, так же как на правильных квадратных площадках»[123].

Витрувий в «Десяти книгах о зодчестве» говорит о том, что строение человеческого тела и математическая гармония его пропорций могут служить системой мер в архитектуре. Он полагал, что если человеческое тело является микрокосмом Вселенской гармонии, то архитекторы должны проектировать здания по его образу и подобию. В частности, в четвертой книге он фактически называет тело источником соразмерности в ордерных системах: пропорции мужского тела выступают образцом для дорического ордера, а женское — для ионического и коринфского. У самого древнего — дорического — ордера отношение ширины основания колонны к высоте соответствует 1:6, а у ионического — 1:8. В обоих случаях образцом для архитектуры выступает соотношение стопы к полному росту. Пропорции коринфского ордера составляют уже 1:10, поскольку прообразом здесь выступает стройное тело юной девушки[124].

Ф. Цёллнер считает, что метафорическое сравнение тела и архитектуры имело место и в Средние века. Тем не менее, эти представления об

[123] Витрувий. Десять книг об архитектуре.С.61.
[124] Там же. С.75.

антропоморфизме не связаны с витрувианскими напрямую[125]. Архитекторы Акира Асада и Арата Исодзаки называют данный тип отношений тела и архитектуры «теоморфизмом». Данный тип предполагает, что проецируемым на архитектуру «образцовым телом» является уже не тело человека, а Тело Христа (Corpus Christi), поскольку именно оно, с точки зрения А. Асады и А. Исодзаки, воспроизводится в планировке базиликального храма[126]. Примером такого описания может служить трактат о литургии епископа Гийома Дурандуса, в которой он подробно описывает планировку храма. Дурандус писал о том, что план «корпуса» церкви подобен строению человеческого тела: голове соответствует алтарь, рукам и кистям — расходящиеся в стороны рукава трансепта, а туловищу и ногам — вся западная часть. Д. Рикверт пишет, что Дурандус не является автором этой аналогии: скорее, он повторяет более ранние идеи блаженного Августина, Гонория Августодунского и Петра из Целлы. На базе их размышлений об изоморфизме строения тела человека и планировки церкви формируют единый комплекс идей, который проходит красной нитью через всю западную теологию XII-XIII веков[127].

Несмотря на то, что «антропоморфизм» и «теоморфизм» довольно существенно отличаются друг от друга, их можно считать родственными друг другу. Во-первых, в обоих случаях тело воспринимается как идеал или образец для подражания. Во-вторых, по мнению А. Асады, эти модели являются взаимореферентыми: если тело человека создано по образу и подобию Бога, то и тело Бога уже представлялось как подобное телу человека[128]. Поскольку между этими моделями присутствует общность, то их, по мнению А. Асады,

---

[125] Zöllner F. Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism // Images of the Body in architecture: anthropology and built space / Wagner K., Cepl J. (eds)— Tübingen - Berlin: Ernst Wasmuth verlag,2014. P.52.

[126] Asada A. Isodzaki A. The Demiorgomorphic Contour // Anybody/ Davidson C.(ed.) Cambridge, Mass: The MIT Press,1997. P.39.

[127] Rykwert J. Dancing Column: on Order in Architecture. P.39.

[128] «Несмотря на явный разрыв между ними – переход от тела, включённого в космологический порядок к телу как субъекту, помещённому в центр картезианского пространства – у них есть определённое сходство. Если тело человека было создано по образу и подобию Бога, то тело Бога уже представлялось как подобное человеческому. То есть, эти модели взаимореферентны и изоморфны друг другу»» – говорит Асада. Asada A. Isodzaki A. The Demiorgomorphic Contour…P.39

можно объединить в общий комплекс идей под названием «тео-антропоморфизм»[129].

Инициированное Витрувием обращение к телу как модели архитектурного сооружения прослеживается и в теоретических трактатах эпохи Возрождения. Ренессансные архитекторы также полагали, что тело является носителем идеальных пропорций и олицетворением природной гармонии и совершенства[130].

Франческо ди Джорджо Мартини также исходит из принципа антропоморфизма в архитектуре. В своих трактатах он говорит о том, что не только здание, но и город по своему устройству уподобляется телу. Он считает, что форма города, крепости или замка должны походить на человеческое тело. С его точки зрения крепость должна быть головой города, стены — его руками. ***(илл.1)*** Как и Витрувий, Ф. ди Джорджо Мартини убежден, что принцип соразмерности частей должен быть соблюдён при строительстве храмов, крепостей, городов и зданий всех типов[131]. Источником идеальных пропорций для здания выступает тело человека, которое делится на девять одинаковых частей (или, как говорит сам архитектор, «на девять голов»). На одной из иллюстраций флорентийский зодчий проецирует пропорции тела на вертикальный разрез церкви ***(илл.2)***. Голова вместе с туловищем вписываются в центральный неф, а раскинутые в стороны руки повторяют очертания скатов кровли боковых нефов. В высоту пропорциональной фигуры укладывается 9⅓ голов, причем лишняя ⅓ приходится на волосы. С локтями совпадает место сочленение центрального нефа с боковыми, а самая высокая точка портала находится в районе колен[132].

Точка зрения Ф. ди Джорджо Мартини соотносится с появившейся еще в Средние века концепцией тела как микрокосма. Д. Рикверт указывает на

---

[129] Ibid.
[130] Agrest D. Architecture from without: Body, Logic, and Sex // Nesbitt K.(ed.) Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 – New York, Princeton Architectural Press Publishers, 1996. P.544.
[131] Agrest D. Architecture from without: Body, Logic, and Sex. P.548.
[132] Rykwert J. Dancing Column: on Order in Architecture. P.59–60.

присутствие этой аналогии в «Поликратике» Иоанна Солсберийского. В данном трактате устройство государства уподобляется строению тела. Место головы в теле государства занимает князь, который подчиняется только Богу, а также представители духовенства. По этой причине голова рассматривается как вместилище разума и души государства. Место сердца занимает сенат, который инициирует «добрые» и «злые» дела. Функции глаз, ушей и языка возложены на судей и правителей провинций. Рукам города соответствуют армия и аппарат чиновников. Казначеев можно сравнить с желудком и кишечником, которые вследствие чрезмерной нагрузки или злоупотребления полномочиями могут «порождать бесчисленные и неизлечимые болезни, так что...всему телу угрожает разрушение». Земледельцы соответствуют ногам, поскольку их труд и жизненный цикл связаны с возделыванием почвы. Иоанн Солсберийский считает, что вследствие этого земледельцы-ноги требуют особого внимания со стороны головы-князя, поскольку от качества работы именно этой социальной страты зависит благосостояние всего государственного «организма». «Отними у самого сильного тела поддержку [в виде] ног, и оно не сможет двигаться вперед самостоятельно» — пишет Иоанн Солсберийский[133].

Архитектор Антонио Аверлино, известный как Филарете, придерживается тех же взглядов. В первой главе своего «Трактата об архитектуре» он подчеркивает, что здание «выведено из человека в формах, членениях и свойствах»[134]. Как и Витрувий, зодчий полагает, что все меры (голова, локоть, пядь, фут), используемые в архитектуре, являются производными от тела человека. В качестве эталона избирается мужское тело, причём тело первого человека: «Возможно, что это качество взято с тела Адама, ибо нельзя сомневаться в том, что он был красивее и лучше сложен, чем любой из живших на земле людей, ибо сам Бог дал ему форму»[135]. Тело Адама рассматривается как носитель идеальных пропорций, вместилище

[133] Цит. по: Ibid. P.39.
[134] Филарете. Трактат об архитектуре. М: Русский университет,1999. С.21.
[135] Там же. С.17.

божественной гармонии, а потому считается наиболее подходящим образцом для архитектуры, нежели усредненные пропорции тел обычных людей.

В «Трактате об архитектуре» Филарете идет гораздо дальше «буквального» антропоморфизма Ф. ди Джорджо Мартини и сопоставляет здание с живым организмом. Архитектор улавливает не только метонимическое подражание телу человека во внешнем облике зданиях, но и в его внутреннем устройстве: интерьер здания ассоциируется у Филарете как висцеральное пространство полости тела, а системы коммуникаций — с внутренними органами. Органическая параллель, которую архитектор приводит между телом и зданием в своем трактате, распространяется также и на аспекты бытования здания: подобно человеку, здание «должно питаться, чтобы жить». При отсутствии должного ухода здание не просто ветшает и начинает разрушаться, но «заболевает», «страдает от голода» и «погибает». Кроме того, Филарете также переносит на сферу архитектуры репродуктивные функции женского организма. Сам зодчий объясняет это следующим образом: если архитектурный объект является живым организмом, то его создателю нужно каким-то образом объяснить обстоятельства появления здания на свет. По этой причине Филарете отождествляет проектирование и строительство с «зачатием» и «деторождением». Он пишет: «…Как с самим человеком, так и со зданием. Его сначала зачинают, используя подобный же способ, какой вы понимаете, а затем его рождают. Мать рождает дитя через срок девять месяцев и иногда через семь; ухаживая за ним и содержа его в порядке, она дает ему расти»[136]. В данный процесс оказываются вовлечены тела заказчика и архитектора: заказчик выступает «отцом» здания, а архитектор становится его «матерью»: «Как никто не может зачать сам по себе без участия женщины, так и здание по иному подобию не может быть зачато человеком в одиночку. Как это не может произойти без женщины, так и тот, кто желает строить, нуждается в архитекторе. Он зачинает здание с ним, а затем архитектор несет бремя. Когда архитектор родил, он становится как мать для сооружения.

[136] Там же. С. 27.

Прежде чем архитектор сможет родить, он должен помнить о зачатии, думать о нем, ворочать его в своем уме на множество способов семь или девять месяцев, точно, как женщина носит дитя в теле своем от семи месяцев до девяти. Он должен делать также множество рисунков о том зачатии, которое он совершил вместе с клиентом или патроном согласно его собственным желаниям»[137]. Соответственно, заказчик по Филарете «дает семя» замысла, а архитектор вынашивает его и воплощает в конкретном здании. Когда работа над проектом завершена, архитектор продолжает быть «матерью» здания: по завершении строительства и отделочных работ в здании архитектор продолжает следить за своим детищем, заботиться о нем и предотвращать его разрушение.

Антропоморфные метафоры встречаются в девятой книге трактата «Десять книг о зодчестве» Леона Баттиста Альберти. В пятой главе данной книги зодчий говорит о сходстве здания и живого существа, и потому процессы проектирования и реализации подобны рождению и росту организмов в живой природе[138]. Историк архитектуры В.П. Зубов подчёркивает, что мысль об аналогии здания и тела «проходит красной нитью через всю книгу Альберти. Флорентийский зодчий именует части здания «членами» (membra), ossa (кости, костяк), а также использует антропоморфные метафоры типа “лицо” (facies), “рука” (manus), “корка”, “оболочка” (cortex), “жилы” (nervi)»[139]. К примеру, сочленения костей, связок и суставов в скелете является, с точки зрения Альберти, образцом для конструкции перекрытия. Такой подход позволяет сделать их более прочными и долговечными: «Врачи заметили, что в телах живых существ природа обычно поступает так, что кости никогда не отделены одна от другой и не разобщены между собой. Будем же и мы накрепко соединять части костяка одну с другой, так укрепляя жилами и связями, чтобы порядок и сочетание

[137] Там же.
[138] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Том I. М: Издательство Всесоюзной академии архитектуры,1936. С.317.
[139] Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. С.96

костей позволяли сооружению, даже при отсутствии остального, держаться своими членами и устоями, как законченное целое»[140]. Телесные аналогии присутствуют и там, где Л.Б. Альберти пишет о криволинейных перекрытиях — арочных сводах. Описывая строение арки и размещение клиньев в ней, он использует топосы тела — «спина», «хребет» и «рёбра»[141].

Подражание телу в трактате Альберти передается не буквально, а метонимически — через сходство механики сочленений между частями, распределения нагрузок: «Во всяком, наконец, своде, каков бы он ни был, мы будем подражать природе, которая и кости соединила с костями, и самое мясо переплела жилками, ветвящимися по всем направлениям, вдоль и вширь, вглубь и вкось. Такому художеству природы, полагаю я, следует подражать и при укладке камней в своды»[142] — пишет он. Как и у Филарете, полезное для тела становится источником представлений о том, что полезно для здания. Например, способность сводов обильно впитывать влагу отождествляется с достаточным потреблением воды во избежание обезвоживания организма[143].

Флорентийский архитектор отмечает, что здания, как и тела, бывают разными, и далеко не все их них совершенны. Габариты зданий и их пропорции – не единственная причина архитектурного многообразия. Ему способствует и обширная типология, и спецификация зданий по функциям. Подчеркнуть различия, а также косвенно указать на назначение и статус здания позволяют три ордера – дорический, ионический и коринфский. Для описания каждого из них Л.Б. Альберти использует те же прилагательные, что и для описания людей. Дорический ордер он именует «плотным, выносливым и долговечным», коринфский – «стройным и изящным», а ионический – промежуточным звеном между двумя предыдущими[144]. Пропорции каждого из них рассчитываются через среднее арифметическое. Простой перенос пропорций тела человека на колонны Л.Б. Альберти счёл не вполне удачным,

[140] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Том I…С.95.
[141] Там же.С.96.
[142] Там же.С.101.
[143] Там же.
[144] Там же. С.319.

поскольку опоры здания при этом получаются либо слишком вытянутыми, либо приземистыми. Ограничения этого подхода предшественники Л.Б. Альберти выявили ещё в древности. Они знали, что «диаметр человека от одного бока до другого равен шестой части его длины, а от пупа до чресел равен одной десятой части длины». Л.Б. Альберти предположил, и что эти пропорции (1:6 и 1:10) могли реально воспроизводиться в конкретных зданиях. Однако результат, который давали такие соотношения, не удовлетворял зодчих, и потому от них было принято отказаться.

До Л.Б. Альберти считалось, что идеальное соотношения находится где-то между обозначенными выше крайностями (1:6 и 1:10), а потому может быть выявлено через поиск среднего арифметического. Так появились пропорции ионического ордера (1:8). Поиск пропорций дорического ордера (1:7) получился благодаря поиску среднего арифметического между 6 и 8. Поиск соотношений для коринфского ордера был более изощрённым: для этого взяли среднее число ионической колонны (8) и сложили с «большим из членов» (10) и разделили пополам. Таким образом для коринфского ордера было установлено соотношение 1:9[145].

Таким образом система пропорционирования флорентийского мастера строится на соотношениях 1:1/6:1/10 (30:5:3). Первый параметр здесь составляет рост человека, вторая величина — его ширина «от одного бока до другого», а третья — толщина «от пупка до чресел»[146] (т.е. до крестца). Числа 30, 5 и 3 флорентийский архитектор заимствует у Блаженного Августина: тот полагал, что такие пропорции имел Ноев ковчег, длина которого составляла 300 локтей в длину, 50 —в ширину и 30 — в высоту. Соотношения 1:6 и 1:10 также фигурируют у позднеантичного автора, однако имеют совершенно иной смысл. В.П. Зубов отмечает, что пропорция 1:10 соответствует не отношению лица к высоте тела, а отношению толщины тела от пупка до крестца, тогда как 1:6 — это не отношение ступни к росту человека, а ширины тела «от одного

[145] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве... С.326.
[146] Там же. С.322.

бока до другого» ко всему росту. Цифры 6 и 10 фигурируют здесь неслучайно: они являются основой десятеричной и шестеричной систем, которые активно использовались при счёте дюжинами и десятками. По этой причине к ним обращается Альберти: система пропорций, построенная на числах 10 и 6 наиболее удобна в эксплуатации[147].

Описание архитектуры в анатомических терминах обусловлено обращением Л.Б. Альберти к теории мимесиса. С этих позиций использование антропоморфных метафор (как и в целом изоморфизм здания и тела) расценивается Л.Б. Альберти как акт подражания природе. Подражание природе, однако, не отождествляется с банальным копированием форм растений, животных или ландшафта: скорее, оно прослеживается на уровне телеологии и механизма созидания чего-либо. Так, например, и природа, и субъект творчества (архитектор) производят нечто с конкретной целью и в соответствии с ней придают объекту форму. Соответственно, природе уподобляется сам творческий акт, но не форма предмета.

Следование этому принципу говорит о влиянии на Л.Б. Альберти античной мысли: так, например, в «Физике» Аристотеля природа воспринимается как произведение искусства, и потому для её описания используются категории художественного творчества. Этот принцип работает и в обратную сторону: к примеру, для описания организма могут быть использованы техницистские метафоры[148]. Фундаментальное различие между природой и искусством состояло в характере причин, стимулировавших изменения: у природных объектов они были заложены внутри них самих, а у объектов художественного творчества перемены стимулируются внешними агентами — художником или архитектором. Один из простых примеров, которые доказывают этот тезис, можно считать процесс восстановления: если

[147] Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти.С.105.

[148] Об этом, в частности, пишет канадский теоретик Жорж Тейссо. Во введении к книге Diller+Scofidio «Плоть» он отмечает, что греческое слово «органон» обозначает одновременно и орган тела, и механическое орудие, способное переводить энергии и усилия в определенные формы и положения. Так, например, военная техника в античной Греции (катапульты, корабли, тараны) воспринимались как органы, подобные сердцу, печени и глазам – Teyssot G. The Mutant Body of Architecture // Diller E. Scofidio R. Flesh: Architectural probes.1994. P. 21.

растения и животные врачуют себя сами, то зданию для этого понадобится помощь реставратора и других специалистов. Таким образом пассивный характер восприятия изменений не позволяет говорить об абсолютном тождестве организма и произведения архитектуры.

Л.Б. Альберти помнит об этом аспекте теории мимесиса и воспроизводит его в своей теории. Проводя параллели между частями тела и здания, он отрицает буквальный антропоморфизм Ф. ди Джорджо Мартини, где отдельным частям тела соответствуют части здания или целого города. Архитектор, по мнению Л.Б. Альберти, должен быть верен природе и ориентироваться на происходящие в ней процессы. Поскольку в ней всё целесообразно, то и в зодчестве этот принцип тоже должен доминировать.

Антропоморфные аналогии используются в трактате Л.Б. Альберти там, где речь идёт и о системе пропорций. Человеческое тело воспринимается архитектором как художественный канон. Это прямая отсылка к Витрувию: как и у античного предшественника гармония достигается в том случае, если отдельные части в рамках общего целого соразмерны друг другу. Отличать прекрасные здания от безобразных мы можем интуитивно, благодаря неявному, «врождённому душам» знанию. Альберти даёт красоте следующее определение: «Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются — отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармонии, то есть абсолютное и первичное начало природы»[149].

Соразмерность частей в рамках целого — залог гармонии, а гармония, в свою очередь — залог красоты. Красота отождествляется с совершенством формы: это означает, что из прекрасного здания нельзя отнять какой-то элемент без вреда для общего целого. Изъятие или модификация даже самого незначительного элемента не пройдёт бесследно для всего здания. Гармония в понимании Альберти складывается из трёх параметров: число (пропорция), ограничение (правила) и размещение. Последний критерий означает, что в

[149] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве...С.318-319.

гармоничной форме все части находятся на своих местах. Для большей наглядности он вновь обращается к природе и обнаруживает аналогии в телах животных и людей: если поменять части тела местами и сделать их размеры произвольными, то живое существо будет выглядеть безобразно[150].

Альберти отмечает, что гармония — это также и музыкальный термин. Как и пропорции, она также задаётся числами 1, 2, 3 и 4. В них архитектор видит источники универсальной гармонии, которая может быть присуща и природе, и всему тому, что создано человеком. Соответственно, гармония основана на одинаковых числовых соотношениях как в видимой форме здания, и в музыке[151].

Как отмечает Ф. Цёллнер, теоретическая метафора «здание как тело» в эпоху Возрождения не использовалась при практическом проектировании сооружений. Исследователь пишет, что ориентация на метафору «здание как тело» была больше свойственна архитекторам из среды ремесленных гильдий, которые апеллировали к достаточно простому и в чем-то даже наивному антропоморфизму. Так, например, когда Ф. Ди Джорджо Мартини сопоставляет разрез базилики с телом человека, то он, как считает Ф. Цёллнер, просто комбинирует «средневековый взгляд на антропоморфизм с “витрувианским человеком”»[152]. Иными словами, сиенский зодчий просто добавляет античный мотив в средневековую систему пропорций.

Эту же точку зрения разделяет и В.П. Зубов. Он отмечает, что в Средние века и в эпоху Возрождения антропоморфный символизм не использовался в реальной практике. Коннотации «здание как тело» возникали уже после того, как архитектурные объекты были построены. Авторами такого рода метафор, как правило, были не архитекторы. В.П. Зубов, как и Ф. Цёллнер, полагает,

---

[150] Там же. С.327.
[151] Там же. С.321.
[152] Zöllner F. Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism // Images of the Body in architecture: anthropology and built space / Wagner K., Cepl J. (eds) — Tübingen - Berlin: Ernst Wasmuth verlag,2014. P.52-53.

что реального соответствия между телом и зданием, используемого именно зодчими, не было[153].

По мере усложнения теории архитектуры буквальный антропоморфизм отходит на второй план, уступая концепции музыкальной гармонии. Ф. Цёллнер считает, что этому могло сопутствовать и то обстоятельство, что сами архитекторы в конце XV века начали осознавать ограниченность антропоморфизма и постепенно от него отказываться. О том, в какой степени меняющаяся теория оставила позади риторику антропоморфизма и одновременно поднялось на более абстрактный уровень, свидетельствует комментарий к трактату Витрувия Даниэле Барбаро (опубликованного на итальянском в 1556 и на латыни в 1567 году). Там, где речь шла о пропорциях, Барбаро говорил о присутствии в архитектуре музыкальных гармоний[154].

Отсылки к музыкальной теории присутствуют и в труде самого Витрувия. Они немногочисленны и локализованы в первой и пятой книгах трактата: в первой главе первой книги зодчий пишет, что архитектор должен быть сведущ в музыке, во второй главе – что музыка, как и астрономия, имеет дело с измерениями. Более подробно он разбирает музыкальную терминологию[155] в пятой главе: здесь он говорит о трёх ладах (гармоническом, хроматическом и диатоническом) и о шести консонансных интервалах (кварте, квинте, октаве, октаве с квартой, октаве с квинтой и двойной октаве). Этот экскурс он приводит в той части трактата, где речь идёт о проектирования театров. Музыкальная грамота полезна для создания хорошей акустики сооружения: когда Витрувий говорит об используемых в театрах музыкальных сосудах (*эхеях*) он чётко проговаривает, что эти акустические приспособления нужно размещать под скамьями «согласно математическому расчету звуков различной высоты» и распределять «соответственно

---

[153] Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. С. 99.
[154] Zöllner F. Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert… P.55.
[155] Обращаясь к теории музыки, Витрувий использует греческую терминологию: «Гармония же есть музыкальный предмет, тёмныӥ и трудныӥ, в особенности для тех, кому неизвестен греческиӥ язык. Если мы хотим изложить его, нам тоже приходится пользоваться греческими словами, так как некоторые из них не имеют латинских соответствий.» – пишет он в четвёртой главе своей пятой книги. Витрувий. Десять книг… С.92.

музыкальным согласиям или созвучиям: по квартам, по квинтам и октавам, вплоть до двойной октавы, для того чтобы голос актёра, попадая в униссон с распределенными таким образом сосудами и становясь от этого сильнее, достигал до ушей зрителя более ясным и приятным»[156]. Помимо проектирования театров Витрувий говорит о применении музыкальной теории в баллистике и гидравлике[157].

Согласно Витрувию, музыка является источником знаний о «канонической и математической теории»[158]. Музыка в этом смысле оказывается близка астрономии, поскольку она имеет дело с измерениями соотношений между звуками, которые рассчитываются по тому же принципу, что и у небесных тел: «Подобным же образом астрономы могут рассуждать вместе с музыкантами о симпатии звезд и созвучиях в квадратурах и тригонах, квартах и квинтах, а с геометрами — о зрительных явлениях, что по-гречески называется λάγος οπτικάς…» – пишет Витрувий[159].

Мы видим, что Витрувий не переносит консонансные интервалы на пропорции зданий, а потому не может восприниматься как «источник» этой идеи для итальянских архитекторов[160]. Идея музыки как «проводника» универсальной гармонии, основанной на математических законах, восходит к философии Платона. Греческий мыслитель обращается к пифагорейскому строю, а точнее — его концепции интервалов. Интервалом называется соотношение двух звуков внутри музыкального лада. По характеру звучания их делят на *консонансы* (благозвучные) и *диссонансы* (те, что режут слух). Закономерности, по которым формируются консонансные и диссонансные сочетания обосновывались математическими формулами: так характер

---

[156] Там же

[157] «чтобы быть… в состоянии правильно рассчитывать напряжение баллист, катапульт и скорпионов; ибо в их брусьях справа и слева находятся отверстия гемитониев, сквозь каковые протягивают лебедками и рычагами скрученные из жил тетивы, которые не закрепляют и не привязывают, пока они не станут издавать на слух мастера определенных и одинаковых звуков. Ибо рычаги, пропускаемые в эти пучки натянутых струн, должны при спускании производить удар одновременно и с одинаковой силой; а если они настроены не в униссон, то они препятствуют прямому полету снаряда…Также гидравлические машины и другие подобные им орудия нельзя построить никому без помощи теории музыки». Там же… С.18

[158] Там же.

[159] Там же. С.20.

[160] Vergo P. That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century. P. 151-152.

интервала определялся соотношением длин двух звучащих струн инструмента. Консонансы получались в том случае, если длины струн соотносились друг с другом как целые числа, сумма которых даёт треугольное число. Такие консонансы получили название «чистых»: ими были октава (1:2), кварта (3:4) и квинта (2:3).

Вслед за пифагорейцами Платон утверждал, что космический порядок и гармония содержатся в определенных числах. Алексей Лосев отмечает, что, согласно Платону, космос является живым существом, наделённым телом, душой и функционирующим «по законам разума». Об этом он пишет в диалоге «Тимей»[161]. Структура «космической души» обусловлена числом, а конкретнее – рядом семи чисел 1,2,3,4,8,9,27. Лосев отмечает, что космическое значение числа обусловлена влиянием пифагорейцев. Они считали числа 2,4,8 числами непрерывности и становления. Число 3 объясняет три измерения всех объёмных тел (высоту, длину и ширину), 9 – это квадрат числа 3, а 27 – его куб[162].

Телесность космоса и единства его как системы показана математически: для этого он обращается не только числам, но и постоянно повторяющимся пропорциональным соотношениям – геометрической, арифметической и гармонической. У пифагорейцев Платон также заимствует и количественные соотношения музыкальных тонов и также объединяет их с математическими пропорциями. Таким образом квинта является результатом арифметической пропорции, кварта – гармонической[163].

Поскольку эти числа лежали в основе мироздания, они универсальны: это означает, что они рассматривались как носитель абсолютной гармонии в масштабах макро- и микрокосма. Эта идея была вновь стала актуальна для ренессансного неоплатонизма, адептами которого были многие архитекторы[164].

---

[161] Платон. Собрание сочинений в 4 т.: Т. III, М.: Мысль,1994. С.435–438

[162] Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. С.721-724.

[163] Там же. С.724.

[164] Wittkover R. Architectural principles in the age of Humanism. P.104.

В эпоху Возрождения связь музыки с идеальными пропорциями была особенно важна. В теории архитектуры этот сюжет был развёрнуто описан в трактате Альберти. Воззрения Альберти о музыке сближаются с идеями пифагорейца Архита. Музыковед Питер Верго пишет, что у него флорентийский архитектор черпает идею трёх типов средних значений – арифметического, геометрического и музыкального. Три алгоритма поиска среднего значения лежат в основе трёх консонансов – кварты (диатессерона или sesquitertia), квинты (диапенты или sesquialtera) и октавы (diapason)[165]. В своём трактате Альберти упоминает и другие интервалы: к примеру, в шестой книге своего труда он упоминает также большую секунду (целый тон). В данном разделе консонансные интервалы используются архитектором для объяснения пропорций зданий на плане: «Всеми этими числами весьма удобно пользуются архитекторы: попарно, как при устройстве форума, улиц и открытых площадок, где принимаются во внимание только два измерения — ширины и длины, и по три — как в общественных присутствиях, сенате, дворце и тому подобном, где согласуют с длиною ширину и стремятся, чтобы и той и другой гармонично соответствовала высота»[166].

В трактате Альберти идея консонансных интервалов в качестве источника гармоничных архитектурных пропорций существует параллельно с антропоморфизмом. Рудольф Виттковер и Джеймс Акерман пишут, что эти темы были не взаимоисключающими, а взаимодополняющими. В трактатах XV века они предстают частью единого комплекса идей, в котором и музыка, тело человека, и здания, и весь Универсум были упорядочены одними и теми же закономерностями. Эта идея фигурирует и в XVI столетии: так, связи пропорций тела с музыкальными гармониями касается Помпоний Гаурик и Джованни Паоло Ломаццо. Последний и вовсе утверждал, что тело человека само по себе выстроено согласно музыкальной гармонии. Этот микрокосм создан Богом по своему образу и подобию и потому содержит «все числа,

[165] Vergo P. That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century… P.152.
[166] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. С.321.

меры, веса, движения и элементы». Поэтому все здания в мире должны ориентироваться на тело человека[167].

В комментированном переводе Витрувия Д. Барбаро, скорее смещает акцент в сторону именно музыкальной пропорции. Акерман пишет, что если у Витрувия различия в пропорциях ордеров объясняются через различие антропометрических параметров – отождествление дорического ордера с мужским телом, ионического с женским, – то Барбаро не акцентирует на этом внимание[168]. С другой стороны, Барбаро устраняет путаницу между понятиями «пропорция», «симметрия» и «эвритмия». Дело в том, что у Витрувия первые два могли употребляться как синонимы[169]. Барбаро же делает пропорцию общим упорядочивающим принципом, симметрию – применением рациональной пропорциональной системы к архитектурным ордерам, а эвритмию – гармоничными пропорциями конкрентного здания[170].

Барбаро оказал влияние на Андреа Палладио. Описанная в «Четырёх книгах об архитектуре» система пропорций Палладио, как и у Барбаро, также опиралась на идеи универсальной музыкальной гармонии, но уже без антропоморфной метафорики.

Однако это не означает, что в XVI столетии антропоморфизм исчезает полностью. Д. Рикверт, в частности, указывает, что идея подражания колонны телу человека присутствует в некоторых трактатах XVI века. В качестве примера можно привести работу «Первые и главные основания архитектуры» (1563) Джона Шута. Там он демонстрирует упомянутую у Витрувия параллель между пропорциями мужского тела и дорического ордера, а ионического — с женским. В этом же тексте Д. Шут развивает идею, что пять ордеров соотносятся с пятью возрастами человека. Здесь каждый возраст воплощается в фигуре языческого бога или героя: дорической колонне соответствует

---

[167] Wittkover R. Architectural principles in the age of Humanism. P.119.
[168] Ackerman J.S. Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 2001. P.227.
[169]Ibid. Акерман добавляет, что симметрия изначально обозначает пропорция: своё современное значение оно приобретает не ранее XVII века.
[170] Ibid.

фигура Геркулеса, ионической — Гера, композитному — Пандора, а тосканскому — седовласый Атлас[171] ***(илл.3)***.

1.2. Тело-механизм

Другой концепцией тела является «тело-механизм». Её формирование было простимулировано фундаментальными мировоззренческими переменами Нового времени. Отечественная исследовательница напоминает, что в данную эпоху картезианская философия постулирует разрыв онтологической связи между душой и телом, в результате чего они начинают рассматриваться как две независимых субстанции. Разум олицетворяет мыслящую субстанцию, а тело — протяженную в длину, ширину и глубину. Обозначая разрыв между телом и разумом, картезианская философия низводит статус тела до материальной вещи, искажающей наблюдения разума[172].

Схожие идеи транслируются и в науке Нового времени. Альберто Перес-Гомес пишет, что наука после Галилея и Декарта начала воспринимать человеческий разум как чисто математический и игнорирующий другие аспекты человеческого сознания (воображение и чувства), поскольку те отвлекают разум, приводя его к ошибочным суждениям. Коперник и Галилей считали, что для науки приоритетной является рациональность, а не телесный опыт. Галилей и вовсе отождествлял геометрию с природой. Он полагал, что идея сферы или круга была идеально воплощена в самой форме сферы или круга. С этой точки зрения весь мир воспринимался нами сквозь призму математики и геометрии. Вслед за Галилеем в XVII веке стало общим местом утверждать, что окружающий мир говорит с нами на «языке математики и геометрии». Они были убеждены, что если фигуры в евклидовой геометрии интуитивно считываются в физической реальности, то и геометрия может

---

[171] Rykwert J. The Dancing column…P.32.
[172] Торопова А.А. Конструирование телесности в культуре постмодерна: дис. … канд. филос. наук. Волгоград, 2017. С.16.

рассматриваться как универсальная, образцовая наука. Не без влияния Галилея набирало силу убеждение, что имманентные, данные Богом идеи происходили от геометрических прототипов. Следовательно, геометрия рассматривалась как медиум, который обеспечивал связь мира земного с Богом и тем самым давал человеческому существованию конечный смысл[173]. Тем более, что всемогущий Бог создал мир таким, что не все его вещи доступны нашему ограниченному сенсорному аппарату[174].

Статус тела в картине мира Нового времени изменяется и вследствие открытий в области медицины и естественных наук. Этому способствовало изучение анатомии тела посредством вскрытия трупов и проведения хирургических операций на живом теле[175]. А. Перес-Гомес пишет, что практики вскрытия трупов в анатомических театрах были распространённым явлением: анатомические театры существовали во всех крупных городах, однако публичными вскрытия стали не ранее XVIII века[176].

В. Подорога отмечает, что редуцированию тела до статуса вещи сопутствует изменение отношения к мёртвому телу. Философ пишет, что в Новое время труп становится «орудием» и «объектом познания». Труп воспринимается как истинная конструкция тела, а не просто «телесный образ смерти»[177]. Р. Декарт мог выражаться соответствующим образом: «Я рассматривал себя раньше, как имеющего лицо, руки, кисти рук и всю эту машину, так составленную из мяса, как это можно видеть на трупе, и которую я обозначал названием тела»[178]. Смерть, в свою очередь, также

---

[173] Кроме того, тогда же геометрия начала восприниматься как единственно возможный режим восприятия мира. А. Перес-Гомес полагает, что это станет предпосылкой к формированию технократической картины мира, чей пик развития приходится на XIX и первую половину XX века. Perez-Gomez A. Architecture and the Crisis of Modern Science. P. 40.

[174] Perez-Gomez A. Built upon love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2008. P. 20.

[175] Da Piedade Ferreira M. Embodied Emotions: Observations and Experiments in Architecture and Corporeality. p.110. Так, например, вскрытия проводил и сам Р. Декарт. Чтобы эмпирически доказать гипотезу о том, что тело является материальным носителем разума, он занимался вивисекцией.

[176] Perez-Gomez A. Built upon love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics. P.52.

[177] Подорога В.А. Полное и рассеченное. Политики тела. Материалы к истории базовых образов // Психология телесности между душой и телом: исследователям в области телесности / Зинченко В. П., Леви Т.С. (ред.-сост.) М.: АСТ, 2005. С.104.

[178] Декарт Р. Избранные произведения. М.1950. С.22

десакрализуется и утрачивает покров таинственности: она превращается в «поломку тела-механизма», зафиксированную в конкретное время в определённом месте[179].

Образ «тела-машины» встречается и в работах других мыслителей. Р.В. Маслов указывает на присутствие механистически трактованного образа тела у Томаса Гоббса и Жюльена Офре де Ламетри[180]. Последний пишет: «Человеческое тело — это заводящая сама себя машина, живое олицетворение беспрерывного движения»[181].

Не только Р. Декарт, но и Готтфрид Лейбниц трактует тело механистически. Мыслитель считал, что душа может существовать автономно от тела. Связующим элементом между ними является монада: именно она является посредником в отношении тела и психики.

В Новое время тело, как это формулирует В. Подорога, «освобождается от диктата со стороны сакрального: его исследуют, подвергают вскрытию после смерти, обучают, лечат, принуждают к труду — одним словом, наделяют биологией, анатомией, социоморфными и культурными характеристиками»[182].

Таким образом, в двусоставной картезианской парадигме тело предстаёт не как идеал или «подобие Бога»: оно превращается в десакрализованный материальный «объект познания» и контроля. Эта модель тела влияет на архитектуру, которая, с точки зрения М. Фуко, в Новое время наделяется способностью подчинять тела людей определенной логике производства. В этом смысле архитектура и сама уподобляется машине, воспроизводящей своим устройством определенную логику власти, а также служащей дидактическим инструментом. «Паноптикум» Иеремии Бентама как механизм слежки над телами становится, по мнению М. Фуко, тем образом, благодаря

---

[179] Подорога В.А. Полное и рассеченное. Политики тела. Материалы к истории базовых образов. С.105

[180]Маслов Р.В. Телесность человека: онтологический и аксиологический аспекты: онтологический и аксиологический аспекты: Дис. ... д-ра филос. наук. Саратов, 2005. С.53.

[181] Ламетри Ж.О. Человек -машина // Ж.О. Ламетри. Сочинения / Богуславский В.М. (ред.) М.: Мысль, 1983. С.183.

[182] Подорога В.А. Полное и рассеченное. Политики тела. Материалы к истории базовых образов. С.102.

которому целый ряд типов общественных сооружений — фабрик, тюрем, больниц, школ — обрел возможность контролировать учеников, рабочих и пациентов. Устройство «Паноптикума» таково, что оно не позволяет наблюдаемым скрыться от наблюдателя, тогда как сам наблюдатель остается невидимым для них. Этот принцип оказывает колоссальное психологическое воздействие не только с точки зрения эффективности контроля, но и как дисциплинирующее средство: архитектура усиливает ощущение того, что наблюдатель присутствует всегда, даже если физически его нет. По этой причине эта технология является одним из средств «экономии» власти[183].

Алексей Муратов полагает, что такая форма биополитики получила дальнейшее развитие по нескольким причинам. Со ссылкой на М. Фуко автор пишет, что практики контроля приобретают более изощрённый характер: они распространяются не только общество, но и на регуляцию поведения отдельных индивидов. Такая картина складывается в эпоху Просвещения, когда «коллективное тело» социума «атомизируется» и распадается на отдельных личностей. В конечном счёте это приводит к тому, что люди сами начинают контролировать своё поведение, невольно подстраиваясь под общепринятые нормы. Эту идею А. Муратов черпает у Майкла Хардта и Антонио Негри: они пишут, что получившийся в результате этого «самодисциплинирующийся человек» воспринимает власть государства-корпорации как неотъемлемую часть себя, и потому послушание, высокая продуктивность и полезность для государства обретают для индивида особую ценность[184].

Коренной мировоззренческий перелом не просто породил новую концепцию тела, но и изменил отношение к антропоморфизму. Самой резкой критике он подвергся уже в XVII веке французскими теоретиками архитектуры. Наиболее отчетливо этот разрыв был обозначен архитектором классицистом Клодом Перро во французском переводе Витрувия, который

---

[183] Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем пресс, 2021. С.243-249.
[184] Муратов А. Тело, власть, архитектура // Проект Россия. №39. 2005.С.6.

был опубликован в 1674 и 1684 годы. В комментарии к тексту Витрувия К. Перро предъявляет собственный взгляд на пропорции. К. Перро категорически отвергает традиционную теорию пропорций, которую можно применить к архитектуре подобно закону природы. В своем комментарии о происхождении дорической колонны, основой пропорции которой Витрувий считает мужскую ступню[185], К. Перро пишет, что архитектурные пропорции не имеют в себе ничего природного. В отличие от объектов природы (к которым тоже можно отнести и тело человека), за ними не закреплены никакие специальные законы. Скорее, архитекторы сами устанавливают пропорции здания, основанные на соглашений («consentement»), определяемой традициями или обычаями. Следовательно, основанием прекрасного является не человеческое тело, а сила традиции[186].

Вместе со своим братом Шарлем К. Перро участвовал в «споре древних и новых»[187] — развернувшейся в конце XVII века полемике об авторитетах в литературе и искусстве. Этот спор стал причиной раскола, разделившего членов Французской Академии на прогрессистов и консерваторов: первые отдавали приоритет достижениям современной эмпирической науки, тогда как вторые, напротив, подчеркивали значимость традиции. К. Перро, будучи не только архитектором, но и сравнительным анатомом и постоянным членом Королевской Академии Наук, относился к крылу «новых»: он стремился перенести в архитектуру как дисциплину принципы эмпирической науки. Поэтому он отвергал шкалы пропорций, основанные на буквальном антропоморфизме или музыкальной гармонии[188]. К. Перро считал, что те закономерности, которые делают мелодию гармоничной, невозможно в

[185] «Когда они пожелали поставить в этом храме колонны, то, не имея для них правил соразмерности и размышляя, каким бы способом сделать их так, чтобы они были и пригодны для поддержания тяжести и обладали правильным и красивым обличием, они измерили след мужской ступни по отношению к человеческому росту и, найдя, что ступня составляет шестую его долю, применили это соотношение к колонне и, сообразно с толщиной основания ее ствола, вывели ее в высоту в шесть раз больше, включая сюда и капитель. Таким образом, дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, крепость и красоту мужского тела.» - Витрувий. Десять книг об архитектуре. С.75.
[186] Zöllner F. Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert … P.55.
[187] Спор о древних и новых /Бахмутский В.Я. (ред). М.: Искусство, 1985. 471 с.
[188] Drake S. Well-composed body: Anthropomorphism in Architecture. University of Canberra.2003. P.76.

точности перенести на архитектуру, поскольку она является совершенно другим видом искусства, который воспринимается в первую очередь визуально, а не аудиально[189]. С точки К. Перро, красоту архитектурной формы определяла не основанная на музыкальной гармонии система пропорций, а визуально воспринимаемые качества – богатство материалов, качественно выполненная работа и принцип симметрии[190].

Идею К. Перро об относительности понятий красоты и гармонии мы встречаем в сочинениях брата архитектора – Шарля Перро. Мысли французского классициста транслируются Ш. Перро через «Аббата» – персонажа, который фигурирует во втором диалоге «Параллели между древними и новыми», посвящённому искусству и архитектуре. Именно Аббат здесь говорит о том, что пропорции относительны, произвольны и меняются с течением времени. Он же отрицает наличие связи архитектурных пропорций с таковыми у человеческого тела. Устами Аббата Ш. Перро проводил мысль, что эта идея возникла в результате неверного истолкования текста Витрувия. Аббат в диалоге Ш. Перро подчёркивал, что античный автор имел в виду не буквальный перенос пропорций тела в архитектуру, а необходимость придавать зданию правильные пропорции по аналогии с тем, как природа одарила таковыми человеческую фигуру. Ошибочность «витрувианского канона» доказывается тем, что его нельзя верифицировать. Иными словами, известные по нему пропорции трёх ордеров не находят подтверждения в реальных памятниках архитектуры. «Чуть ли не на одном этом плохо понятом положении и основаны все таинства архитектурных пропорций. Как бы то ни было, по-моему, разве только колонна может иметь некоторое отношение к человеческому телу; да и то, какое отношение? Высота самой короткой из колонн, тосканской, в семь с лишним раз превышает толщину, тогда как у самого высокого и самого сухощавого человека —только в четыре» — говорит

[189] Da Piedade Ferreira M. Embodied Emotions: Observations and Experiments in Architecture and Corporeality. PhD thesis, University of Lisbon, 2015. P.113.
[190] Perrault C. Ordonnance or the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients.P.53.

Аббат[191]. Герой Ш. Перро говорит, что идея соответствия пропорций тел и колонн была приписана зданиям уже после того, как те были возведены. Реальные пропорции в архитектуре определялись не теорией, а здравым смыслом. Как только были найдены наиболее подходящие гармоничные соотношения, они закрепились в сознании зодчих через многократное повторение. Это повторение сделало пропорции привычными для современников и потомков, а всё, что привычно, считается прекрасным[192].

А. Перес-Гомес пишет, что в теории К. Перро архитектурная пропорция утратила свой первичный смысл «трансцендентальной связки между микрокосмом и макрокосмом». Если Витрувий предлагал использовать систему пропорций для того, чтобы здание выгодно смотрелось со всех точек зрения, несмотря на перспективные искажения, то К. Перро стремился доказать обратное. Он считал, что оптические искажения формы не мешают воспринимать внутренне присущую архитектуре гармонию математических соотношений, поскольку человек, по его мнению, может непосредственно воспринимать её именно благодаря перспективе[193].

Когда К. Перро говорит о несоответствии пропорций в теории и реальных памятниках, он, по мнению А. Перес-Гомеса проблематизирует дистанцию между формой и содержанием. Критика трактатов предшественников могла быть связана с новым пониманием функции архитектурной теории. К. Перро расценивал её как набор технических указаний, чья основная цель состояла в применении их на практике. А. Перес-Гомес отмечает, что К. Перро был одержим идеей «инструментализации» теории — переводом её из спекулятивного в практическое русло. Эта идея повлияла на многих архитекторов XVIII столетия. Её, в частности, разделял аббат Кордемуа: он был заинтересован в превращение теории из интеллектуальных спекуляций в ars fabricandi – практическое руководство для

[191] Перро Ш. Параллель между древними и новыми в отношении архитектуры, скульптуры и живописи // Спор о древних и новых /Бахмутский В.Я. (ред)… С.101-102.
[192] Там же. С.102.
[193] Perez-Gomez A. Architecture and the crisis of modern science. P.32.

строителей. Как и К. Перро, Кордемуа считал, что опора на трактаты предшественников бессмысленна в современной ситуации. С тезисом об относительности положений теории соглашался военный инженер и архитектор Амеде Франсуа Фрезье. В своём «Сочинении об архитектурных ордерах» (1738) он проводил идею, что в архитектуре нет строгих, раз и навсегда фиксированных правил. Красота относительна, а значит и то, что её диктует, зависит от моды[194].

Тем не менее, идеи К. Перро разделяли не все. Его главным оппонентом был инженер и архитектор Франсуа Блондель. Как и К. Перро, Ф. Блондель был влиятельным членом Королевской Академии Наук. Он был одним из основателей Академии Архитектуры, а также первым директором данной институции[195].

В своём «Курсе архитектуры» (1698) – первом учебном пособии для студентов Королевской Академии архитектуры – Ф. Блондель критиковал теорию К. Перро по ряду положений. Во-первых, Ф. Блондель был против утилитарного толкования теории. Он понимал, что теорию невозможно полностью инструментализировать, поскольку в любом трактате есть положения, которые расходятся с реальностью. Однако это не снижает их ценности. Изложенные в теории соображения важны, поскольку они показывают то, как мыслит архитектор и чем он руководствуется при выборе тех или иных решений. Это говорит о том, что Ф. Блондель воспринимал теорию как способ рефлексии об общих проблемах архитектуры, но не как универсальное ars fabricandi[196].

В своём «Курсе архитектуры» он сопоставлял и критически осмысливал теории предшественников. Общие места, выявленные в ходе анализа, трактовались им как универсальные правила, устойчивые к смене времён. Главной вечной ценностью архитектуры считалась красота, которую задавали

---

[194] Ibid.P.51.

[195] Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 7: Западная Европа и Латинская Америка. XVII — первая половина XIX вв. / Под редакцией А. В. Бунина (ответственный редактор), А. И. Каплуна, П. Н. Максимова. — 1969. С.131.

[196] Perez-Gomez A. Architecture and the Crisis of Modern Science. P.41.

геометрически выверенные пропорции. Геометрия рассматривалась как оплот абсолютной истины, поскольку в воплощении её идей в природе Блондель усматривал присутствие Бога. В его утверждении «свойство Божества — геометричность»[197] явно присутствует влияние Г. Галилея.

В третьей главе первой части «Курса архитектуры», посвящённой ордерам, Блондель говорит о происхождении шкалы пропорций от соотношения длины ступни ко всему телу у разных людей. Здесь он явно опирается на Витрувия: пропорции дорического ордера происходят от тела юноши и составляют 1:7, ионического – от женского тела (1:8), коринфского – от тела юной девушки (1:9), а у самого изящного – композитного – они составляют 1:10[198]. Использование пропорций тела в качестве канона, по мнению Блонделя, доказывает тот факт, что в ордерной системе нет ничего произвольного. Блондель также подчёркивал, что гармония имеет глубинную связь с душой и разумом человека. Подражание телу допустимо благодаря тому, что оно является частью природы, чьи закономерности описываются математически и потому универсальны. Именно поэтому красоту тела определяют те же критерии, что и архитектуру: соответственно, если красоту лица и тела определяет симметрия, то этот же принцип будет справедлив и в отношении фасадных и планировочных решений[199].

Уже во второй половине XVIII века Жак Франсуа Блондель, как и его однофамилец, тоже не отвергает антропоморфистские параллели в ордерной архитектуре. Однако, он сопоставляет здание или колонну не с телом человека целиком, но с только одной его частью — лицом. Среди иллюстраций к его «Курсу архитектуры» (1771) есть изображение, где профили лиц накладываются на профили карнизов ***(илл.4)***. Тактика, основанная на приведении параллелей с частями тела, выполняла функции мнемотехники: она позволяла учащимся досконально выучить устройство ордеров.

---

[197] Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 7 … С.131.
[198] Blondel F. Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture. Paris, 1698. P.9-10
[199] Perez-Gomez A. Architecture and the Crisis of Modern Science. P.45

В своём «Курсе архитектуры» Ж. Ф. Блондель сопоставляет пропорции тосканских карнизов и капителей у Андреа Палладио, Джакомо Виньолы и Винченцо Скамоцци: он приходит к выводу, что у Палладио карниз похож на лицо человека, черты лица которого сложно назвать гармоничными: «нос двенадцатилетнего помещен над подбородком восьмидесятилетнего старика, а венчает их лоб мужчины средних лет». Логика, в соответствии с которой он критикует Скамоцци, примерно та же. Однако, его «профиль» Ж. Ф. Блондель находит более привлекательными: «здесь три части словно представляют более допустимую связь между лбом, носом и подбородком, которая формируется благодаря единому профилю, чего нет на предыдущем изображении. Если у этих замечаний есть основание, то они могут служить причиной тому, что французские архитекторы предпочитают трактаты Виньолы, нежели Палладио или Скамоцци»[200].

«Физиогномические» параллели не являются новшеством самого Ж.Ф. Блонделя: аналогичные изображения встречаются уже в трактате Ф. ди Джорджо Мартини ***(илл.5)***, а история физиогномики уходит корнями в античность. По сути, она представляет собой псевдонауку, исследующую корреляцию между характером человека и строением лица. Проводником ее идей в сфере академического художественного образования стал придворный живописец Людовика XIV Шарль Лебрен. Он в 1668 году был назначен ректором Академии Живописи: тогда перед ним была поставлена задача создания нового метода преподавания скульптуры и живописи для Королевской Академии изящных искусств. С этой целью Ш. Лебреном было создано специальное учебное пособие, в котором он предлагает новый способ передачи личностных черт персонажей. В данном пособии Ш. Лебрен проводит параллель между чертами характера и ее внешним проявлением через параллели со строением голов животных. Этот принцип он заимствует из известного физиогномического трактата «Humana Physiognomia» (1586)

[200] Rykwert J. The Dancing Column… P.35

Джованни Баттиста делла Порта, где детали внешности, маркирующие личностные черты у человека, сопоставлены с таковыми у животных[201].

В теории Ш. Лебрена маркером скрытых черт характера являются брови и глаза: художник считал, что по их размеру, пропорциям и взаиморасположению можно судить о личных качествах человека. Эту идею он заимствует у Декарта. Французский мыслитель считал, что связь между душой и телом проявляется в эмоциях, причем место этой связи находится в шишковидной железе, расположенной между двумя полушариями мозга. Иными словами, эта железа является посредником между ментальной и физической деятельностью индивида[202]. Декарт также считал, что разрез и расположение глаз и бровей были самыми важными индикаторами постоянного характера и переменчивого настроения, поскольку они ближе всего располагались к шишковидной железе. Ш. Лебрен перенял у него эту идею: он тоже считал, что видимые части тела, расположенные ближе всего к месту души в нем, лучше всего передавали внутреннее состояние человека.

Воспринятые картезианские идеи о природе эмоций и страстей со временем перешли в сферу архитектуры. В частности, поднятая Лебреном тема внешнего выражения душевных переживаний находит отражение в другой, важной для Ж.Ф. Блонделя теме. Речь идет о «характере» — свойствах, определяющих качественные характеристики здания. «Характеры», с точки зрения Ж.Ф. Блонделя, были не простыми риторическими фигурами: они указывали на назначение здания. Он считал, что любой тип здания должен обладать «характером», поскольку через него потенциальным пользователям транслируется цель и функция сооружения[203].

Термин «характер» Ж.Ф. Блондель позаимствовал у Жермена Боффрана. В своей «Книге архитектуры» (1745) Ж. Боффран писал, что архитектору надлежит знать все типы характеров зданий, а также всеми возможными

---

[201] Реброва Н.А. Физиогномическая система Шарля Лебрена на примере издания «Dissertation sur un traité de CharlesLe Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux» из коллекции Научной библиотеки Российской Академии Художеств // Новое искусствознание. — 2019. — №2 — С.14.
[202] Там же. С.15.
[203] Rykwert J. Dancing column… P.53.

способами выявлять их в конкретных архитектурных объектах. Выявление характера по Ж. Боффрану предполагает отражение функций и программы здания во внешнем облике и внутренней структуре. Главным средством передачи характера становится ордер, который подбирается архитектором в зависимости от назначения здания и особенностей окружения. Примечательно, что незадолго до Ж. Боффрана схожая идеи была изложена в «Лекциях об архитектуре» (1734) малоизвестного британского критика Роберта Морриса. Он тоже советовал при выборе ордера руководствоваться не только назначением будущего здания, но и особенностями участка и градостроительной ситуации[204].

Теории характера, с точки зрения Д. Веселы, демонстрируют смещение внимания с внешнего облика здания в сторону эмоциональных переживаний, которые оно стимулирует. С точки зрения исследователя именно это обстоятельство со временем привело к постепенному исчезновению буквального антропоморфизма из архитектурной теории[205].

Однако, это не является единственной причиной отказа от данного типа формальной аналогии. Ф. Цёллнер отмечает, что основанная на соотношениях частей тела система мер использовалась не только архитекторами, но и применялась в других сферах жизни. Эта система не была унифицирована и существенно различалась в разных странах[206]. Исследователь пишет, что впоследствии основанная на антропоморфизме система мер была вытеснена геоморфологической системой. Эта смена оптики приходится на конец XVIII века и связана с переходом на метрическую систему. Впервые метрическая система была представлена французской национальной ассамблеей в 1795 году, а окончательное утверждение метра в качестве основной единицы измерения произошло благодаря принятию Метрической конвенции в 1875 году[207].

---

[204] Ibid. P.55.
[205] Vesely D. Architecture and the Poetics of Representation.”// Daidalos.1987. No 25. P. 28.
[206] Rykwert J. Dancing column…. P.51.
[207] Zöllner F. Anthropomorphism.Towards a Social History of Proportion in Architecture. P.445.

В теоретических трактатах XIX века фактически уже полностью отрицается связь между системой пропорций и человеческим телом. Эжен Эмманюэль Виоле-ле-Дюк и Огюст Шуази развивали концепцию пропорции на базе анализа конструкции и геометрии, а Жан-Луи-Николя Дюран оспаривал наличие связи между телом человека и архитектурой, а также отрицал версию происхождения пропорций в дорической колонне от тела человека[208].

В Англии XVIII-XIX веков присутствовала схожая тенденция. Несмотря на то, что в англо-американской культуре антропоморфизм и двенадцатеричная система счета использовалась даже в XX веке (а в Соединенных Штатах Америки неметрическая система используется и по сей день), эмпирическая, рационально обусловленная установка тоже привела к отказу от антропоморфической риторики как способа мышления[209]. Ещё одним стимулом отказа от антропоморфизма в XVIII-XIX веке являются условия промышленной революции, которая благоприятствовала формированию доктрины функционализма.

Однако, несмотря на это, даже в XX веке антропоморфизм полностью не исчезает. Более того, он объединяется с идеей «нормативного тела» и метафорой «тела как машины». Выше было сказано, что в Новое время формируется идея «нормативного тела» – конструкта, транслируемого властными структурами и господствующей эстетической идеологией для контроля и коррекции поведения отдельных индивидов и всего общества. Конструкт «нормативного тела» рассматривает тела индивидов механистически – как инструмент по производству благ. Чтобы этот живой «инструмент» работал хорошо, его необходимо не просто контролировать, но и регулярно тренировать для достижения большей эффективности его труда. Механистическое понимание тела как дисциплинированной машины, укладывающейся в рамки строго детерминированной нормы, нивелирует

[208] Zöllner F. Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert … P.56.
[209] Ibid.

представление о разнообразии тел в пользу диады «норма/патология». Соответственно, в парадигме Нового Времени, а затем и модернизма, телесность конструируется через определение границ дозволенного[210].

Концепции «нормативного тела» и «тела-механизма» причудливым образом соединились в архитектуре модернизма, ставшей главным объектом критики постмодернистских теоретиков. В частности, их слияние послужило базой для эргономики, чьи поиски предельно практичных решений воплотились в концепции минимального жилья («Existenzminimum»), что отразилось во «Франкфуртской кухне» Маргарете Шютте-Лихоцки и изысканиях Эрнста Нойферта. В своей системе мер, опубликованной в 1935 году в ежемесячном журнале «Bauwelt» которого Э. Нойферт использовал тело человека с усреднёнными параметрами как универсальный стандарт, в соответствии с которым должно строиться компактное жилье, удовлетворяющее все потребности современного человека ***(илл.6)***.

Самым ярким примером синтеза идеи механистически трактованного тела и антропометрической системы пропорций в архитектуре модернизма является система «Модулор» Ле Корбюзье. Истоки её лежат в задании, которое было сформулировано Ле Корбюзье в 1943 для группы его помощников. Звучало оно следующим образом: «Возьмите фигуру человека с поднятой рукой высотой 220 см; расположите её в двух поставленных друг на друга квадратах, впишите в эти два квадрата третий, который должен дать вам решение; место вершины вписанного прямого угла поможет вам расположить третий квадрат»[211]. В результате получилась схема с условным изображением мужской фигуры ростом 182,8 см с поднятой вверх рукой, которое сопровождается двумя спиралями размерных рядов, — красного и синего — возрастающих в пропорции золотого сечения и приближенному к нему ряду чисел Фибоначчи.

За основу красного ряда был взят условный рост человека (182,8 см).

---

[210] Торопова А. А. Философия телесности. С.248–250.

[211] Ле Корбюзье. Модулор: Опыт соразмерной масштабу человека гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике. М.: Стройиздат,1976. С.52.

«Первое членение, уменьшающее исходную величину в золотом сечении, определяет сторону квадрата, удвоение которого соответствует росту человека с поднятой рукой (226 см) и является начальной точкой для синей шкалы величин» — пишет Д.Г. Хазанов[212]. Человек с поднятой рукой вписан в прямоугольник, состоящий из двух квадратов, сторона каждого из которых равна 113 см. Вписанный прямой угол делит прямоугольник пополам. Третий квадрат расположен не по оси прямого угла, а сдвинут вниз так, что высота его членится вершиной прямого угла в золотом сечении. Тот же прямой угол отсекает на сторонах третьего квадрата точки, через которые проводится наклонная прямая, определяющая с помощью построения серии подобных прямоугольных треугольников все величины красного и синего рядов. Полученные величины были занесены архитектором и его помощниками в специальную таблицу. Таким образом, величины синего ряда получаются методом удвоения соответствующих им величин красного ряда. Визуализацией данной системы спираль, расширяющаяся от основания кверху[213] ***(илл.7)***. В Марсельской жилой единице «Модулор» был применён впервые. По нему были рассчитаны соотношения не только конструктивных элементов дома, (шаг опор, ширина и высота помещений, толщина стен и т.д.), но и пропорции встроенной мебели.

Рост человека высотой в 6 футов (182,8 см) совпадает также и с эталоном Витрувия. Канон древнеримского зодчего подразумевает, что ступня (т.е. 1 фут) укладывается во весь рост человека 6 раз; подняв руку, человек становится выше на 1/4 своего роста, следовательно, его рост составляет уже 7,5 футов (226 см). Высота от пят до солнечного сплетения составляет половину роста человека с поднятой рукой, то есть 3,34 фута или 90 дюймов (113 см), а высота от макушки до солнечного сплетения – 2,25 фута или 27 дюймов (69,8 см)[214].

---

212 Хазанов Д.Г. Модулор Ле Корбюзье, его значение и перспективы практического применения // Модулор-1 URL: http://corbusier.totalarch.com/khazanov (дата обращения: 07.05.2022).

213 Ле Корбюзье. Модулор: Опыт соразмерной масштабу человека гармоничной системы мер…. С.8.

214 Там же. С.14.

Несмотря на то, что «Модулор» Ле Корбюзье не был разработан на базе античных канонов, результат оказался близок к традиционным закономерностям архитектурного пропорционирования. С точки зрения Д. Хазанова, принципиальная новизна «Модулора» в свое время состояла не только в наложении антропометрических параметров на принцип золотого сечения, но и в трактовке этой шкалы как полноценного рабочего инструмента, призванного моделировать гармоничные и практичные постройки[215]. И хотя данная идея широко обсуждалась в профессиональном сообществе, «Модулор» как практический метод широко не использовался. Возможной причиной его невостребованности является строгая, слабо варьируемая система соотношений, крайне неудобная для проектирования и строительства[216].

На основании вышеизложенного можно предположить, что в первой половине XX века на архитектуру проецируется обобщенный, идеализированный образ «тела-машины». В этом смысле здания уподобляются безукоризненно функционирующим механизмам, чья основная задача может быть сформулирована как усовершенствование быта, который, в свою очередь, предстает как цикл производства. В этом контексте концепция «нормативного тела» – единственно верного и правильного «эталона» или гаранта качества, навязанного господствующей идеологией, – созвучна критике прескриптивного характера модернистской теории архитектуры, в теории и практике которой «нормативное» тело использовалось как средство «перевоспитания» человека при помощи архитектуры.

1.3. Метонимическое подражание телу

В послевоенное время механистическое понимание тела архитекторами модернистами начало активно критиковаться. Эта тема поднимается в книге Стэна Эйлера Расмуссена «Воспринимая архитектуру» (1959). В данной

[215] Хазанов Д.Г. Модулор Ле Корбюзье, его значение и перспективы практического применения // Модулор-1 URL: http://corbusier.totalarch.com/khazanov (дата обращения: 07.05.2022).
[216] Там же.

работе Расмуссен подчеркивает необходимость обращения к сфере ощущений и переживаний для создания подлинно «человечной» архитектуры. Во введении к этой работе он высказывает ту мысль, что деятельность архитектора близка роли художника. Расмуссена, как и многих его современников, волновала проблема депривации чувственности в модернистской архитектуре[217].

Особое внимание чувственному опыту пользователя уделял Алвар Аалто. Он полагал, что архитектура должна быть соразмерна человеку и пригородному окружению: только так ему будет комфортно в ней находиться. Архитектура становится по-настоящему гуманной тогда, когда ориентиром для неё становится удовлетворение конкретные потребности человека, а не погоня за абстрактной идеей — стать воплощением духа эпохи технического прогресса. В отличие от современников-функционалистов — скажем, Вальтера Гропиуса или Ле Корбюзье — Аалто не делал из техники объект поклонения. Финский архитектор полагал, что она, безусловно, важна, и технический прогресс — это благо, но не нужно делать из неё золотого тельца. Техника — лишь средство достижения цели, помощник для решения основных задач. В статье «Гуманизация архитектуры» можно найти: «Всматриваясь внимательно в процессы человеческой жизни, мы убеждаемся, что техника … лежит только вспомогательным средством. Технический функционализм не способен породить подлинной архитектуры»[218].

В картине мира финского архитектора «вульгарный» функционализм, выраженный в поклонении машине и зацикленности на стандартизации и поиске новых форм предстаёт полным абсурдом. Лежащие в его основе установки не смогут привести к хорошим результатам: напротив, они породят унылую однообразную среду, подавляющую личность и игнорирующую её потребности. Адекватный же функционализм всегда ставит эти потребности

[217] Rasmussen S.E. Experiencing Architecture. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1959. 245 p.
[218] Аалто А. Архитектура и гуманизм. М.: Прогресс, 1978. С. 10.

на первое место: иными словами, в удовлетворении базовых потребностей человека заключена основная функция архитектуры.

Более развёрнуто этот аргумент он описывает в эссе «Рационализм и человек» (1935). Рационализм и его производные (например, функционализм) антигуманны по той причине, что замыкаются на чистом формализме. Изобретение новых форм становится просто модернизацией ради модернизации, которая не делает современные архитектуру и дизайн более гуманными. Положение дел может изменить внимание к психологии восприятия, поскольку она исследует то, как окружающие нас объекты, их форма, цвет и многие другие воздействуют на психику[219].

Во второй половине XX века антропоморфизм как модель телесной проекции в архитектуре занимает маргинальное положение. Тем не менее, он не исчезает полностью, а приобретает новую форму: теперь он трактуется не как воспроизведение в облике и структуре здания «метафоры» тела, но как построение «метонимических отношений между телом здания и телом человека»[220]. Данный тип телесной проекции был осмыслен в начале 1980-х годов итальянским теоретиком архитектуры Марко Фраскари.

«В риторике метонимия обозначает фигуры семантического переноса, основанного на отношениях логической и материальной близости между буквальным и образным понятием», — пишет М. Фраскари. Если в метафоре установленные отношения являются прагматическими или внешними (город = тело, голова = место правительства, живот = рынок, церковь = сердце и т. д.), то в метонимии эти отношения являются внутренними и синтагматическими (т.е. отношениям между следующими друг за другом в потоке речи языковыми единицами). «Следствия заменяют причины,

---

[219] Аалто считает, что многие недостатки современной архитектуры связаны с тем, что значение психологии недооценивается: архитектор даже считал, что «*Самой слабой стороной новейшего искусства, равно как его проявлений в виде рационализма, можно считать игнорирование факторов психологии»* — цит. по Аалто А. Рационализм и человек // Архитектура и гуманизм — С. 25.

[220] Frascari M. New corporeality in architecture // Journal for Architectural Education. Vol.40.1987. No.2. — pp.22–23.

материалы — предметы, содержащееся — содержимое, абстрактное — конкретное или наоборот», — пишет М. Фраскари[221].

Иными словами, новый вид антропоморфизма избегает примитивных формальных аналогий и метафорической репрезентаций тела. Этот новый принцип телесной проекции предполагает не уподобление формы и структуры здания форме человеческого тела, но демонстрацию в самом сооружении возможных способов взаимодействия с ним, навеянных жестами, позами и движениями тела. М. Фраскари полагает, что тот же концепт прямого взаимодействия между телом и проектом был вложен Полем Валери в уста древнегреческого архитектора Эвпалиноса: «О Федр, когда я вынашиваю в себе здание (все равно — богам оно предназначено или же человеку), когда я любовно ищу его форму, стремясь построить предмет, который бы радовал взгляд, обращался к мысли, удовлетворял чувству меры и всевозможным условностям... скажу тебе странную вещь: мне кажется, что мое тело по-своему в этом участвует»[222].

Во второй половине XX века метонимическое подражание телу человека характерно для творчества Карло Скарпа и Валериано Пастора. В творчестве Скарпа «скопическое» и «соматическое» измерения архитектуры являются равнозначными: архитектора интересует не только перемещение зрителя в пространстве сооружения, но и также и то, куда направлено его внимание. Лучше всего это отражено в усыпальнице рода Брион в Сан Вито Д'Альтиволе (1968–1978).

Структура данной работы Скарпа — это не просто совокупность разрозненных объектов; это достаточно жесткая композиция, которая учитывает исторический и культурный контекст места. Теоретик архитектуры Джордж Доддс считает, что в данном проекте тело зрителя взаимодействует с «ландшафтом как репрезентацией» и «ландшафтом как переживанием»[223].

---

[221] Ibid.

[222] Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 229.

[223] Dodds, G. Desiring Landscapes/Landscapes of Desire: Scopic and Somatic in the Brion Sanctuary // Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture / Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002. P. 240.

«Скопическое» в ансамбле захоронения семьи Брион характеризуется кадрированием определенных видов окружения, тогда как «соматический» аспект проявляется в невозможности охватить этот комплекс одним только зрением[224].

Анализируя данный ансамбль, Джордж Доддс подчеркивает, что понимание «соматического» измерения архитектуры Скарпа невозможно без обращения к венецианской живописной традиции. Архитектор неслучайно апеллирует к живописи Венеции и Венето: с 1944 по 1959 он занимался реэкспозицией залов венецианской Галереи Академии. Говоря об этом периоде в биографии итальянского архитектора, Доддс выделяет несколько работ, которые повлияли на представления архитектора о телесности. Это видение св. Иоанну Евангелисту из «полиптиха Апокалипсиса» Якобелло Альбереньо ***(илл.8)*** и «Введение Марии во Храм» Тициана. Общим местом у этих работ является мотив мандорлы[225] ***(илл.9)***.

Скарпа разместил работу Альбереньо так, чтобы зритель мог видеть ее и «Введение» Тициана через широкий проем. Данные работы, отражающие расцвет живописи школы Венето, целиком попадают в поле зрения посетителя, который к тому моменту должен был посмотреть всю коллекцию. Скарпа неоднократно говорил о том, что определенным образом расположенные работы помогают «срежиссировать» траекторию движения зрителя, а также установить тесные взаимосвязи между телами посетителей и пространственной глубиной на пейзажах картин[226].

Сам архитектор мыслит колористически: объекты в ансамбле соотносятся друг с другом как схематичные цветовые пятна, не имеющие четких очертаний. Помимо колорита для него важна атмосфера и световоздушная перспектива. Ему важны цвета элементов в ансамбле, свойства их материалов, близость или удаленность друг от друга, степень их освещенности. Д. Доддс считает, что эта особенность также роднит его с

[224] Ibid.
[225] Ibid. P.242.
[226] Ibid.

венецианской живописной традицией. Теоретик пишет, что образ природы в пейзажах Венеции и Венето ассоциируется с женской телесностью. Она проявляется в особом отношении к деталям, в частности, к упомянутому выше мотиву мандорлы[227].

В гробнице рода Брион мотив мандорлы встречается в оформлении «пропилеума» — входа на территорию ансамбля с городского кладбища. ***(илл.10)*** Д. Доддс считает, что в этом объекте заключены сразу несколько важных для всего проекта тем: это и асимметрия правой и левой частей, и кадрирование тематически значимых видов, и интерес к венецианской живописи эпохи Возрождения, и, конечно же, движение и ориентация тела зрителя в пространстве сада. Портал, куда ведёт лестница, представляет собой две окружности, на пересечении которых возникает мандорла. Д. Доддс считает, что кадрированный вид из портала в сад, на который наложена мандорла, символизирует, с одной стороны, «вертоград заключенный», а с другой – «могилу-как-утробу»[228] ***(илл.11)***.

В творческом методе венецианского архитектора Валериано Пастора — ученика К. Скарпа — эскиз будущего сооружения становится основным средством мышления через телесные образы. Для В. Пастора архитектурная графика не ограничивается изображением всевозможных вариантов будущего здания и его конструкции[229].

В эскизах проектов В. Пастора можно найти как изображения тел, позам которых вторят отдельные фрагменты конструкции, так и фигурки людей, демонстрирующих схемы взаимодействия будущих пользователей с проектируемым зданием. Таким образом стаффаж, по мнению М. Фраскари, позволяет В. Пастору наглядно продемонстрировать «взаимосвязь обитания, строительства и воображения»[230]. Однако пространство и конструкция здания

---

[227] Ibid. P.241-249.
[228] Ibid. P.249.
[229] Frascari M. A Tradition of Architectural Figures: A search for vita beata // Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture / Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002. P. 262.
[230] Ibid. P.263.

кристаллизируются в графике В. Пастора, как нам кажется, не столько в образ тела, сколько в телесную схему. Эскиз деталей конструкции здания, отождествляемый с телесной схемой, позволяет зрителю ощутить работу недоступных взгляду характеристик конструкции и соотношение внутренних пространств.

Так, например, в одном из эскизов проекта средней школы в коммуне Доло небольшая группа фигур располагается в разрезе одной из секций. Их позы вторят наклону стены, метонимически подражая распределению тяжести масс ***(илл.12)***.

На листе с перспективой коридора с ложным сводом В. Пастор изобразил две обнаженные фигуры. Эти фигуры проходят под кронштейнами, которые, соединяясь друг с другом, напоминают напряженные мускулы и вторят расположенным выше сводам. Такая аналогия, с точки зрения М. Фраскари, раскрывает саму природу конструкции ***(илл.13)***.

На двух других эскизах проекта Пастор изобразил два темных силуэта женской фигуры. В первом рисунке архитектор улавливает параллель между бегущей женской фигурой и профилем балки перекрытия ***(илл.14)***. На разрезе секции мы видим танцовщицу, балансирующую на одной ноге. В этом случае поза женской фигуры подражает конструкции асимметричного корпуса, пытаясь тем самым продемонстрировать баланс напряженных несущих и несомых частей ***(илл.15)***.

Пастор использует три типа изображения фигур, каждый из которых имеет свое назначение. К первому типу относятся так называемые «мимы» — метонимические фигуры, отражающие невидимое сопряжение частей конструктивного остова здания и распределение масс в нем. Второй тип фигур получает название «танцоров»: сюда М. Фраскари относит упрощенную до пиктограммы человеческую фигуру, обыгрывающую пространственную динамику. Таким образом «танцоры» и «мимы» визуализируют невидимые силы архитектуры: они становятся воплощением времени, ритма и погоды в графической репрезентации проекта. Движения танцоров внедряют в неё

темпоральность, в то время как статичные позы мимов изображают тектонику здания: по этой причине изображения мимов и танцоров сливаются со стенами, балками, окнами, дверями и прочими элементами здания[231]. Третий тип фигур – это изображение обычных людей, занятых повседневными делами. С точки зрения М. Фраскари, они демонстрируют «программу» будущего здания и функции тех или иных помещений. А через аналогию между корпусом здания и телом человека графика В. Пастора выявляет сущность работы архитектора. За счет использования образов тела в своих рисунках венецианский мастер пытается сделать здание местом, где возможно достичь блаженной счастливой жизни.

В конце XX века антропоморфизм как модель структуририрования архитектурного пространства окончательно исчезает из теоретической повестки. Об этом, в частности, говорил архитектор А. Асада на конференции в 1997 году: он полагает, что на рубеже нового миллениума антропоморфизм в любой форме становится неуместен, поскольку он возможен только в условиях антропоцентричной парадигмы. Парадигма, в которой существует сознание конца XX века, диаметрально противоположна этой системе взглядов, поскольку она ставит под вопрос идею единства и упорядоченности мира. И.А. Добрицына отмечает, что научные открытия 1980-х годов — открытие неустойчивости генома, отказ от линейной ньютоновой логики в науке, а также появление сверхмощных компьютеров — наглядно демонстрируют, что на самом деле мир является «сложным, саморазвивающимся организмом», динамика эволюции которого может быть описана как постоянное движение от хаоса к порядку и наоборот[232]. В этой картине мира человек более не рассматривается как «центр Вселенной»: его статус уравнивается с другими живыми и неживыми агентами.

Архитектура, как и остальные сферы деятельности, оказывается восприимчива к этому мировоззренческому сдвигу. И.А. Добрицына

---

[231] Ibid. P.264–265.
[232] Добрицына, И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: дис. ... д-ра архитектуры. Москва, 2006. С. 129-131.

отмечает, что достижения науки побудили архитекторов внедрить в собственную практику методов формообразования, используемых в естественнонаучных экспериментах – морфинга, анимации, морфогенеза[233].

Смена прежде всего эпистемологических парадигм также стимулирует отказ архитекторов от антропоморфизма в конце XX-начале XXI века. Симптомами этого процесса, с точки зрения А. Асады, являются «гигантизм» (bigness), «лёгкость» (lightness) и «аморфизм» (amorphism). Ввиду неограниченного роста и расползания города и здания стали слишком большими, чтобы сохранять ясные очертания. «Если модернизм был архитектурным “культуризмом”, формирующим компактные и стройные очертания и структуру, релевантную индустриальному капитализму, то гигантизм стоит рассматривать как крайнюю степень ожирения» - постулирует архитектор. «Лёгкость» представляет собой диаметрально противоположную тенденцию. Под ней подразумевается не столько небольшой вес конструкции, а тонкая оболочка здания, сквозь которую виден конструктивный остов: она сопоставляется А. Асадой с «кожей человека, страдающего от анорексии»[234].

И хотя А. Асада и А. Исодзаки ставят перед собой цель найти альтернативную концепцию телесности, в своём докладе они всё ещё прибегают к антропоморфным метафорам. Однако, сопоставление образа здания с «анорексичным» или «ожиревшим» телом все же свидетельствует о концептуальном сдвиге: не идеальное мужское или женское тело, но тело болезненное и деформированное, не тело как цельный организм и не конкретные его органы или части, но молекулы и поражающие их болезни становятся эмблемой «аморфизма» в современной архитектуре.

«Аморфизм» характеризуется как утрата «телом» здания четких очертаний. Помимо описанных выше двух тенденций, её усиливает динамичное движение потоков информации. Так, например, во многих

---

[233] Там же. С.136.
[234] Asada A., Isodzaki A. The Demiorgomorphic Contour…P.40.

сооружениях фасад больше не является «лицом здания», подчёркивающим его архитектонику и обладающим ярко выраженными пластическими качествами. Он превращается либо в плоский экран, на котором транслируется реклама и новости, либо в мерцающую завесу, скрывающую за собой основной объём здания[235].

Таким образом теоретики эры постмодернизма отрицают традиционный и буквальный антропоморфизм, концепцию «тела-машины», идею «нормативного тела» и обращают свой взор на проблему собственно телесности. Это происходит благодаря тому, что в теоретических работах конца 50–60 годов XX века переосмысляется отношение к телу: оно уже и не физический объект, и не универсальный источник меры, и не просто собрание эталонов мер.

Теоретики архитектуры постмодернизма оказываются восприимчивы не только к естественнонаучным открытиям, но и к другим проблемам за пределами собственной дисциплины. Они формулируют собственные концепции, опираясь на достижения гуманитарных наук и современной, достаточно радикальной философии, вполне критической к традиции.

Так, в архитектурном дискурсе 1960–70-х годов заново и на новом уровне начинают обсуждаться вопросы сущности и границ архитектуры, а также способы репрезентации в здании тех или иных смыслов. Она может быть исследоваться как с позиций семиологии, так и с феноменологическимим установками. Если семиотика рассматривает архитектуру как систему знаков и кодов, посредством которой в здании репрезентируются определенные смыслы, предназначенные для считывания, то феноменология способна обеспечить принципиально иной взгляд. Она предполагает, что смысл (не только значение!) архитектуры генерируется на дотконцептуальном уровне: оно содержится в том невербализуемом переживании, которое формируется у субъекта в опыте непосредственного контакта с сооружением как психосоматической данности. Поэтому в феноменологии архитектуры

[235] Ibid.

условием смыслопорождения выступает уже не конвенциональная система знаков и кодов, а само тело человека, способное к самопрезентации в кинестезийном, то есть интенциональном переживании. С такой точки зрения архитектуры реципиент считывает определенное значение в акте рефлексии, который отчасти вызван архитектурой как материально зафиксированной артикуляцией тех или иных переживаний, в составе которых – как эмоции, так и волевые акты, образующих нерасчлененное целое с самой архитектурной плотью. Именно по этой причине особую актуальность для феноменологии архитектуры приобретает понятие телесности. Обсуждению основных аспектов внутри обширнейшей проблемы телесности именно в феноменологии архитектуры будет посвящена следующая глава нашего исследования.

ГЛАВА II. ТЕЛЕСНОСТЬ КАК ПРОЕКЦИЯ ЧУВСТВЕННОГО ОПЫТА: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРЫ[236]

Феноменология архитектуры — направление в постмодернистской архитектурной теории, сформировавшееся во второй половине XX века и объединившее под своей эгидой широкий круг авторов из Европы, США и Канады. Архитектурная феноменология не является «школой», транслирующей единый метод. Связанные к ней персоналии развивали свои идеи автономно друг от друга и при формулировании своих доводов отталкивались от совершенно разных источников. Так, например, Кристиан Норберг-Шульц, разрабатывая свой вариант «гения места» и концепции «экзистенциального пространства», апеллировал к работам Мартина Хайдеггера и Зигфрида Гидиона, Чарльз Мур в своих ранних теоретических трудах ориентировался на Гастона Башляра, Жан Лабатю – на идеи Жака Маритена и архитектора Рудольфа Шварца, а Альберто Перес-Гомес размышлял об истоках кризиса модернистской архитектуры в русле «картезианских медитаций» и, соответственно, «кризиса наук» Эдмунда Гуссерля.

Тем не менее, у перечисленных выше авторов много общего. Их объединяли утрата веры в социал-реформистские утопии модернизма, недовольство предлагаемых ими однообразных архитектурных решений, а также живой интерес к неклассической философии[237]. Представители феноменологии архитектуры ставили перед собой схожие задачи — разработать новые концептуальные подходы к созданию сооружений и закрепить эти подходы в соответствующих теориях. Ядро проблематики феноменологии архитектуры составляют отношения между человеком, сооружением и обусловливающим их контекстом, тогда как вопросы стиля и

---

[236] Часть материалов данного раздела опубликована в статье: Петрушихина С.В. Концепция «фрагментированного тела» в теории архитектуры конца XX века //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2022 — №1 — С.68-79.

[237] Невлютов М. Феноменологические концепции в теории архитектуры: дис. … канд. архитектуры. Нижний Новгород, 2021. С.14.

функциональных критериев зданий отходят сильно на второй план. Именно поэтому феноменология архитектуры имеет дело с чувственными переживаниями именно образа архитектуры и утверждает необходимость непосредственного, дорефлексивного контакта человека с сооружением. Это обстоятельство актуализирует проблему восприятия архитектуры как тела и так или иначе присутствующую в архитектурном образе телесности.

2.1. Истоки концепций телесности в феноменологии архитектуры

Выше уже было отмечено, что комплекс теорий феноменологии архитектуры сформировался на базе идей М. Хайдеггера, Г. Башляра, Э. Гуссерля и других мыслителей. Формулируя свои собственные концепции телесности, представители данного направления не ограничиваются одной только феноменологической философией как некой законченной и готовой доктриной. За ней стоят и требуют к себе внимания и разнообразные психологические концепции восприятия, варианты гештальт-теории и целый комплекс идей, объединенных понятием «вчувствования».

Теория вчувствования (Einfühlung) была сформулирована Робертом Фишером в конце XIX века на основании физиологической психологии и теории символа его отца, Фридриха Теодора Фишера. Символ по Ф.Т. Фишеру – это проекция неотрефлексированной фантазии субъекта на наблюдаемый объект. Созерцая тот или иной предмет, субъект также даёт ему качественную характеристику, а точнее – маркирует его как прекрасный. С этой точки зрения, красота не является имманентным свойством объекта, а привносится в него извне. Этот процесс наделения объекта (в том числе архитектурного) определёнными качествами через проекцию ощущений можно охарактеризовать как символизацию[238].

Теория «вчувствования» Фишера-младшего перекликается с этой идеей.

[238] Schützeichel R. Architecture as Bodily and Spatial Art: The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow // Architectural Theory Review, vol. 18. No 3. 2013 — P. 295.

Для него «вчувствование» происходит тогда, когда в зрении совершается «приписывание непроизвольному акту переноса наших собственных чувств» содержания, касающегося души. В этом случае душа воспринимающего субъекта становится «соучастницей» акта зрения: если глаз фиксирует происходящее, то душа наделяет его определённой ценностью[239]. Следовательно, рассматривающий архитектуру реципиент не пассивен: его эмоции наравне с органами чувств тоже задействованы в процессе восприятия и интерпретации образа здания. Смотрящий судит об архитектуре исходя из того, какие ощущения вызывают в его теле различные аспекты архитектурной формы[240]. Данный тип восприятия зданий является кинестетическим: это означает, что воспринимающий субъект отождествляет различные аспекты архитектоники здания с ощущениями в мышцах и суставах во время движения. Р. Фишер пишет об этом в работе «Об оптическом чувстве формы» (1872): он подчеркивает, что дуги и волнистые линии кажутся зрителю более приятными, чем ломаные кривые, поскольку они ассоциируются в его сознании с плавными телодвижениями[241]. Кинестетическое чувство, таким образом, отвечает за восприятие трехмерного пространства здания, а также делает возможным соизмерение его с телом человека.

Почва, на которой прижилась теория вчувствования в архитектурной теории, была подготовлена эстетикой возвышенного в XVIII веке. Категория возвышенного разрабатывалась британским мыслителем Эдмундом Бёрком в работе «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). Э. Бёрк противопоставляет возвышенное прекрасному: если прекрасное приятно взору, имеет законченную форму и доставляет удовольствие, то возвышенное, напротив, бесформенно и бесконечно, чем вызывает у зрителя ужас и тревогу.

---

[239] Ванеян С.С. Август Шмарзов: тело монументального, заметки и наблюдения… С.252.
[240] Mallgrave H.F. Modern Architectural Theory – A Historical Survey (1673-1968) Cambrige University Press, New York, 2009. P. 199.
[241] Vischer R. On the Optical Sense of Form // Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893 / Mallgrave H.F. Ikonomou E. (eds). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities. 1993. P.94

Возвышенное имеет аффективную природу: при встрече с ним реципиент ощущает беспокойство, поскольку видит в возвышенном источник опасности, угрозу собственной жизни. Э. Бёрк дает понятию аффект следующее определение: «Аффект, вызываемый великим и возвышенным, существующим в природе, когда эти причины действуют наиболее сильно, есть изумление, а изумление есть такое состояние души, при котором все ее движения приостановлены под воздействием какой-то степени ужаса»[242].

В. Подорога пишет, что аффективное воздействие возвышенного на психику возникает в результате сенсорной перегрузки, вследствие чего рациональное восприятие наблюдаемого явления становится невозможным. Иными словами, смотрящий утрачивает контроль над ситуацией: он не может никак сопротивляться возвышенному, поскольку мощь и масштабы существенно превосходят его возможности. Осознание собственной беспомощности превращает его в пассивного наблюдателя[243].

В то же время, эстетический опыт от встречи с возвышенным становится возможен благодаря безопасной дистанции, отделяющей зрителя от созерцаемого явления. Благодаря этой дистанции зритель находит в себе силы рационализировать чувство тревоги перед неизведанным. В этом и заключается суть категории возвышенного: им является не бушующая стихия или нечто необъятное, сколько само чувство преодоление этого страха, которое становится возможным благодаря рассудку. Об этом пишет Иммануил Кант. Он, как и Э. Бёрк, противопоставляет возвышенное категории прекрасного. Возвышенное по И. Канту представляет собой опыт, испытываемый от столкновения с явлением, чьи мощь и размеры многократно превосходят тело реципиента: это бесконечность звездного неба, исполинские горы, бушующий океан. Чувство возвышенного отличается от страха, поскольку оно появляется в тот момент, когда смотрящий начинает

[242] Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С.88.
[243] Подорога В. Возвышенное. После падения. М: Новое литературное обозрение, 2022. С.38.

рационализировать непосредственный опыт и интеллектуально осознать свое превосходство над природой[244].

Э. Видлер отмечает, что И. Кант и Э. Бёрк предъявляют новый тип телесной проекции, который не подразумевает миметическое подражание облика здания организму человека, а является «объективированным физическим или психическим состоянием»[245].

Первые труды, в которых говорится о репрезентации в архитектуре различных телесных переживаний и телесных схем появляются в конце XIX века. Э. Видлер отмечает, что помимо теории вчувствования и эстетики возвышенного в них ощущается влияние понимающей психологии[246]. В частности, Г. Вельфлин в работе «Ренессанс и барокко» обращается к понимающей психологии для того, чтобы обосновать причину перехода от одной стилистической парадигмы к другой. В разделе «Причины изменения стиля» Г. Вёльфлин отмечает свойство человеческой психики соизмерять различные предметы с собственным телом: «Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете — даже при полном несходстве форм — некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны»[247]. С точки зрения Г. Вёльфлина человек видит вокруг себя тела, подобные его собственному, вследствие чего он описывает явления и проецирует на объекты внешнего мира качества, присущие собственной телесности. Он пишет: «Мы предполагаем, что всюду существуют тела, подобные нашему; весь внешний мир мы обозначаем по принципам выразительности, перенятым у собственного тела. Его опыт в выражении таких состояний, как насыщенная силой основательность, строгая подобранность или тяжелое, лишенное опоры, распростертое бессилие, мы переносим и на весь предметный мир»[248].

---

[244] Кант Э. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994.С.134-135.
[245] Vidler, A. The Building in Pain P.4.
[246] Ibid. P.5.
[247] Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб.: Азбука-классика, 2004. С.140-141.
[248] Там же. С.141.

Данный аспект касается создания и восприятия архитектуры. Сооружение «отсылает к человеку как к телесному существу»[249]. Здание, переводя «в монументальные формы телесное бытие», также является воплощением времени и жизнеощущения эпохи. Так, образ тела в искусстве готики ассоциируется с предельной скованностью, напряженностью, угловатостью очертаний и резкими и точными движениями. В искусстве эпохи Возрождения, напротив, «жесткое и негибкое становится свободным и раскрепощенным, в движении — спокойная сила, в неподвижности — полное сил спокойствие»[250]. Барокко демонстрирует совершенно иную телесность: «вместо стройных и упругих фигур Ренессанса» оно воспевает «массивные, крупные, малоподвижные тела с преувеличенной мускулатурой и развевающимися одеяниями»[251].

Более детально эта идея разбирается им в более ранней работе – кандидатской диссертации «Пролегомены к психологии архитектуры». В данном тексте Г. Вёльфлин исследует способность архитектуры выступать в качестве носителя определенного значения. Значение здания схватывается зрителем потому, что тот постигает архитектуру как выражение чувствующей души. Г. Вёльфлин отмечает: «Мы непроизвольно одушевляем всякую вещь. Подобное есть древнее стремление человека»[252]. То, что зритель может улавливать в произведении душевные переживания его автора, объясняет витальность искусства. В «Пролегоменах». Г. Вёльфлин говорит и о проецировании зрителем своих телесных переживаний во внешний мир. «Наш собственный образ нас самих мы подставляем под любое явление. Что мы признаем за условия нашего собственного здорового самочувствия, тем должна располагать и всякая вещь»[253] — считает он.

---

[249] Там же.
[250] Там же.
[251] Там же. С.144.
[252] Вёльфлин Г. Пролегомены к психологии архитектуры. URL: https://art-life.biz/rus/files/kniga_vtoraya_genrih_vyolflin.PDF (Дата обращения: 11.02.2022)
[253] Там же.

«Пролегомены» становятся первой теоретической работой, в которой фигурирует критерий ритма. Г. Вёльфлин считает, что ритм является выразительным средством, которое, будучи спроецированным на архитектуру, позволяет архитектору эмоционально воздействовать на воспринимающего здания субъекта. Данный критерий является атрибутом телесности, поскольку он увязывается Г. Вёльфлином с двумя физиологическими процессами — дыханием и пульсом. Если частота дыхания увязывается с пропорциональными соотношениями[254], то соизмерение пульса — с ритмически выстроенными элементами зданий является важным аспектом восприятия архитектуры.

Содержание, вкладываемое человеком в произведение, неделимо: оно может быть выражено только через гештальт. Это, по мнению Г. Вёльфлина, же касается и архитектуры: «И архитектура способна выражать не одни лишь отдельные аффекты, которые проявляют себя в определенных органах. Ее предметом всегда остаются великие бытийственные чувства, настроения, которые оказываются предпосылками равномерно длящегося состояния тела»[255].

Проблемы телесности касается также немецкий историк искусства Август Шмарзов[256]. Он затрагивает ее в своей инагурационной лекции «Сущность архитектонического творчества», когда говорит о восприятии сооружений, а также в книге «Основные понятия искусствознания» (1905).

Подход А. Шмарзова к анализу архитектуры и скульптуры является феноменологическим. В нём описывается основанное на кинестезийном опыте конституирование «жизненного мира». Поскольку кинестезия предполагает проецирование на архитектуру собственных ощущений от

[254] Вёльфлин пишет, что устремленность ввысь и вытянутые пропорции производят ощущение скованности, сдавленности, торопливости, вплоть до «остановки дыхания».
[255] Там же.
[256] Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 22.

движения, то телесность в этом процессе играет ведущую роль[257]. Ванеян отмечает, что немецкий историк искусства говорит о проецировании вовне живой телесности в процессе конституирования жизненного мира, частью которого является архитектура. Живая телесность по А. Шмарзову есть символ «системы отношений» тела здания с телом зрителя, причём символ в этом отношении понимается как «чувственно воспринимаемый знак, что должен быть восполнен лишь посредством добавления отломленной от него части – со стороны получателя, чтобы тем самым добиться полностставленности и, соответственно, полноценности целого»[258]. Таким образом для А. Шмарзова восприятие архитектонического произведения соотносится именно с телесностью, а не просто с телом. Она выступает в качестве «маяка-ориентира», благодаря которому субъект вообще в принципе получает возможность чувственно воспринимать сооружение и его различные свойств. Именно поэтому А. Шмарзов считает телесность «наипервейшей ценностью» человека.

Телесность задействована не только в коституировании мира, но и в процессе творчества. Связующим звеном между этими modi operandi выступает орнаментика: по мнению Шмарзова, переход от соматического восприятия к созданию произведения реализуется через неё. Орнаментике присущ «антропизм» – «придания гештальтам и способам поведения всех этих вещей истолкование, приближающее их к людям»[259]. Комментируя текст «Основных понятий искусствознания» Шмарзова, Ванеян характеризует антропизм как «распространение взгляда на человека по аналогии с его собственной природой и согласно особенностям присущей ему организации – уже на схожим образом организованные сущности, на ему подобных существ, то есть людей и даже на все внешние вещи»[260]. За соматическим восприятием

[257] Ванеян С.С. Август Шмарзов: тело монументального, заметки и наблюдения // «На ионийский лад я пою...». Сб. ст. в честь Н.М. Никулиной / Науч. ред. Н.А. Налимова. М.: Университетская книга, 2018. С. 247.
[258] Там же, цит. по Schmarsow A. Grundbegriffen der Kunstwissenschaft. S.173.
[259] Там же, цит. по Schmarsow A. Grundbegriffen der Kunstwissenschaft. S.45.
[260] Там же. С.253.

следует осмысление пережитого рассудком: он накладывает на пережитое новую ценность – «порядок». Творчество также возникает из устремления упорядочить хаотичный набор событий и впечатлений. А. Шмарзов пишет: «неосознаваемое пристрастие к регулярности и закономерности знаменует путь, которым движутся все культуры с самых своих истоков»[261].

Этот аспект формотворчества увязывается А. Шмарзовым с природой человеческого духа, который тяготеет к порядку и потому достигает удовлетворения только тогда, когда проецирует на предметы регулярные структуры, ясные очертания, прямые линии. Таким образом, пишет А. Шмарзов, «везде настойчиво удерживается предпочтение абстрактной регулярности линий, плоскостей и тел как характерного средства воздействия архитектуры, и всякое отклонение от этого даже и в иных видах искусства пробуждает ощущение какого-то отклонения-извращения»[262]. Соответственно, архитектура является «оформительницей пространства в соответствии с идеальными формами человеческого пространственного видения»[263].

В своей лекции А. Шмарзов уделяет внимание и субъекту восприятия архитектуры. Его тело является живой вертикалью оси координат, «меридианом», отмеряющим пространство, перемещающимся по горизонтали и оценивающим его глубину посредством зрения. Архитектурный объём как самостоятельное тело задает его вертикальная ось. Она является, по мнению А. Шмарзова, доминантой всего целого, выступая «вторым меридианом», в соответствии с которым человек настраивает свой. Такое положение дел (а именно возможность созерцания архитектурного сооружения как отдельно стоящего объёма) способствует развитию пластических качеств зданий. Пропорции и размеры пространства влияют на его восприятие и характер

---

[261] Там же, цит. по Schmarsow A. Grundbegriffen der Kunstwissenschaft. S.47.

[262] Шмарзов А. Сущность архитектонического творчества: фрагмент лекции, произнесенной Августом Шмарзовым в актовом зале Императорского университета Лейпцига 8 ноября 1893 г. при вступлении на должность ординарного профессора истории искусства: рукопись. URL: https://art-life.biz/rus/files/kniga_vtoraya_avgust_shmarzov.PDF (дата обращения: 10.11.2022). С.5.

[263] Там же.

перемещения по нему: «Для измерения в ширину вытягиванием наших рук налево и направо задается минимальный масштаб, покуда глазу с присущим взору кругозором и сменой направления взгляда не потребуется и по этой оси большего расстояния от стены и до стены. Так что и в данном случае существует разница между укрытием и жилищем, между потребностями спящих и потребностями бодрствующих, между прятаньем в тёмной пещере и жизнью в светлых покоях»[264]. С другой стороны, соотношения высоты-глубины-ширины особым образом направляют взгляд субъекта, находящегося в пространстве: «Кроме того, рассматривание обоих горизонтальных осей может перемежаться. Когда я с надлежащего расстояния озираю продольную стену на всю ее ширину, тогда габариты (Abmessungen) влево и вправо от меня выступают с большей силой, чем средняя ось, в то время как при взгляде вдоль оси глубины обе продольные стены пространства усматриваются и соизмеряются мною в параллельной перспективе. Чем ближе сходятся обе горизонтальные оси в своем распространении, то есть чем ближе план приближается к квадрату или кругу, тем в большей степени центром становится преобладающий взгляд, направленный вверх, и в то время, как при распространение вширь во все стороны или по кругу действенной делается симметрия, в вертикальной оси господствует закон пропорции, всегда в соотношении с субъектом и его оптическим масштабом»[265].

Архитектура, таким образом, является оболочкой, «обволакивающей» тело человека, которое является ее мерилом. Переживание архитектурного пространства, описываемое А. Шмарзовым, является кинестетическим. Это проявляется в тот момент, когда человек перемещается по зданию, так как он не может иначе охарактеризовать архитектуру, кроме как через представление себя в движении и через соизмерение с собой длины, ширины и глубины здания. Приписываемые статичным линиям, телам и плоскостям движения исходят из телесного опыта от перемещения внутри и вокруг сооружения.

[264] Там же. С. 6.
[265] Там же. С. 7.

Таким образом, телесность человека является определяющим элементом для архитектурного творчества. Именно благодаря ей становится возможным определить архитектуру как искусство, а не как науку.

Спроецированная на архитектуру теория вчувствования предлагает новый способ архитектурного теоретизирования. Данная модель не описывает ее качества в терминах соответствия или несоответствия критериям определенной эстетической доктрины. Напротив, теория вчувствования дает возможность освободиться от этих ограничений, поскольку она опирается на более универсальные критерии оценки, основанные на психологических закономерностях даже не восприятия, а созидания архитектурной формы, вернее, ее созидания – в момент овладения материалом чувственного опыта. Архитектоничен сам мир, потому человек наделяет его пространством как исконной, априорной формой созерцания, по ходу которого сознание наделяет мир и пространство смыслом. Это и позволяет, можно сказать, легитимирует и понимание архитектуры: ее содержание – проекция содержания сознания.

Уже в XX веке теория вчувствования будет положена в основу трансцендентальной феноменологии Эдмунда Гуссерля. И хотя сам мыслитель специально не обращается к анализу архитектуры, но реализация его идей встречаются в работе его ученика – польского феноменолога Романа Ингардена.

Р. Ингарден полагает, что восприятие сооружений зависит от интенций реципиента, взаимодействующего с ними. Так, например, каменщик, принимающий участие в реставрации храма, будет воспринимать храм как объект работы. Однако его отношение кардинально изменится, если он придет в тот же храм как прихожанин: тогда это же пространство обретет для него иной (сакральный) смысл. Иными словами, для того, чтобы здание воспринималось как «храм», «музей» или «школа», требуется некое «субъективное основание», которое будет задано определенными актами сознания[266]. Данная процедура получает у Р. Ингардена название

[266] Ингарден Р. О произведении архитектуры. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 209.

«посвящения». В результате «посвящения» объект обретает значение, которое выходит за пределы его физических свойств, вследствие чего он наделяется ценностью для одного человека или целой группы лиц[267]. Однако, возможности посвящения ограничены: данный акт не влияет на события реального мира и не вызывает реальные изменения в материальном объекте[268]. Тем не менее, игнорировать значимость «наречения» при посвящении все же не стоит: именно оно дарует зданию «интенциональное свойство»[269] — основание, которое позволяет наделить комплекс новыми смыслами.

Чтобы воспринимать архитектуру как искусство, нужно занимать по отношению к ней определенную точку зрения, чтобы внимание воспринимающего субъекта, направленное на сооружение, улавливало в нём нечто большее, чем его форма и функции. Зритель, принимающий такую установку, видит в архитектурном объекте некое бытийное основание, но это основание не тождественно материальной оболочке сооружению и выходит за его пределы в совершенно иное— эстетическое — измерение. Именно это отличает «архитектоническое произведение» от «постройки» — конструкции, не имеющей художественной ценности.

Архитектоническому произведению присуща так называемая «двусторонняя жизненная относительность»: это когда выбор материала и характер его обработки зависит от замысла и наоборот. Если материал и выразительные средства блестяще раскрывают замысел зодчего, то в результате этого рождается шедевр. Если хотя бы один из параметров

---

[267] Там же. С. 210. Ингарден пишет: «Иными словами, данная процедура изменяет статус объекта. В каком-то смысле, благодаря посвящению мы получаем новый предмет, чье значение выходит за пределы его физических свойств. Этот новый предмет (знамя или храм) возникает благодаря определенным актам сознания, а также «существует только *для* определенного общественного круга или множества взаимно понимающих сознательных субъектов …».

[268] Это легко можно доказать на примере адаптации заброшенного индустриального или технического комплекса под культурное пространство: от того, что кто-то просто назовет, скажем, заброшенный завод или бывшую электростанцию «музеем», она от этого не изменится в тот же самый момент. Чтобы завод превратился в «выставочный центр», он должен соответствовать определенным требованиям: для этого его нужно капитально перестроить - улучшить вентиляцию и климат-контроль, завезти необходимое оборудование, адаптировать пространство под экспонирование произведений, работы персонала и для посетителей и произвести еще массу других манипуляций. Иными словами, чтобы наделить сооружение новым статусом, нужно произвести целый ряд процедур.

[269] Там же. С. 211.

«проседает», то произведение архитектуры нельзя считать «действительно созданным»: в этом случае оно пока что находится в зачаточном состоянии[270].

Ингарден проецирует на архитектуру свою теорию «многослойности» произведения. Согласно ей архитектурный объект является «трёхмерной оформленной материей» и имеет два «слоя»: это 1) бесконечное количество видовых схем восприятия здания и 2) трёхмерная форма (или «тело») здания, которое Р. Ингарден называет «предметным слоем». Трехмерная форма задает многообразие схем, которые относятся к видам. Благодаря этим схемам зритель наделяет то, что он видит, определенными значениями. Схемы — это композиционный прием, благодаря которому здание воспринимается не как груда камней или бесформенная материя, но как, выражаясь языком Ле Корбюзье «умелая, точная, великолепная игра объёмов на свету»[271].

Тем не менее, тот факт, что архитектура не является изобразительным искусством, обладает «двумя» слоями, а основой ее является «форма тяжелой массы» не объясняет сущность архитектонического произведения. Она, с точки зрения Ингардена, определяется внутренней логикой, формирующей «качественное *единство пространственных форм и конструктивных свойств*»[272]. И, хотя наличие внутреннего структурирующего принципа сближает архитектуру с живым организмом, части которого логично дополняют друг друга в рамках общего целого, это обстоятельство всё же не может быть основанием того, чтобы считать архитектуру его эквивалентом. Основная причина отличий между зданием и организмом кроется в скорости реакции общего целого на изменения, а также в характере взаимосвязей внутренних элементов друг с другом. Р. Ингарден считает, что организм, в отличие от застывшего, неподвижного архитектурного «тела», представляет собой более динамичное, развивающееся во времени образование, состояние которого поддерживается циркуляцией процессов жизнедеятельности. Это

---

[270] Там же. С. 214.
[271] Ле Корбюзье. О назначении архитектуры, её пластических средствах // Иконников А.В., Маца И.Л., Орлова Г.М. (ред.) Мастера архитектуры об архитектуре – М.: Искусство, 1972. С. 237.
[272] Ингарден Р. О произведении архитектуры. С. 233.

означает, что взаимосвязь между органами в теле живого существа гораздо теснее, и потому одни части быстрее реагируют на изменения в других. Части «тела» здания, конечно, тоже откликаются на внутренние и внешние изменения, но это происходит не так быстро[273].

«Тело» здания отличается от органического тела еще и морфологически. Архитектурная форма созидается в процессе «конкретизации правильных абстрактных геометрических творений»[274]. Органическое (нерукотворное) всегда нерегулярно: это относится к термитникам, гнёздам, плотинам, ульям и прочим жилищам, которые животные строят для себя[275]. Архитектура как искусство, напротив, предельно упорядочена, регулярна, выверена до мелочей. Она основана правилах и закономерностях «геометрии трёхмерных сочетаний» – геометрии как некой области, основанной на умозаключении, в конечном счете на математической интуиции пространства»[276].

Ингарден полагает, что архитектура — это антипод организма. На это указывает характер трансформаций, которые претерпевают заимствованные архитектурой органические формы: например, ствол дерева, в котором усматривают прообраз фуста колонны, неестественно выпрямляется и обретает ровные, одинаковые по толщине желобки-каннелюры. Иными словами, в архитектуре природная форма геометризуется, подчиняется принципу симметрии. Кроме того, природная форма, «идеализируясь», трансформируется в тиражируемый архитектурный мотив: упрощение необходимо для того, чтобы с большей легкостью его воспроизводить, а также упорядочивать в рамках сооружения как единого целого. Это правило работает не только на растениях, но и справедливо в отношении антропоморфистской аналогии здания и тела[277].

---

[273] Там же. С. 236-237.
[274] Там же. С.238
[275] Там же. С. 238-240.
[276] Там же. С.240
[277]Там же. Ингарден пишет: «Одновременно с «идеализацией», «правильностью» форм в произведении архитектуры достигается их повторение и единообразие: все колонны, например, дорического храма являются *одинаковыми* и вместе с тем расположены с *равными,* установленными согласно известным числовым соотношениям промежутками, в то время как каждое дерево в лесу, даже однородном, например еловом,

Соответственно, геометрия, упорядоченность и регулярность могут считаться базовыми принципами архитектуры как искусства, которые отделяют ее от нерукотворных сооружений и «построек», не обладающих художественной ценностью. Помимо геометрии художественное измерение архитектуры как искусства определяет коллективная или индивидуальная психика. По этой причине сооружение носит на себе следы вкуса того или иного творца, а также может выражать его психику. Это говорит о том, что в архитектуре как искусстве сочетаются и утилитарный, и эстетический, и «*эмоционально-вожделенческие* элементы души человека»[278]. Помогая человеку обжиться в мире, она выражает не просто единство его жизни с миром материи, но и его превосходство над материей, поскольку человек при помощи самых строительных технологий может придавать материи формы, соответствующие его практическим и эстетическим потребностям[279].

Поскольку архитектура является объёмно-пространственным искусством, то и воспринимать ее можно несколькими способами: с внешней стороны (односторонне) и изнутри. Здание, в отличие от картины, невозможно полностью охватить взглядом с одной точки зрения. Оно открывается зрителю в системе подвижных изменяющихся «видов»[280]: это означает, что облик сооружения зависит от точки зрения, с которой зритель созерцает здание, а также от того, с какой скоростью он перемещается относительно него[281]. На переживание внешнего облика здания влияют в том числе и внешние условия:

имеет другой ствол; каждое из них в этом отношении является отличным и, по существу, неповторимым индивидуумом, а расположение их в лесу представляется совершенно *случайным,* не подчиняющимся никакому *единому плану,* никакому определенному числовому *закону.* То же самое поражает, когда мы сравниваем *упорядоченность* частей архитектурного произведения, например готического собора, с расположением частей и органов в теле человека, по крайней мере, когда мы их рассматриваем в макроскопическом плане (но и готический собор здесь рассматривается макроскопически, а детали постройки относятся к *реальной* постройке, составляющей реальную основу существования архитектурного произведения, а не само произведение).

[278] Там же. С. 247.

[279] Там же. С. 247–248.

[280] Такое понимание процесса восприятия архитектуры у Ингардена напоминает описание кинестезийно-аспектуального опыта у Шмарзова – процесса, при котором представления о здании формируются по прицнипу вытеснения одного аспекта-вида другим по мере перемещения снаружи и внутри здания. Подробнее об этом см. Ванеян С.С. Август Шмарзов: тело монументального, заметки и наблюдения // «На ионийский лад я пою...». Сб. ст. в честь Н.М. Никулиной / Науч. ред. Н.А. Налимова. М.: Университетская книга, 2018. С. 246–275.

[281] Там же. С. 258.

его облик зависит от освещения, погоды, времени суток. Восприятие здания зрителем представляет собой еще одну (наравне с геометрией и функцией) форму «конкретизации» архитектонического произведения. Конкретизация лишь отчасти определяется самим произведением, и многое в ней зависит от реципиента, его чувственности, вкуса, насмотренности и других факторов[282]. Значение конкретизации состоит в том, что благодаря ей здание (будь то ратуша, собор или жилой дом) воспринимается как эстетический объект. Это происходит в процессе динамичного взаимодействия зрителя со зданием, которую Р. Ингарден описывает как «*игру форм* [а также светотени и перспективы – СП]*,* растянутую во времени»[283], соотнесённую при этом с общей системой масс. Благодаря этой «игре» неподвижный безжизненный архитектурный объект обретает «плоть», или, как говорит об этом сам Р. Ингарден[284], «начинает проявлять *своеобразную жизнь,* как внешнюю, так и внутреннюю»[285].

Благодаря конкретизации зритель приближается к сути архитектонического произведения. Этот процесс приближения напоминает феноменологическую редукцию Э. Гуссерля, поскольку он также предполагает необходимость «…отбросить в ней все то, на что воздействует ложным образом процесс нашего восприятия, и сквозь различные облики произведения проникнуть в его неизменную, чисто познавательную природу»[286]. Более подробно о рецепции идей Э. Гуссерля в теории архитектуры будет сказано в следующем разделе.

2.2. Понятийный аппарат Гуссерля в контексте феноменологии архитектуры: «живое тело», «кризис наук» и проблема смены парадигмы архитектурного мышления

Как уже было сказано выше, теория вчувствования стоит у истоков

[282] Там же. С. 260.
[283] Там же. С.259
[284] Там же.
[285] Там же.
[286] Там же. С.260.

представлений о телесности в феноменологии. Эти представления вошли в дискурс данного философского направления благодаря Теодору Липпсу, к сочинениям которого обращался Э. Гуссерль[287].

Т. Липпс считал, что телесность человека представляет собой комплекс висцеральных (т.е. внутрителесных) и кинестетических ощущений, относящийся к «телесной деятельности». Немецкий философ не приравнивает её к «деятельности тела»: если «телесная деятельность» представляет собой «деятельность, которая осуществляется в телесном событии или переживании…»[288], то «деятельностью тела» он называет физиологические процессы. Под «телесным событием» Т. Липпс подразумевает совокупность кинестетических ощущений в мышцах, суставах и кожных покровах»[289]. Переживание «телесного события» разворачивается одновременно с переживанием субъективности, но не приравнивается к нему[290].

Э. Гуссерль переносит проблему телесности и вчувствовании в контекст трансцендентально феноменологической проблематики, основными сюжетами которой являются структура трансцендентального Я, механизмы его рефлексии, восприятия и конституирования реальности. Перечисленные выше сюжеты укладываются в центральную для феноменологии проблему интерсубъективности. Значение телесности в контексте интерсубъективности и связанной с ней проблемы существования Другого Э. Гуссерль затрагивает в очерке «Тело-вещь-вчувствование. Связь Душа-тело» (1921). Данная работа представляет собой один из так называемых «манускриптов» — рукописных заметок, в которых он прорабатывал определенные темы до оформления их в окончательные тезисы[291].

В данном «манускрипте» Э. Гуссерль проводит мысль, что тело индивида есть «инструмент», посредством которого тот взаимодействует с

---

[287] Чикин А.А. Развитие проблемы телесного опыта: от Гуссерля к Мерло-Понти // Философские науки.— 2014.— № 9. С. 28.
[288] Чикин А.А. Проблема телесности в феноменологии: Э. Гуссерль и М. Мерло-Понти: дис. … кандидата философских наук. Москва, 2014. С.33-34. цит. по Lipps T. Leidenfaden der der Psychologie,1909 – S.26.
[289] Там же. С.34.
[290] Там же. Цит по: Lipps T. Leidenfaden der Psychologie, 1909. S.28.
[291] Метаморфозы телесности: сборник статей / И.В.Кузин (ред.) – СПб: изд-во РХГА. 2015. С.220.

окружением. Взаимодействие тела индивида с телами других разворачивается в интерсубъективном поле: здесь воспринимающий субъект (понимаемый как «действующее Я») обнаруживает субъективность другого при помощи вчувствования в его тело[292]. Вчувствование становится возможным благодаря телесности. Она является связующим звеном между животной природой человека и его психическими переживаниями, поскольку относительно нее конституируются «объективная психическая животность» и «объективно истинная душевная жизнь[293]. Телесность всегда направлена на чужое Я и дана интерсубъективно: именно поэтому благодаря ей становится возможным межличностное общение, а вместе с ним и формирование понятных определенной группе индивидов общих культурных кодов.

Тело человека, с точки зрения Э. Гуссерля, является сложным объектом, имеющим два измерения — «физическое тело» (Körper) и «живое тело» (Leib). При их посредстве индивид осуществляет свое присутствие в мире[294]. Д.В. Смит полагает, что такое понимание тела позволяет Э. Гуссерлю преодолеть картезианский дуализм, в котором тело и разум существуют обособленно друг от друга. Исследователь считает модель Э. Гуссерля «монистической», поскольку в ней организм, душа, разум и дух представляют собой разные стороны единой «животелесной деятельности Я»[295].

Физическое тело (Körper) представляет собой материальный объект, обладающий массой, непроницаемой оболочкой, занимающий пространство и

---

[292] Гуссерль Э. Тело — вещь — вчувствование. Связь душа-тело // Метаморфозы телесности: сборник статей / И.В. Кузин (ред.) – СПб: изд-во РХГА.2015. С.218.

[293] Там же. С.216–217.

[294] The Cambridge Companion to Husserl. Cambridge; New York: Cambridge University Press.1995. P.358. Чтобы прояснить разницу между ними, Д.В. Смит, комментируя данные понятия, приводит весьма интересное уточнение: он пишет, что разница между Körper и Leib проявляется на уровне этимологии. В частности, немецкое «Körper» («тело») и английское «corpse» («труп») являются однокоренными и происходят от латинского «corpus», в то время как «Leib», наоборот, является производным от «Leben», что переводится как «жизнь».

[295] Ibid. P.324. Д.В. Смит отмечает, что «животелесную деятельность Я» нельзя отделить от других аспектов Я. Она неразрывно связана с другими аспектами жизни Я: вместе они образуют единый Я-субъект, который воспринимается другим как нечто «целокупное» (т.е. некая тотальность). Единство Я-субъекта формируется в альянсе телесности и ментальной сферы человека. Физическое тело индивида становится «живым» благодаря Душе (Psyche). Именно она является «психологическим Я» человека. За взаимосвязь одушевлённого живого тела со средой его обитания отвечает «человеческое Я» или дух: оно представляет собой воплощенное, индивидуальное, социальное существо, которое принадлежит к жизненному миру — окружающему его миру повседневной жизни — и отвечает за повседневный опыт и рефлексию.

изменяющийся со временем. Оно конституируется в восприятии как неодушевленный предмет, на который действуют законы природы и причинно-следственные связи[296]. Иными словами, физическое тело является материальной оболочкой индивида, посредством которой тот присутствует в мире видимых и осязаемых объектов.

Живое тело (Leib) определяется Э. Гуссерлем как «наделенный душой организм Я», способный к волеизъявлению[297]. Оно олицетворяет собой психофизиологическую страту тела, где локализуются чувственные, эмоциональные переживания и кинестетические ощущения индивида[298]. Благодаря живому телу человек воспринимает окружающий мир и овладевает его предметами[299]. В этом измерении тела также аккумулируются данные перцептивного опыта, отталкиваясь от которых мыслящий субъект конституирует реальность. Иными словами, живое тело выступает носителем телесности человека.

Разделение «живого» и «физического тела» перекликается с идеями Т. Липпса. Как уже было сказано, он разводит «деятельность тела» (физиологические процессы) и «телесную деятельность» (сенсорно-моторная деятельность и психоэмоциональные переживания). Соответственно, «деятельность тела» у Т. Липпса можно соотнести с «физическим телом» у Э. Гуссерля, а его понятие «живого тела», в свою очередь, можно считать эквивалентом «телесной деятельности» Т. Липпса. Таким образом Э. Гуссерль, как и Т. Липпс, рассматривает тело двояко — как материальный предмет и как живой психофизический организм.

---

[296] Moran D. Cohen D. The Husserl Dictionary. London; New York: Continuum.2012. P. 51.

[297] The Cambridge Companion to Husserl. Cambridge; New York: Cambridge University Press. 1995. P. 324.

[298] Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию. СПб: Владимир Даль. 2004. С.148.

[299]Там же. С.149. Гуссерль отмечает, что когда субъект воспринимает окружающие его объекты, то он присутствует при них не просто телесно, но «животелесно» [leiblich]: это означает, что в данные перцептивном поле объекты жизненного мира аппрезентированы ему — т.е. он может мысленно достроить трехмерный облик предмета исходя из видимых сторон. «Животелесное» восприятие отсылает к кинестетическим переживаниям и телесным схемам субъекта, которое тот проецирует на окружающие его предметы.

Сама понятийная пара «физическое/живое тело» фигурирует в целом ряде работ немецкого философа: она встречается в трех книгах «Идей к чистой феноменологии и феноменологической философии» (или «Идеи I-III»), «Картезианских размышлениях», а также в позднем «Кризисе европейских наук и трансцендентальная феноменология». Д.В. Смит отмечает, что обсуждаемые понятия необходимы Э. Гуссерлю для объяснения характера взаимодействия тела с миром[300]. Когда Э. Гуссерль говорит о «мире» в «Идеях I», он имеет в виду природный мир, данный в непосредственном опыте в естественной установке. В «Идеях II» природный мир противопоставляется «духовному миру» или миру культуры, связанному с различными аспектами жизни социума. В более поздних работах «духовный мир» получает название «жизненного мира» (Lebenswelt). Наиболее развернуто данный конструкт был описан Э. Гуссерлем в тексте «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология». Под «жизненным миром» Э. Гуссерль подразумевает повседневный, обыденный мир, заранее данный как сущий. Это также и мир пространственно-временных вещей, «основание» и «горизонт» всех переживаний человека. В «жизненном мире» мы существуем, с одной стороны, как «объекты среди объектов…сущие здесь или там в простой достоверности опыта, до каких бы то ни было научных, будь то физиологических, психологических, социологических или прочих констатаций»[301]. С другой стороны, мы также являемся субъектами этого мира, познающими его эмпирически. Соответственно, осваивая его в опыте, мы являемся по отношению к нему Я-субъектами, наделяющими его смыслом посредством собственных оценок, мыслей и переживаний[302].

Все то, что познается нами в жизненном мире, предстает перед нами как конкретная вещь. Эта вещь обладает телесностью, которую субъект воспринимает чувственно — «в видении, прикосновении, слышании...»[303]. В

---

[300] The Cambridge Companion to Husserl. Cambridge; New York: Cambridge University Press.1995. P. 360.
[301] Гуссерль Э. Кризис европейских наук … С.145.
[302] Там же.
[303] Там же. С. 147.

процесс чувственного восприятия вещи вовлечено живое тело: оно всегда присутствует в перцептивном поле и в непосредственном опыте постигает окружающие его предметы своими органами чувств. Формируемый ими комплекс ощущений проецируется индивидом на движения собственного тела (т.е. на его кинестезу). Между кинестетическим опытом и процессами восприятия формируется универсальное единство.

Таким образом, жизненный мир трактуется Э. Гуссерлем как «универсальный горизонт событий». Он также называет его «единым универсумом сущих объектов», которым мы обладаем пассивно благодаря нашей живой телесности[304]. Носителем «живой телесности» является «живое тело», причем сама телесность проявляется в нем через контроль над физическим телом, а также способность воспринимать окружение и взаимодействовать с его предметами.

Представители феноменологии архитектуры достаточно часто обращаются к работе «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология», где немецкий философ постулирует неспособность современной науки объяснить устройство мира и дать ответ на экзистенциальные вопросы человечества. Кризис, о котором говорит Э. Гуссерль, образовался в результате доминирования естественных наук над остальными дискурсами, особенно философским. Следствием данного кризиса стало неверное понимание места человека в мире. Чтобы преодолеть этот кризис, Э. Гуссерль предлагает реконструировать основания науки на базе феноменологии. Он убеждён, что именно феноменологический подход, предполагающий личное взаимодействие человека с миром, обеспечит построение более адекватной картины мира.

Указанная работа Гуссерля является основой и для поиска глубинных противоречий модернистской парадигмы мышления. Теоретики архитектуры полагали, что проблемы современной архитектуры были спровоцированы «кризисом науки», назревшем еще в XIX веке. Результатом его стало сужение

[304] Там же. С.150.

рамок проблематики архитектурного дискурса и строгое разграничение анализируемых в нем проблем: это означает, что проблемы формы, функции и содержания начали рассматриваться отдельно друг от друга, причем вопросы, не относящиеся напрямую к практическим задачам строительства, были вынесены за скобки. Это привело к тому, что архитектура перестала удовлетворять экзистенциальным нуждам человека и утратила связь с его «жизненным миром». Чтобы преодолеть этот «кризис», необходимо выработать новые методы проектирования и теоретические модели, которые позволят восстановить эту связь.

Критика модернистской архитектуры с феноменологических позиций была произведена уже Мартином Хайдеггером в докладе «Строить, жить, мыслить», который был прочитан в 1951 году в Дармштадте. М. Хайдеггер задаётся вопросом о смысле строительства. Проведя этимологический анализ инфинитива «bauen» и старонемецкого глагола «buan», он приходит к выводу, что «строить» — значит «жительствовать», «проживать в месте»[305]. Суть «проживания в месте», согласно М. Хайдеггеру, можно объяснить как «пребывание в четверице при вещах»[306]. Понятие «четверицы» — это своего рода эквивалент «жизненного мира» Э. Гуссерля, который складывается из духовного, природного, культурного и социального аспектов реальности.

Во второй части доклада М. Хайдеггер размышляет о сущности пространства. В немецком языке слово «Raum» («пространство») изначально обозначало вырубку леса для строительства жилища. Этот факт содержит отсылку к «принадлежности» или потребности формировать место, которое впоследствии становится «жилищем». Выстраивая мир, мы тем самым создаём свою идентичность. Согласно этим утверждениям, архитектура не является набором абстрактных рациональных принципов, таких как утилитарность, эффективность, экономия или функциональность. Она в большей степени связана с конституированием мира и приданием значения

[305] Heidegger M. Building Dwelling Thinking// Rethinking architecture: A Reader in Cultural Theory / Leach. N. (ed.) London: Routledge, 1997. P.101.
[306] Ibid. P. 104.

нашей жизни. Так что основная задача архитектуры — не в прямом смысле устранить жилищный кризис, но удовлетворить глубинные человеческие экзистенциальные нужды[307].

Описанные выше идеи нашли свое отражение в трудах норвежского теоретика архитектуры Кристиана Норберг-Шульца. Как и М. Хайдеггер, К. Норберг-Шульц убеждён, что архитектура является «опредмечиванием» пространства жизненного опыта человека, а не стилем или «волей эпохи».

Первой значимой работой данного теоретика стала книга «Интенции в архитектуре». Она была опубликована в 1965 году. Ч. Дженкс оценивает её как своеобразную реакцию на кризис архитектурного модернизма послевоенного времени, и потому встраивает её в один ряд с первыми трудами постмодернистской теории архитектуры — «Архитектурой города» А. Росси и «Сложностями и противоречиями в архитектуре» Р. Вентури[308].

Говоря о современной ему архитектуре, К. Норберг-Шульц отмечает её парадоксальный характер: основными ценностями модернистской парадигмы считаются предельная упорядоченность и стилистическое единство, но реализовать эти принципы на практике не удается. Вторгаясь в историческую ткань города, архитектура послевоенного модернизма нарочито противопоставляется ей, в результате чего архитектурная среда приобретает гетерогенный характер.

Корни этой проблемы К. Норберг-Шульц усматривает в слабой проработанности и внутренних противоречиях современной ему архитектурной теории. Он считает, что в нынешнем своем состоянии она не дает адекватных представлений о проблемном поле архитектурной дисциплины в целом, что в дальнейшем негативно влияет на архитектурную практику. В частности, это обстоятельство препятствует грамотной постановке задачи строительства, в результате чего итоговое решение

---

[307] Ibid. P. 100-109.
[308] Theories and manifestoes of contemporary architecture /Jenks C., Knopf K. (eds). Chichester: Academy Editions, 1997. P.33.

конфликтует с окружающей застройкой, не удовлетворяет запросам пользователей и не считается с их точки зрения привлекательным[309].

В первой части настоящей работы К. Норберг-Шульц ставит несколько вопросов, на которые современная ему теория архитектуры не дает ответа. Она рассматривает архитектуру как объект материальной культуры, но не объясняет ни характер её восприятия, ни процесс ее создания, ни решает проблемы архитектурного образования. Кроме того, такая теория не предъявляет убедительных с точки зрения Норберг-Шульца концепций и методов, которые можно было бы задействовать в изучении истории архитектуры или архитектурной критике.

С точки зрения автора «Интенций в архитектуре», теория должна не только формулировать проблемы и демонстрировать состояние изучаемого исследователем вопроса, но и быть применима к их решению. Она должна быть не отвлечённым философствованием, но действенным инструментом для всех областей архитектуры как дисциплины — образования, исследования, критики и истории. Теория не должна отрываться от реальной архитектурной практики. Это означает, что она не только должна обосновывать парадигму архитектурного мышления и основанные на ней стили, но также объяснять законы восприятия сооружений, объяснять механизмы считывания зрителем архитектурного значения. Иными словами, К. Норберг-Шульц говорит о необходимости сформулировать архитектурную теорию, которая одновременно и охватывает философскую проблематику, и интегрирована в круг практических вопросов. Он полагает, что обращение проектировщиков к такой теории позволит им лучше понимать запросы будущих пользователей их зданий, а значит выбирать более подходящие для них решения. С точки зрения К. Норберг-Шульца, «интегрированная» теория архитектуры может стать эффективным средством для преодоления «визуального хаоса», присущего застройке городов в послевоенное время. Она должна фундировать

[309] Norberg-Schulz C. Intentions in architecture. Cambridge, Mass: Cambridge University press.1965. P.201.

собой реальную стратегию, который позволит достичь визуальной упорядоченности архитектурной среды.

Интегрированная теория трактует архитектурный объект как сложную стратифицированную «тотальность» (totality), уровни которой можно изучать по отдельности[310]. Такое понимание формируется в результате наслоения чувственных переживаний от непосредственного контакта с сооружением на уже существующие у реципиента знания и опыт. Оно также зависит от имеющейся в сознании реципиента перцептивной схемы, которая формируется насмотренностью, дополняется знанием истории архитектуры и влияет на интерпретацию значения архитектурного объекта. Таким образом чем больше знает об архитектурной среде реципиент, тем лучше он понимает исторический и культурный контекст создания зданий, и тем тоньше откалибрована его перцептивная схема[311].

К. Норберг-Шульц считает, что благодаря перцептивной схеме индивид воспринимает архитектурную «тотальность» как гештальт. Обращение к данному термину свидетельствует о влиянии на него идей Рудольфа Арнхейма. Хорьхе Отеро-Пайлос отмечает, что К. Норберг-Шульц познакомился с ним во время стажировки в Гарвардском университете в начале 1950-х годов. Р. Арнхейм полагал, что, глядя на произведение, зритель воспринимает его форму как нечто целостное – как трёхмерную фигуру, раскрывающую цельность своего объема по мере движения наблюдателя вокруг ее объема. Подход Р. Арнхейма очень импонировал К. Норберг-Шульцу, поскольку он отталкивался только от конкретных свойств самого произведения безотносительно к историческим источникам[312].

Примечательно и то, влияние между этими авторами было взаимным. Так, например, сам Р. Арнхейм ссылается на К. Норберг-Шульца в книге

---

[310] Ibid. P. 202.
[311] Ibid. P.199.
[312] Otero-Pailos J. Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern. Minneapolis: Unversity of Minnesota press, 2010. P.154.

«Динамика архитектурных форм» (1977)[313]. Как и К. Норберг-Шульц, Р. Арнхейм не отождествляет пространство с пустотой. Напротив, он утверждает, что оно формируется благодаря отношениям расположенных в нем предметам. Пространство также не является статичной «рамой» для предмета или предшествующей им данностью; напротив, пространство формируется в процессе взаимодействия между собой природных и рукотворных объектов — зданий, дорог, инженерных сооружений[314].

Поскольку архитектура является «трёхмерной массой», то составить полное представление о ней с фиксированной точки зрения невозможно. Архитектура, в отличие от живописи «развёртывается» в пространстве по мере обхода, постепенно раскрывая реципиенту свой облик. Этим утверждением Р. Арнхейм стремится подчеркнуть кинестетическую природу восприятия архитектуры: он считает, что, когда мы смотрим на здание, мы неосознанно проецируем на его объемно-пространственную композицию ощущения собственного тела. «Когда мы поднимаем глаза, чтобы обозреть крупный объект, сама моторика поведения подтверждает и усиливает зрительное ощущение столкновения с величием высоты. Эта работа зрителя подкрепляет значение монументальных сооружений: глаза поднимаются с естественного для них горизонта все выше, словно совершая паломничество к вершинам. Когда размах объекта, подлежащего обзору, возрастает еще более, движения головы уже недостаточно, и тогда все тело включается в работу…» — пишет Р. Арнхейм[315]. Те же закономерности работают и при восприятии внутреннего пространства зданий. Пустое пространство интерьера может играть роль «архитектонического воплощения человека». Это означает, что тело воспринимающего субъекта ощущается им как центр условного «силового поля», порождающего иллюзорные искажения в пространстве. Восприятие интерьера также производится индивидом кинестетически: «Хотя человеку не

[313] Arnheim R. The Dynamics of Architectural Form. Berkeley; Los Angeles; London: University of California press. 1977. P. 35, 39, 76, 112.
[314] Ibid. P. 9–15.
[315] Ibid. P. 129.

свойственно формировать логово, вжимая в мягкую почву собственное тело, интерьер, характеризующийся мощной вогнутостью, вызывает ощущение, будто его создали именно так. Вошедший чувствует себя приподнятым и разросшимся по мере того, как он заполняет собой все уголки помещения. Само здание обладает полнотой высоты, и человек, вопреки собственной миниатюрности, получает возможность дорастать до нее» — пишет Р. Арнхейм[316].

Когда К. Норберг-Шульц касается проблемы восприятия сооружений, он говорит о присутствии в архитектуре архетипического опыта, который является относительно устойчивым к смене времен, стилей и технологий[317]. Он полагает, что интерес человека к окружающему пространству связан с его желанием означить объекты этого мира, упорядочить и классифицировать их. Когнитивный аспект процесса восприятия пространства оказывается неотделим от непосредственного опыта. Центральной категорией его системы является «экзистенциальное пространство» — культурно обусловленная и относительно стабильная система восприятия пространства, от которой зависит формируемый в сознании образ окружения. Экзистенциальное пространство также называется автором «пространством жизненного опыта», поскольку оно включает в себя все уровни жизни человека: оно рассматривается им как разнообразие способов человеческого обитания, посредством которого создается культура и идентичность. Экзистенциальное пространство порождает архитектурное пространство — окружающую нас застройку, которая является экзистенциальным пространством наших предшественников. Центральной категорией экзистенциального пространства является «место» — конкретная точка в пространстве, обладающая особыми характеристиками и связанная с определенными смыслами. Характер места определяется локальным контекстом и историей. К. Норберг-Шульц считает, что для понимания и описания места не подходят аналитические научные

[316] Ibid. P. 97.
[317] Norberg-Schulz C. Existence, space and Architecture. London: Studio Vista, 1971. P. 9.

концепции, поскольку они в своем стремлении к объективности игнорируют «жизненный мир» реальности. Поэтому ощутить место можно только телесно, через реальное присутствие в нём.

Идея «кризиса наук» как истока проблем модернистской архитектуры отражена также в работе «Архитектура в эпоху разделенной репрезентации» Далибора Веселы, выделяющего две базовые функции архитектуры: инструментальную и коммуникативную. Если инструментальная функция архитектуры подразумевает возведение физической оболочки здания и аспекты его бытования, то коммуникативная функция отвечает за формирование «коммуникативного пространства», в котором различные области культуры взаимодействуют между собой и образуют некую общую реальность. Репрезентация, с точки зрения Д. Веселы, не является вторичным элементом архитектурной практики. По своей значимости она не уступает самим сооружениям, поскольку она отражает характер восприятия реальности определенной эпохи и господствующую в ней парадигму архитектурного мышления. Этим функциям соответствуют два типа архитектурной репрезентации (т.е. изображения проекта, выполненного в разных техниках: рисунках, макетах, чертежах, перспективах, фотографиях) — символическая и инструментальная. Символическая репрезентация отвечает за отражение культурных и исторических смыслов в архитектуре, и потому может быть соотнесена с коммуникативной функцией. Инструментальная репрезентация соответствует инструментальной функции, поскольку отвечает за отражение технических и формальных особенностей зданий. Однако в определенный момент гармоничные отношения между этими функциями были нарушены. С точки зрения Д. Веселы, доминировавшее в середине XIX века позитивистское мировоззрение в корне изменило представления об архитектурной дисциплине: она начала рассматриваться исключительно как инженерно-техническое направление деятельности, главными ценностями которой стали «продаваемость» и практическая польза. Это, по мнению теоретика, является причиной кризиса модернистской архитектуры. Он проявился в том, что

между инструментальной и коммуникативной функциями возникла пропасть, а сама архитектура утратила «человеческое измерение». Обозначенные выше мировоззренческие сдвиги также спровоцировали «кризис репрезентации». «Кризис», о котором говорит Д. Веселы, наметился еще в эпоху Просвещения и достиг своей кульминации в эпоху модернизма. Он проявляется следующим образом: инструментальная репрезентация наделяется большей значимостью, чем символическая. В результате этого основной акцент делается на репрезентации формы и функции зданий, где семантическое измерение архитектуры никак не присутсвует[318].

Чтобы преодолеть этот кризис, необходимо найти такой способ архитектурной репрезентации, в которой в равной мере были бы отражены и утилитарное, и семантическое измерения. Семантическое измерение имеет принципиально важное значение для архитектуры: именно оно передаёт те смыслы и значения, которые транслируются архитектурой в коммуникативном пространстве. Коммуникативное пространство является той сферой, в которой материальная оболочка здания встраивается в «жизненный мир» человека: в нём она наделяется определенными ценностями и смыслами. Иными словами, в данном пространстве «тело» здания взаимодействует с телом воспринимающего её человека.

Во второй главе книги Д. Веселы пишет, что тело является тем абсолютом, в соответствии с которым субъект конституирует целостный образ окружающего пространства. Эта способность является свидетельством вовлеченности тела в окружающий мир[319]. Кроме того, Веселы вводит понятие «телесной схемы», призванное обозначать пространственное и временное единство сенсорно-моторных переживаний, которые предшествуют какому-либо синтезу или координации движения и опыта. Телесная схема демонстрирует себя как способность учитывать пространственные условия ситуации. Мы обладаем данной схемой, так как мы телесные существа, и

[318] Vesely D. Architecture in the Age of Divided Representation. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005. P. 8.
[319] Ibid. P. 48.

потому «тело является нашим основным средством восприятия мира». Телесной схеме присуща гибкость, она не привязана к конкретной модели или физической конфигурации; она есть «схема возможных действий»[320].

Схожие идеи на четверть века ранее излагает уже упоминавшийся Альберто Перес-Гомес. В книге «Архитектура и кризис современной науки" (1983) он утверждает, что восприятие является первичной формой знания, которая существует неразрывно от априорной структуры тела и его вовлеченности в мир. Автор пишет, что наше собственное тело является местом формирования всех представлений о мире. Оно не только занимает пространство, но и само «пространственно» и «темпорально». Тело обладает собственным измерением. Через движение оно поляризует внешнюю реальность и становится нашим инструментом её осмысления. Его опыт, соответственно, является «гео-метрическим». Расширение данной «геометрии опыта» за пределы телесной пространственности составляет прорыв в проектировании сооружений, предлагая решения, резонирующие с самим телом[321].

Однако архитектура на протяжение последних 200 лет игнорирует тело как источник представлений о мире и инструмент восприятия сооружений. Теория архитектуры под влиянием позитивизма и материализма была сужена до регламентации определённых функций, элементов стиля, характера декора. А. Перес-Гомес пишет, что «функционализация», постигшая архитектуру в Новое время, увела весь её дискурс в русло техники, инженерии и точных наук, обесценив сенсорные переживания и «жизненный мир» реальности. В результате этого на первый план вышли критерии экономии и эффективности, тогда как вопрос экзистенциального основания строительства и трансцендентальное измерение смысла были проигнорированы. Другим негативным последствием данного процесса стало обособление архитектуры

[320] Ibid. P. 80.
[321] Perez-Gomez A. Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1984. P. 3.

в автономную утилитарную дисциплину, где между теорией и практикой присутствует раскол.

А. Перес-Гомес убеждён, что преодолеть его может современная феноменология. Открыв ограничения математического разума, феноменология выявила, что технологическая теория сама по себе не может решить фундаментальные проблемы архитектуры. Основанная на феноменологии современная архитектура будет стремиться отбросить позитивистские предубеждения и найти новое метафизическое обоснование миру человека. Отправной точкой здесь выступает все та же сфера восприятия, которая является первоначальным истоком экзистенциального смысла[322].

Итак, представленные в ключевых работах Э. Гуссерля идеи — такие, как «кризис наук» и «жизненный мир» — прямо повлияли на целую плеяду представителей феноменологии архитектуры, в частности — на К. Норберг-Шульца, А. Перес-Гомеса и Д. Веселы. Однако перечисленные выше персоналии не копируют концепцию телесности Э. Гусерля полностью и не проводят строгого разграничения на «живое» и «физическое тело». Им скорее важна его идея значимости телесного опыта для конституирования субъектом окружающей реальности. Отсюда – принципиальность темы «кризиса наук», а также понятия «жизненного мира» и «живого тела» (это конституэнты более адекватного образа реальности или реальностей). Именно живое тело является носителем телесности, в котором человек воспринимает здания и конституирует в свою их значения и смыслы.

Наиболее полно и конструктивно идея двойственной природы тела была воспринята французским философом М. Мерло-Понти. Для него тело одновременно и физический объект «внешнего» мира, и условие чувственного опыта. Об этом — в следующем параграфе.

---

[322] Perez-Gomez A. Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1984.

2.3. Концепция телесности М. Мерло-Понти в рецепции «младшего поколения» феноменологов архитектуры[323]

В «Феноменологии восприятия» (1945) Морис Мерло-Понти в рамках общефеноменологических установок фокусируется на перцептивной, пространственной и временной реальности человеческого опыта, то есть на уровне, свободном от дуализма сознания и тела. Более того, с его точки зрения, именно восприятие — это способ видеть вещи вне всякого опыта, такими, какие они есть[324]. Восприятие и генерируемые им переживания относятся к дорефлексивной сфере сознания[325]. Интенциональный характер проявляется в том факте, что оно принадлежит нескольким субъектам, возникает на пересечении ряда интенций, исходящих из разных точек зрения и имеющих не совпадающие друг с другом перспективы. Следовательно, наличие единомышленника «Другого» является условием возникновения пространства.

И, соответственно, тело не является объектом, оно само основание и условие всякого отношения с миром вещей. Оно не является нейтральной, абстрактной сущностью, случайно помещённой в трёхмерное пространство; это, скорее, аморфное, кинестетическое, перцептивное поле, существующее в настоящем. Посредством тела мы генерируем пространственно-временные отношения, и таким образом конституируем наше присутствие в мире[326]. Более того, как раз тело «проектирует вокруг себя культурный мир», то есть творит и свой мир культуры и истории, а он, в свою очередь, раскрывается в теле.

В неоконченном труде «Видимое-невидимое» М. Мерло-Понти оспаривает приоритет зрения в процессе восприятия. Он убежден, что,

---

[323] Материалы данного раздела изложены в статье: Петрушихина С. В. Понятие телесность в рецепции представителей феноменологии архитектуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 674–685.

[324] Мерло-Понти М. Видимое и невидимое: включая рабочие записи/ О. Шпарага (пер.) Минск: И. Логвинов, 2006. С.12.

[325] Там же. С.20.

[326] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С.277.

опираясь исключительно на него человек не сможет получить полноценного представления о мире, так как порождаемые зрением визуальные образы являются лишь «фантомами» вещей, а потому не существуют в той же мере, что и сами вещи[327]. Видение является одним лишь из компонентов синергетического восприятия, которое осуществляется всем телом человека. Тело помещает нас вглубь явления, а также подводит нас к самим вещам; оно «создает гул явлений, и оно же способствует его заглушению и выбрасывает меня в полноту мира», — пишет М. Мерло-Понти[328]. Однако стоит уточнить, что само тело не воспринимает мир; оно является, скорее, «постановщиком» восприятия — тем, что его обрамляет: «нет сомнения, что воспринимает не мое тело: мне известно только, что оно может помешать моему восприятию и что я не могу воспринимать без его позволения. С первого момента восприятия тело исчезает, и восприятие никогда не схватывает воспринимающее тело»[329]. Восприятие возникает не само по себе, а «выныривает из скрытого углубления тела», рождается «на пересечении Видимого и Видящего»[330].

В главе «Переплетение-Хиазма» М. Мерло-Понти указывает на гаптический характер видения: рассматривая вещи, мы как бы «ощупываем» их взглядом[331]. Чувственный опыт генерируется в соответствии с принципом обратимости, в соответствии с которым данные, полученные одним органом, согласуются с данными, полученными другим органом, «перекодируясь» при этом на его язык. Там же он пишет, что тело «напрямую соединяет нас с вещами посредством собственного онтогенеза, плотно соединяя между собой оба наброска, из которых оно состоит: ощущающую массу (тем, чем оно является) и массу ощутимого (в котором оно раскрывается). Тело является бытием с двумя измерениями, которое приводит нас к самим вещам»[332]. Тело обладает двойственной природой: оно является одновременно ощущающим и

[327] Мерло-Понти М. Видимое и невидимое: включая рабочие записи. С.15.
[328] Там же. С.16.
[329] Там же. С.17.
[330] Там же. С.224.
[331] Там же. С.192-193.
[332] Там же - С.197.

ощущаемым, и вместе с тем может быть одновременно феноменальным и объективным. Тело — это одновременно и вещь среди вещей, и то, что может видеть и касаться вещей, а потому может быть как объектом, так и субъектом. Следовательно двойственная природа тела позволяет ему участвовать в бытии вещей, а также быть одним целым со всем ощутимым[333]. Таким образом М. Мерло-Понти нивелирует грань между воспринимающим и воспринимаемым: они соотносятся друг с другом, как примыкающие друг к другу плоти живого тела и мира[334]. Само же понятие «плоть» начинает активно фигурировать в поздних работах М. Мерло-Понти[335].

В главе «Переплетение-Хиазма» французский феноменолог пишет, что плоти сложно дать исчерпывающее определение: она не является ни простым материальным объектом, ни абстрактным теоретическим конструктом. Плоть — это не материя, не дух и не субстанция; это элемент бытия, который примыкает к месту и существует в настоящем[336]. Философ Шон Галлахер в статье «Живое тело и окружение» пишет, что плоть у Мерло-Понти является местом, где переплетаются воспринимаемое и воспринимающее и где стираются четкие грани между ними[337].

Немецкий исследователь Бернхард Вальденфельс в послесловии к работе «Видимое-Невидимое» пишет, что-то значение, которое М. Мерло-Понти закладывает в слово «плоть», отчасти сближается с таковым у Э. Гуссерля, но в реальности может быть трактовано гораздо шире: в понимании французского мыслителя плоть выражает «*текстуальность* и *материальность* тела», а также является анонимным[338]. М.А. Степанов пишет, что понятие «плоть» у М. Мерло-Понти выходит за рамки устоявшихся пар понятий, таких, как фигура-фон, субъект-объект, внешнее-внутреннее. По

---

[333] Там же. С. 198-200.
[334] Там же. С. 201.
[335] Степанов, М.А. Образ мышления тела: к эпистемологии Дитмара Кампера: дис. … канд. филос. наук. СПб, 2011. С.45.
[336] Мерло-Понти М. Видимое и невидимое: включая рабочие записи. С. 202-203.
[337] Gallagher, S. Lived body and Environment // Lived Body and Environment. Research in Phenomenology. 1986. No 16. P.165.
[338] Мерло-Понти М. Видимое и невидимое: включая рабочие записи. С. 394.

мнению исследователя, плоть для М. Мерло-Понти — это некое «условие возможности тела», благодаря которому объясняется целостный характер восприятия мира через живое тело[339]. Сопоставляя концепции «плоти» у М. Мерло-Понти и «тела без органов» Ж. Делёза, М.А. Степанов приходит к выводу, что они оба трактуют тело как телесность — безграничный «анонимный топос», недоступный для рефлексии. Тело как место или топос не является объектом, а предстает в качестве результата работы восприятия и воображения[340]. Телесность постоянно ускользает от того, кто ее воспринимает: её невозможно измерить, а ее вид или форму точно нельзя определить. М.А. Степанов пишет, что телесность в работе «Видимое-невидимое» предстает как нечто, находящееся всегда между сознанием, собственным телом и Другим[341]. Исследователь отмечает, что телесность для М. Мерло-Понти — это не просто затянутая кожным покровом система органов и желез внутренней секреции, а «универсальное динамичное пространство опыта»[342]. Телесность не приравнивается ни к телу, ни к мышлению; она существует как бы между ними в виде поля, в котором репрезентация тела и мышления становится возможной[343].

Представления М. Мерло-Понти о телесности оказали огромное влияние на целую плеяду теоретиков архитектуры современности. Свидетельством влияния идей французского феноменолога стал спецвыпуск журнала «Архитектура и урбанистика» под названием «Вопросы восприятия: Феноменология архитектуры» (1992). Авторами статей выступили три теоретика архитектуры: А. Перес-Гомес, Ю. Палласмаа и С. Холл.

Спецвыпуск открывает статья А. Перес-Гомеса, где рассматривается развитие парадигмы пространства. Рассуждая о сущности пространства архитектуры, теоретик обращается к платоновской концепции «хоры» — связующем звене между сферами Бытия и Становления. А. Перес-Гомес

---

[339] Степанов, М.А. Образ мышления тела: к эпистемологии Дитмара Кампера… С.47.
[340] Там же. С. 47.
[341] Там же. С. 43.
[342] Там же. С. 49.
[343] Там же.С. 49-50.

приходит к выводу, что «хора» является тем, что представляет собой истинный смысл архитектуры[344]. С точки зрения Платона «хора» представляет собой пространство, в котором бесплотные идеи обретают материальное воплощение. Описать внешний облик хоры невозможно: поскольку она лишена специфических качеств и не поддается точному определению, она играет роль невидимого посредника между идеальным и материальным миром. Иными словами, «хора» в терминах М. Мерло-Понти — это и есть «плоть».

Данная идея повторяется им в более поздней работе – в труде «Построенная на любви: архитектурные устремления за пределами этики и эстетики» (2005). В данной работе А. Перес-Гомес обращается к концепции Эроса как мощной силы, стимулирующей архитектурное творчество и отображающей определённую модель понимания пространства, отличную от замкнутой стереометрической целостности. В данном случае «хора» тесно связана с концепцией эротического пространства. Оно не является априорной идеей или объективированной топологической реальностью. Смысл понятия «эротический» в данном случае не столько отсылает к половому влечению, сколько имеет отношение к сфере так называемого «примордиального эроса». Ему соответствует дорефлексивное (или «дотеоретическое») понимание мира, в котором еще не сформировались субъективность, язык и культура. В этом пространстве отдельные элементы сооружения не противопоставляются общему целому, а человек – пространству. «Эротическое пространство», как и хору, невозможно разобрать на части, поскольку в нем все его составляющие – будь то материалы, фундамент, конструкция, атмосфера и значение здания – представляют собой единое целое. Человек вовлекается в эротическое пространство телесно, через перформативное действо (танец, драму или ритуал), и потому в процессе взаимодействия с ним не противопоставляет себя ему, а неосознанно ощущает себя его продолжением. Иными словами, эта

[344] Perez-Gomez, A. The space of architecture: Meaning as presence and representation // A+U. Questions of perception. Phenomenology of architecture /Nakamura T.(ed.) Tokyo: A+U Publishing Co; San Francisco: William Stout Publishers, 2006.P.7–24.

тесная связь формируется благодаря «плоти», опосредующей отношения тела человека с «корпусом» здания[345].

Понимание телесности у Юхани Палласмаа также базируется на идеях М. Мерло-Понти. Эссе «Глаза кожи: архитектура и чувства» (2005) вторит идеям, изложенным ранее в статье «Архитектура семи чувств» (1994)[346]. Текст Ю. Палласмаа сфокусирован на двух проблемах: подавление зрением остальных чувств в контексте восприятия архитектуры и исчезнувшая в результате этого чувственная составляющая архитектуры. Из названия эссе следует, что одной из интенций автора было выразить важность тактильных ощущений для восприятия и понимания мира, а также концептуально объединить визуальный и тактильный опыт[347]. Вторая часть эссе посвящена взаимодействию перцептивного аппарата человеческого тела с архитектурой. Автор говорит о том, что тело не существует отдельно от пространства, как и пространство неразрывно связано с воспринимающим его субъектом[348]. Ощущения, получаемые телом через органы чувств, объединяются в одно целостное переживание. Качественные характеристики пространства — длина, ширина, цвет, глубина — определяются исключительно органами чувств реципиента, то есть через его тело[349].

В работе «Мыслящая рука. Архитектура и экзистенциальная мудрость бытия» (2009) Ю. Палласмаа пишет, что тело представляется вместилищем бытия и опыта, на котором базируется понимание мира[350]. Телесность является важнейшим аспектом человеческой природы: во-первых, она выступает основой взаимодействия с миром, во-вторых, она во многом определяет самосознание индивида, а значит и обусловливает его существование[351]. Палласмаа пишет, что органы чувств человека неосознанно структурируют

---

[345] Perez-Gomez A. Built upon love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics.
[346] Pallasmaa J. An Architecture of the Seven Senses // A+U. Questions of perception. Phenomenology of architecture /Nakamura T.(ed.) Tokyo: A+U Publishing Co; San Francisco: William Stout Publishers, 2006. P. 23-39.
[347] Pallasmaa J. The eyes of the Skin. Chichester: John Wiley & Sons, 2005. P. 10.
[348] Ibid. P. 40.
[349] Ibid. P. 46.
[350] Палласмаа Ю. Мыслящая рука. Архитектура и экзистенциальная мудрость бытия / Химанен М. (пер.) М.: Классика-XXI, 2013. С. 12.
[351] Там же. С. 13-14.

отношения человека с ландшафтом. Даже несмотря на преобладающее представление о вербальном характере мышления, архитектор констатирует решающую роль перцептивного аппарата в приобретении жизненного опыта. Палласмаа говорит о невозможности постичь архитектуру одним только рассудком, поскольку тело субъекта также играет важную роль в самой структуре здания. Сооружения являются вместилищем воспоминаний, чувств и мыслей[352].

Теоретик предлагает переосмыслить основания архитектурного творчества: он критически относится к доминанте визуального, примату логики и рационализма. Необходимым компонентом сооружения, которое придает ему особое, антропомерное измерение, является экзистенциальный опыт архитектора, вложенный им в проект. Смотря на здание, зритель также переживает этот опыт чувственно и телесно[353].

Телесность является одной из ключевых тем в теоретических работах архитектора Стивена Холла. Идеи данного автора продолжают линию размышлений М. Мерло-Понти о роли тела в восприятии мира. В одной из первых теоретических работ под названием «Закрепление» (1989) С. Холл призывает проектировщиков соизмерять здание с окружающим ландшафтом, ориентироваться на особенности климата и освещения при выборе строительных материалов, а также внимательно относиться к местным традициям зодчества и истории места. Если в первой части «Закрепления» американский архитектор практически не говорит прямо о своей приверженности феноменологии, то во второй части данной работы он активно пользуется терминологией позднего М. Мерло-Понти. Архитектура рассматривается С. Холлом как «переплетение» «конструкции, материала, пространства, цвета, света и тени», в котором самое мощное воздействие на реципиента оказывает «метафизика света»[354].

В тексте «Вопросы восприятия: феноменология архитектуры» (1994) С.

---

[352] Там же. С. 131–132.
[353] Там же. С. 134.
[354] Holl S. Anchoring. New York: Princeton Architectural press, 1989. 164 p.

Холл описывает произведение архитектуры как неразрывную взаимосвязь чувственно воспринимаемых феноменов — формы, света, материала, цвета и теней. Синтезированные таким способом архитектурные пространства воспринимаются динамично, через движение по ним. Архитектор также настаивает на необходимости вдумчивой концентрации внимания на наблюдаемом архитектурном объекте, подразумевающей полное абстрагирование от обыденных мыслей и «масс-медийного шума»[355].

В эссе «Переплетение» (1996) С. Холл пишет, что под влиянием масс-медиа и процессов глобализации современная архитектура перестала быть «человечной». Для того, чтобы вновь вернуть ей данное качество, необходимо добиться диалога с телом человека, активировав его чувства. С. Холл считает, что в основе «гуманной» архитектуры лежит комплексный подход, сочетающий использование новых технологий, пристальное внимание к актуальным социальным проблемам и психоэмоциональному аспекту её восприятия. Восприятие архитектуры не только визуально, но также тактильно и ольфакторно. С. Холл убежден, что образ архитектурного объекта возникает в нашем сознании благодаря переплетению нескольких аспектов: места, света, материала, цвета, пространственной глубины и заложенной в неё идеи. Однако переплетение — это не просто сумма указанных выше параметров, а образовавшаяся в результате их синтеза переходная зона, в которой исчезает грань между субъектом и объектом, а наше тело в нём сообщается с архитектурой как «плотью мира»[356].

Схожие идеи присутствуют в работе «Параллакс» (1997) С. Холл, говоря о динамичном мультисенсорном восприятии архитектуры, проводит мысль о дотеоретическом основании феноменологического понимания архитектуры. Он считает, что восприятие феноменов, т.е. ощущений пространства и времени, дает «дотеоретическое» основание для архитектуры. В данном

---

[355] Holl S. Questions of perceptions: Phenomenology of architecture // A+U. Questions of perception. Phenomenology of architecture /Nakamura T.(ed.) Tokyo: A+U Publishing Co; San Francisco: William Stout Publishers, 2006. pp.40-123.

[356] Holl S. Intertwinning. New York: Princeton Architectural Press, 1996. P.11-16.

сборнике С. Холл фокусируется на понятии горизонта, объединяющее в своём поле тело зрителя, сооружение и окружающий мир[357].

Тем не менее, некоторые исследователи считают, что эта небольшая плеяда теоретиков архитектуры очень сильно упрощает то понимание телесности, которое встречается в работах М. Мерло-Понти. Приверженцем данной позиции является Райан Бейтц. В докладе Р. Бейтца «Мерло-Понти и понятие тела в феноменологии архитектуры» на конференции «Проблемы современной феноменологии» рассматривается то, как концепция телесности Мерло-Понти используется в текстах А. Перес-Гомеса и Ю. Палласмаа. Анализируя их работы, Р. Бейтц приходит к выводу, что привлекательность трудов французского мыслителя может быть обусловлена необходимостью философского обоснования альтернативной парадигмы архитектурного творчества, учитывающей многогранность телесного опыта[358].

С точки зрения Р. Бейтца, феноменология восприятия М. Мерло-Понти импонировала этим теоретикам архитектуры по двум причинам. Во-первых, идеи французского феноменолога предоставляет философскую легитимность их критике доминирования визуального восприятия, характерного для эпистемологии Нового и Новейшего времени. В контексте застройки это проявилось в «нигилистической архитектуре», которая, с точки зрения Ю. Палласмаа, «разобщает и изолирует тело, и вместо попытки реконструировать культурный порядок, делает чтение коллективной памяти невозможным»[359]. Во-вторых, в текстах М. Мерло-Понти тело обретает особое значение для восприятия и формирования субъективного опыта. Следовательно, идеи М. Мерло-Понти становятся для них неким ориентиром, благодаря которому переориентация от главенства визуальной составляющей к более совершенной

[357] Holl S. Parallax, Basel, Birkhäuser. 2000. P.302.
[358]Beitz R. Merleau-Ponty and the Constitution of the Body in Architectural Phenomenology URL: https://www.academia.edu/31118514/Merleau_Ponty_and_the_Constitution_of_the_Body_in_Architectural_Phenomenology (дата обращения: 14.08.2021).
[359] Pallasmaa J. The eyes of the Skin. Chichester: John Wiley & Sons, 2005. P.17-18.

модели, учитывающей многогранность телесного опыта в сфере архитектуры, становится возможной[360].

Однако, рецепция идей М. Мерло-Понти этими теоретиками, по мнению Р. Бейтца, обретает фундаменталистскую окраску: Палласмаа предлагает толкование тела, которое имеет биогенетическую основу как источник нормативного поведения, а А. Перес-Гомес — «бесконечной любви», лежащей в основе человеческой субъектности. «Эти формы эссенциализма — пишет Р. Бейтц — не просто проблематичны в своем понимании М. Мерло-Понти, более того, они стремятся подорвать способность феноменологии архитектуры быть формой позитивных политических и социальных преобразований за счет натурализации вредоносных (pernicious) концепций телесной нормативности»[361].

Стоит отметить, что концепция телесности М. Мерло-Понти не является единственной, представляющей интерес для данного круга теоретиков и архитекторов. В последние годы их все больше привлекает когнитивная наука и нейрофеноменология.

Когнитивная наука сформировалась в 70-е годы прошлого века. Эта относительно новая дисциплина изучает процессы мышления, восприятия и познания, используя для этого методологический инструментарий антропологии, лингвистики, нейробиологии и психологии. Главным концептом данной дисциплины является феномен «когнитивного бессознательного» – недоступной для прямой интроекции сознания сферы мышления. «Когнитивное бессознательное» включает в себя не только все автоматические познавательные операции, но также наше имплицитное знание. С точки зрения когнитивной науки мышление постоянно функционирует в «фоновом» режиме: это означает, что огромная часть составляющих его процессов производится автоматически, и потому сознание

[360] Ibid. P.4.
[361] Ibid. P.3.

человека далеко не всегда может их контролировать[362]. По этой причине сторонники данного направления видят необходимость в переосмыслении устоявшихся моделей рациональности и предназначенных для её исследования философских методов[363]. В частности, эту задачу ставят перед собой Марк Джонсон и Джордж Лакофф в работе «Философия во плоти» (1999).

Авторы полагают, что философская рефлексия без опоры на науку о мышлении не может исследовать детали фундаментальных аспектов разума. Отдельные философы сделали значимые открытия, однако, нехватка эмпирической базы не дает им возможности убедительно обосновать свои выводы. Компенсировать этот пробел, по мнению исследователей, поможет обращение философов к когнитивным наукам и дисциплинам, исследующим деятельность мозга. Д. Лакофф и М. Джонсон считают, что концептуальный фрейм нашего мышления и основанный на нем понятийный аппарат генерируется не бестелесным, а «воплощенным» разумом, неразрывно связанным с внутрителесными процессами. Это означает, что конституированное «воплощенным» разумом значение также укоренено в теле и транслируется вовне через него. Таким образом телесность, с точки зрения исследователей, не просто организует процессы восприятия и понимания действительности, но также играет принципиально важную роль в процессе коммуникации. Именно общность телесных процессов, а не абсолютно свободный от тела «чистый разум», может являться, с точки зрения Д. Лакоффа и М. Джонсона, основанием философии. Они считают, что изучение её сквозь призму когнитивных наук и концепции «воплощенного» разума позволит досконально разобраться в истоках философского вопрошания.

---

[362] Lakoff G. Johnson M. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. New York, 1999.P. 10.

[363] Ibid. P.12-13. Лакофф и Джонсон убеждены в том, что чистая философское рефлексия не может объяснить механизмы работы человеческого сознания. Они считают, что феноменология также не может справиться с этой задачей: и хотя её методы позволяют нам исследовать фон дорефлективные структуры, которые лежат за пределами опыта сознания, они не годятся для изучения «когнитивного бессознательного».

Исследователи считают, что представления о пространственных отношениях зависят от особенностей устройства человеческого тела: если бы наши тела орагизовано было иначе, то и система ориентации в пространстве, и пространственные отношения были бы совсем другими[364]. Авторы полагают, что внутреннее пространство собственного тела воспринимается человеком как вместилище, содержащее в себе внутренние органы, воздух, воду, питательные вещества и другие элементы, отвечающие за поддержание жизни в организме[365]. Другая пространственная схема, получившая название «отправной пункт-путь-цель», основана на кинестетическом переживании движения. Обе концептуальные схемы генерируются сетью нейронов в мозге человека, а затем проецируются им на полые объекты внешнего мира, в том числе на здания и их интерьеры. Данные модели пространства, по сути, являются телесными проекциями, при помощи которых человек воспринимает пространство и соизмеряет его с собой. Телесная проекция также важна и для ориентации в пространстве. Наиболее показательна в этом смысле пара понятий «спереди/сзади», проецируемая на окружающие предметы. Она обусловлена анатомическими особенностями тела человека: передняя сторона тела отвечает за перемещение в пространстве и взаимодействие с окружающими предметами, поскольку на ней сосредоточена основная часть органов чувств (в первую очередь зрение). Все то, что находится сзади, выпадает из поля непосредственного восприятия индивида и на определенное время становится ему недоступным. Таким образом, наше тело определяет набор фундаментальных пространственных ориентаций, которые мы неосознанно проецируем на окружающих нас предметы и разделяющие их расстояния. Эти пространственные ориентации (как и базовые представления о цвете) формируются благодаря совместной работе тела и нейронной сети, благодаря которой мозг интерпретирует данные перцептивного опыта, полученного органами чувств[366].

---

[364] Ibid. P. 32.
[365] Ibid. P. 33.
[366] Ibid. P. 29-33.

Таким образом Д. Лакофф и М. Джонсон считают, что наше понимание реальности целиком и полностью зависит от тела, а именно — от сенсорно-двигательного аппарата, который позволяет нам воспринимать что-либо, двигаться и манипулировать определенными вещами, а также от структуры мозга, которая сформировалась в результате эволюции и под влиянием опыта. Телесность человека является той базой, на основании которой становится возможна категоризация объектов внешнего мира и пространственных отношения между ними.

Нейрофеноменология разделяет многие идеи когнитивной науки. Она представляет собой междисциплинарное направление, возникшее в 1980-90е годы на стыке феноменологии восприятия и нейробиологии. Она предполагает изучение индивидом собственных переживаний с опорой на данные аппаратурных исследований. Принципиально важной для данного направления концепцией является «аутопойезис». Данный термин был введен чилийскими учеными Умберто Матураной и Франсиско Варелой и обозначает способность индивида к саморегуляции и самовоспроизводству. В рамках этой идеи тело рассматривается как органическая «аутопойетическая машина», управляемая сложной системой внутрителесных процессов[367].

Приверженцы нейрофеноменологии подчёркивают ключевую роль переживаний и эмоций человека в этих процессах. Об этом, в частности, говорил португало-американский нейробиолог Антонио Дамасио. Он предположил, что эмоции и переживания выполняют двойную функцию: с одной стороны, они влияют на гомеостатические процессах в организме, а с другой — отвечают за образное мышление. Образом, с точки зрения Дамасио, является сконструированное психикой множество восприятий, из которых тело конструирует единое переживание, обладающее четырьмя измерениями —кинестетическим, визуальным, гаптическим и слуховым — которое наделяет смыслом определенные ситуации[368].

---

[367] Maturana H. R., Varela F. J. Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living. Dordrecht, 1980. P. 78.
[368] Damasio A.R. The Feeling of what happens: Body and Emotions in the Making of Consciousness. Orlando: Harcourt Books. 1999.

Описанные выше концепции телесности поддерживаются самими теоретиками архитектуры. В частности, их колоссальный потенциал для архитектурной дисциплины отмечает А. Перес-Гомес в ряде своих текстов. Он неоднократно говорил о том, что знакомство практикующих архитекторов с достижениями когнитивных наук и нейрофеноменологии позитивно отразится на их собственной практике и позволит разрабатывать более удачные решения[369].

Эту же идею проводит в своем исследовании М. Да Пиедаде Феррейра. Она также пишет о нейрофеноменологии как о новом междисциплинарном направлении, которое претендует на то, чтобы стать теоретическим основанием по-настоящему гуманной архитектуры. Тем не менее, как отмечает португальская исследовательница, на данный момент пока еще не выработан подход, в котором в виде систематизированного метода соединились бы знания когнитивной науки, результаты исследований перцептивный возможностей человеческого тела, концепции телесности и стратегии архитектурного дизайна. Такой метод мог бы позволить с большей тщательностью прорабатывать определенные архитектурные решения, делать архитектурную среду более комфортной для человека[370].

2.4. Отражение феноменологических концепций телесности в конкретных сооружениях

Концепции телесности, фигурирующие в дискурсе феноменологического течения, как правило, использовались для интерпретации архитектурной семантики или в контексте обсуждения

[369] Об этом он пишет в статье Perez-Gomez A. The Renovation of the Body. John Hejduk & The Cultural Relevance of the Theoretical Projects," // AA files.No.13.1986. pp.26-29, в предисловии к книге Architecture and the body, science and culture/ Sexton K. (ed), London; New York: Routledge, 2020 – pp.xiii-xvii, а также говорит в интервью М. Да Пиедаде Феррейра (Conversation with Alberto Pérez Gómez (McGill University, Canada URL: https://www.youtube.com/watch?v=O6Li2_ehvj0 (дата обращения: 15.07.2023)).

[370] Da Piedade Ferreira M. Embodied Emotions: Observations and Experiments in Architecture and Corporeality. PhD thesis. University of Lisbon. 2015. P. 252–254.

проблем восприятия архитектуры. Однако в середине-второй половине XX века отдельными архитекторами производились попытки соотнесения этих теоретических изысканий с архитектурной практикой.

Одним из первых феноменологов в архитектуре артикулировать телесность сооружения попытался Жан Лабатю. Его концепция основана на множестве источников, среди которых – личная интерпретация архитектором философии жизни Анри Бергсона, неотомизм Жака Маритена, а также теория светомузыки Александера Уоллеса Римингтона. И хотя Ж. Лабатю довольно редко апеллировал к феноменологической философии, его понимание телесности имеет подлинно феноменологическую сущность. Он считал, что само здание должно направлять внимание зрителя на его собственное тело и его переживания. Еще в начале XX века архитектора интересовала проблема восприятия движения и возможность «манипуляции» визуальным восприятием зрителя. Ж. Лабатю быстро понял, что принципы проектирования, завязанные на привлечение и удержание внимания зрителя, имеют колоссальный потенциал и могут быть использованы для совершенно разных типов зданий[371].

Одна из заглавных тем в творчестве Ж. Лабатю – поиск компромисса между абстрактностью модернистской архитектуры и конкретикой фигуративных образов. Это связано с проблемой формирования облика церковной архитектуры, соответствующей требованиям, сформулированным на Втором Ватиканском Соборе. Новшество Ж. Лабатю заключалось в том, что ему удалось вернуть фигуративную образность в церковную архитектуру, напоминая таким образом о роли тела как месте единства плоти и духа в сакральном пространстве.

В 1951 году Ж. Лабатю создает «Архитектурную Лабораторию» в Принстоне – исследовательский проект, в котором он вместе с учениками изучает, как архитектурные формы воспринимаются человеком. Целью практикумов, проводимой в этой лаборатории, было развитие визуальной

[371] Otero-Pailos J. Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern. P. XXVI.

чувственности у студентов. Кроме того, Ж. Лабатю также считал, что через выразительность архитектурной формы можно использовать и для передачи духовных смыслов. Эту идею предложил его близкий друг, философ-неотомист Ж. Маритен, который побывал в этой лаборатории в 1951 году. В результате появился «Прототип церкви четырех Евангелистов». Ж. Лабатю хотел расположить ее не на площади или плазе, а на пересечении двух улиц. В данном проекте он стремился средствами архитектуры изобразить «константы» и «переменные» времени, пространства, материалов и света «в достаточном для удовлетворения духовных нужд объёме»[372]. Прототип представляет собой остекленный по периметру центрический храм с престолом в центре, от которого концентрическими кругами расходятся скамьи для прихожан. ***(илл.16)*** Х. Отеро-Пайлос пишет, что в данном проекте Ж. Лабатю стремится найти компромисс между языком модернистской архитектуры, оперирующим абстрактными геометрическими формами, и фигуративными изображениями[373]. Х. Отеро-Пайлос считает, что фигуративное и абстрактное смешиваются в восприятии прихожанина. Сидя на скамье, прихожанин-реципиент видит, как свет преображает фигуры на витраже в мерцающие абстрактные цветовые плоскости, которые проецировались на выгнутый вперед «экран» за алтарём. Х. Отеро-Пайлос усматривает в этом проекте созвучность проекта Ж. Лабатю работам Роберта Раушенберга[374]. Он считает, что схожие интенции отражены в «Белой живописи»: огромные белые холсты выступают «зеркалом» реальности, на которое ложатся динамичные тени созерцающих его зрителей. Ж. Маритен описывал данный «прототип» как место синтеза «духовного и материального» в конкретном архитектурном объекте.

Понимание телесности Ж. Лабатю сформировалось под влиянием идей архитектора Рудольфа Шварца. Р. Шварц считал, что архитектурное

---

[372] O'Connor Perks S. Off-Modern Catholic Aesthetics: Rethinking the Role of Religion in 20th century Art and Architecture, PhD thesis, KU Leuven, 2020. P. 160-161.
[373] Otero-Pailos, J. Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern. p. 76.
[374] Ibid.

пространство церкви должно было быть устроено так, чтобы прихожанин обратил внимание на «движения собственной души», воплощенные в теле. Чтобы достичь этого, Ж. Лабатю, следуя этой логике, стремится максимально ограничить возможности перемещения по пространству церкви: он отводит зрителю место на скамье, откуда тот сможет медитировать на деликатную игру света и цвета, с каждым мгновением все глубже погружаясь в себя[375].

Первая возможность претворить многие теоретические идеи в реальность предоставилась Ж. Лабатю в 1961 году. Тогда Католическое Общество Святого Сердца заказало ему проект женской католической школы в Принстоне.

Отеро-Пайлос считает, что идея проекта родилась у Ж. Лабатю годом раньше, в результате путешествия с Ж. Маритеном во Францию. Во время поездки они изучали католические соборы в поисках прообразов «Евхаристической архитектуры». Термином «Евхаристическая архитектура» абату именует те здания, в которых (в буквальном и переносном смысле) визуализируется таинство «транссубстанциации», а именно — тело храма становится плотью Христа[376].

Ж. Лабатю (как архитектор, который стремился в своей практике примирить модернизм с архитектурой предшествовавших эпох) обнаруживает образец такой архитектуры в Якобинском монастыре в Тулузе (1230-1385), а именно — в пространстве апсиды собора, своды которой поддерживает одна центральная колонна. ***(илл.17)*** Эта колонна является связующим звеном не только с конструктивной, так и с композиционной точки зрения. Она напоминает массивный ствол, от которого, подобно ветвям, расходятся нервюры свода[377].

Ж. Лабатю решил позаимствовать этот конструктивный прием и использовать его в Принстонской католической школе. Ж. Лабатю здесь выстраивает аналогию между бетонной опорой в вестибюле центрального

[375] Ibid. P.77.
[376] Ibid. P.78.
[377] Ibid. P.81.

холла школы и телом Христа: опора, подобно ему, трактуется как связующее звено между миром земным и миром небесным. В том, как оформлена эта опора, Ж. Лабатю также обыгрывает иконографию Бичевания Христа, где Христос всегда изображается привязанным к колонне. На бетонной опоре проступают рельефные очертания головы Христа, его сердца и стоп. ***(илл.17)*** Этот ход усиливал ощущение реального присутствия Христа, Проступающего из бетонной массы. Колонна размещена так, чтобы зритель, по мере движения по лестнице, мог лицезреть в ее облике постепенное «преложение» обычной бетонной опоры в Тело Иисуса[378].

Одним из самых талантливых учеников Ж. Лабатю был Чарльз Мур – известный архитектор-постмодернист. Для его творчества характерна установка на «двойное кодирование» архитектурного значения, ироничное сопоставление китча, символов культуры потребления и аллюзий ордерной архитектуры. Однако, на раннем этапе своего творчества теоретические поиски Ч. Мура совершались в русле феноменологии архитектуры. Ключевой работой Ч. Мура в контексте феноменологической проблематики является его диссертация «Вода и Архитектура», защищенная в Принстоне в 1957 году. В ней Ч. Мур развивает идею того, что архитектура основана на архетипическом опыте, который выражается в поэтических образах. Он считал, что возрождение исторических стилей в постмодернизме отражает поиск этих образов.

Ч. Мур основывает свою собственную феноменологическую теорию опираясь на работы Гастона Башляра, который в своей «Поэтике пространства» (1958) постулирует невозможность изучать пространственные поэтические образы, пользуясь инструментарием рационалистической философии, так как поэтический образ является «слиянием чистой, но мимолетной субъективности с реальностью, никогда не достигающей структурной законченности»[379]. По этой причине для его анализа лучше всего

[378] Ibid.
[379] Башляр Г. Поэтика пространства. М: Ад Маргинем пресс, 2014. С.10.

подходит феноменология воображения. Именно она позволяет уловить специфическую реальность образа. Феноменологическая перспектива подразумевает то, что в разговоре о пространстве есть несколько модусов: мы «пишем комнату», «читаем комнату» или «читаем дом».

Чрезвычайно важной для представителей феноменологии архитектуры была первая глава книги, посвященная образу дома. Башляр утверждает, что дом является идеальным материалом для феноменологического исследования семантики внутреннего пространства архитектуры[380]. Дом является изначальным космосом человека, сущность которого остается одинаковой в независимости от убранства. Он — первичный мир человека. Перед тем, как быть «брошенным в мир», человек попадает «в колыбель дома»[381]. Дом — это убежище, укрывающее от осадков и дарующее покой.

Очевидна соотнесенность с Хайдеггером, который тоже, подобно Башляру, не считает современное массовое жилье истинным «домом». Он сравнивает многоэтажные дома с «коробками, поставленными одна на другую». Данный тип жилья не является «домом», поскольку он оторван от почвы и окружения. У одноуровневой квартиры «нет корней», и потому отношения между ней и природой становятся искусственными. « Здесь всё — машина, и домашний уют здесь улетучивается », – пишет Г. Башляр[382]. Соответственно, дом — это нечто большее, чем просто архитектурная оболочка, оберегающая хозяина от воздействия окружающей среды; это еще и вместилище воспоминаний и грез[383]. И она позволяет дому «хранить в себе сжатое время»[384].

В первой главе «Поэтики пространства» Г. Башляр не только говорит об онтологической сущности дома, но и представляет свое видение его структуры. Дом всегда является «вертикальной» и «концентрированной» сущностью: как правило, он состоит из трёх уровней (погреб, основное жилое

---

[380] Там же. С. 39.
[381] Там же. С. 44.
[382] Там же. С. 71.
[383] Там же. С. 41.
[384] Там же. С. 46.

пространство и чердак) и обладает «центром силы» (местом наибольшей защищенности). Все уровни дома связаны между собой лестницами разных конфигураций. За этими лестницами закреплена определенная специфика движения по ним: в подвал мы всегда спускаемся, на чердак мы поднимаемся по узкой неудобной лестнице, по этажам основного жилого пространства вектор движения направлен и вверх, и вниз[385].

Но какая сила притягивает к дому сумму определенных значений? Чтобы найти ответ на него, стоит взглянуть на дом как на «объект», стимулирующий размышления[386]. Этот объект представляет собой целостный психологический феномен, изнутри которого можно истолковывать привязанность человека к жилищу. А значит феноменолог должен понять, как мы «обитаем в нашем жизненном пространстве» и «как формируется привязанность к собственному дому»[387].

Так что каждое по-настоящему обитаемое пространство содержит в себе концентрированное понятие дома. Когда человеку необходимо найти убежище, его воображение начинает генерировать образ дома, возводя в сознании стены, дающие иллюзию защищенности. Если убежище найдено, его границы начинают восприниматься чувственно (сенсибилизируются), а пространство постепенно обживается (реально и потенциально), становясь домом[388].

Поэтический образ дома, воссозданный феноменологическим воображением Г. Башляра, нашел продолжение в еще одном ключевом тексте Ч. Мура, а именно — в книге «Тело, Память и Архитектура» (1977), которая была написана им в соавторстве с Кентом Блумером[389]. В данной работе он критикует модернистское понимание архитектуры в терминах абстрактных пространства и формы, и вместо него предлагает ориентироваться на

---

[385] Там же. С. 69–74.
[386] Там же. С. 40.
[387] Там же.
[388] Там же. С. 41.
[389] Bloomer K., Moore C. Body, Memory and Architecture. New Haven; London: Yale University Press, 1977. 159 p.

«конкретные телесные переживания и воспоминания, привязанные к конкретным местам». Эти идеи отразились в ранних проектах архитектора: например, в его собственном доме в Оринде (1962) ***(илл.18)***. В проекте собственного дома Мур разработал и усовершенствовал эдикулу — маленький храмик-нишу или дом в доме, который является поэтическим образом жилища в башляровском смысле ***(илл.19)***.

Архитекторы С. Холл и П. Цумтор также пытались воплотить в реальности идеи, изложенные в собственных сочинениях[390].

В зданиях и ансамблях по проекту С. Холла, как нам кажется, зритель сталкивается с концепцией здания как места переплетения видимого и видящего. Так, например, в пристройке к Научно-исследовательскому институту Крэнбрук в Блумфилд-Хиллс (1998) С. Холл выделил вход в здание элементом, который он поэтично называет «лабораторией света». ***(илл.20)*** Это огромный угловой витраж, собранный из разных по размеру прямоугольных стеклянных панелей, отличающихся друг от друга прозрачностью и фактурой. В итоге получается мозаика из прозрачных, светоотражающих, и изогнутых стекол. Эти стеклянные плоскости не только впускают огромное количество естественного света, но и отбрасывают разные отражения и тени, характер которых меняется в зависимости от времени года, интенсивности освещения, погоды и времени суток[391].

С. Холла интересует не только восприятие пространства, но и поиск прямых архитектурных эквивалентов феноменологических понятий. В проекте музея KIASMA в Хельсинки (1998) ***(илл.21)*** переплетаются две оси: одна ось связывает местоположение музея с концертным залом Финляндия А. Аалто, а другая угадывается в соотнесенности музея с берегом района Тёёлё[392] ***(илл.22).***

---

[390] По этой причине М. Невлютов называет подход данного архитектора «практической феноменологией». См. Невлютов М.Р. Феноменологические основания архитектуры Стивена Холла // Academia. Архитектура и строительство. 2015. №4. – С.75.

[391] Steven Holl Architects. Cranbrook Institute of Science, Bloomfield Hills, United States. 1998. URL: https://www.stevenholl.com/project/cranbrook-science-institute/ (дата обращения: 06.05.2022)

[392]Steven Holl Architects. KIASMA Museum for Contemporary Art, Helsinki, Finland,1998 URL: https://www.stevenholl.com/project/kiasma-museum/ (дата обращения: 06.05.2022).

Холл использовал эти оси для того, чтобы структурировать серию внутренних пространств, в которых части металлической изогнутой кровли фрагментами открываются в соответствии с топографическими особенностями — низким северным светом. Это «сворачивание» здания внутрь себя становится явным в пространстве центрального холла с криволинейной рампой[393] ***(илл.23).***

Помимо С. Холла, основанный на феноменологии подход к созданию сооружений реализуется в мастерской швейцарского архитектора Петера Цумтора. Собственные проекты он описывает как комплекс ощущений, ассоциированных с детскими воспоминаниями. В работе «Мыслящая архитектура» (2006) П. Цумтор описывает своей метод работы следующим образом: «Когда я работаю над проектом, я позволяю образам и настроениям, которые помню, вести меня, и тогда я могу представить себе архитектуру, к которой я стремлюсь. Большая часть образов, которые приходят мне на ум, основаны на моем личном опыте, потому крайне редко сопровождаются развернутым комментарием. Когда я проектирую, я пытаюсь понять, что эти образы значат, чтобы научиться создавать насыщенные визуальные формы и атмосферы»[394]. Таким образом архитектура для П. Цумтора становится реализацией собственных переживаний – в материале и пространстве. Однако П. Цумтор не ограничивается проектированием и возведением выразительных форм, поражающих воображение зрителя: он, как и С. Холл, стремится органично встроить собственный объект в окружение и сделать его продолжением ландшафта и истории места. это предполагает очень ответственный подход к расположению здания на участке, выбору строительных и отделочных материалов, а также формы и компоновки оконных проемов. Учет всех этих нюансов позволяет создать ощущение «укорененности» здания и «привязанности» его к конкретному месту в хайдеггеровском смысле[395].

---

[393] Ibid.
[394] Zumthor P. Thinking Architecture. Basel: Birkhaüser, 2006. P. 26.
[395] Mallgrave H.F., Goodman D. J. An Introduction to Architectural Theory: from 1968 to the Present. P. 213.

П. Цумтор использовал данную стратегию, создавая комплекс Термальных бань в Вальсе (1986-1996) и выстраивая с его помощью диалог с элементами окружающего ландшафта — водой, небом и скалами ***(илл.24).*** Здание построено из тонких плит зеленого гнейса, добываемого на местных каменоломнях. П. Цумтор создает игру контрастов: ортогональная геометрия корпусов комплекса противопоставляется гористой местности, тогда как озеленённая плоская кровля здания сглаживает это противопоставление ***(илл.25).*** За счет этого нюанса возникает ощущение, словно здание вырастает из горного массива. По мнению Гарри Френсиса Моллгрейва, П. Цумтору удается добиться максимальной убедительности этого образа, используя в качестве выразительных средств монохромный камень и прозрачное стекло[396]. Контрасты присутствуют и во внутреннем пространстве термальных бань. Цветовая тональность в интерьере варьируется от холодного к теплому, от темного к светлому, от закрытых пространств к открытым. Освещённые приглушённым светом залы, где находятся бассейны с холодной водой, оформлены в холодных тонах ***(илл.26),*** тогда как помещения с горячей водой или переходы между залами отделаны иначе. Перекрытие разделено на сегменты, сквозь промежутки между которыми проникают лучи света, подчёркивая шершавую фактуру каменных стен. ***(илл.27)***

П. Цумтор таким образом пытается создать у зрителя ощущение, словно его здание было возведено не современной строительной техникой, а непосредственно руками ремесленников, а, ведь. тепло, исходящее них, только и делает архитектуру подлинной. Создаются пространства, резонирующие не только с окружением, но и чувственностью реципиента[397].

Понимаемая в феноменологическом ключе телесность присуща не только творениям архитекторов данного направления. По мнению британско-американского теоретика К. Фремптона, акцент на чувственном, кинестетическом переживании цельного образа здания, его формы,

---

[396] Ibid. P. 214.
[397] Ibid.

пространства и фактуры материалов, был присущ творчеству целой череды мастеров середины-второй половины XX столетия, среди которых – А. Аалто, К. Скарпа и Т. Андо.

Специфическому пониманию телесности у Тадао Андо посвящена отдельная статья Кеннета Фремптона в сборнике «Тело и здание». Анализ произведений японского архитектора предваряется размышлениями о роли тела в современной теории архитектуры. К. Фремптон утверждает, тотальная текстуальность архитектурной теории, её отстранённость от практики и акцент на игре «означающего» и «означаемого» редуцировали значение сооружения до некой абстракции. В этой ситуации восприятие, формирующее понимание значения, сводится к дешифровке визуального «текста», закодированного в физическом облике здания. Таким образом тело оказывается задвинуто на второй план: под ним понимают лишь некий комплекс физических потребностей и нужд потенциальных пользователей[398]. Признавая несовершенства данного подхода, К. Фремптон формулирует проблему: в рамках такой модели мышления тело и его опыт не участвуют в конституировании и раскрытии значения архитектуры. Совершенно иное отношение к телу демонстрируют работы Т. Андо. Телесность здесь рассматривается одновременно на нескольких уровнях: на уровне формы и объёма зданий, свойств материалов, а также в контексте мест, в которых они созданы. Внимание к этим аспектам свидетельствуют о высокой значимости тела в картине мира архитектора, наряду с эмоционально-чувственным воздействием, которое здание оказывает на его зрителя[399].

Другой аспект в феноменологическом понимании телесности в сооружениях Т. Андо, К. Фремптон считает почти «ритуалистическим»: перед тем, как попасть в здание, посетитель должен пройти по заданному архитектором маршруту или коридору, в отдельных точках которого реципиент непременно должен остановиться и взглянуть на «кадрированные»

---

[398] Frampton K. Corporeal experience in the architecture of Tadao Ando// Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture / Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002. P. 303

[399] Ibid. P. 304-307.

пейзажи с определенной точки. Этот прием он использует в зданиях совершенно разных типов[400].

Жилой комплекс Рокко (1983) расположен на холмистой местности близ Кобе. Корпуса секционных домов из сборного железобетона уступами террас спускаются вниз в сторону города ***(илл.28).*** Своеобразный «променад» здесь появляется на пятом этаже, где архитектор располагает небольшую площадку. С точки зрения эксплуатации здания это решение крайне непрактично. И тем не менее, данный элемент является характерной для Т. Андо пространственной паузой, синтезирующей в себе американскую «плазу» и японскую «родзи», что в переводе с японского означает «тропа» или «аллея» ***(илл.29).***

Пространственная пауза присутствует и в часовне на горе Рокко (1986). Перед тем, как попасть в бетонную целлу часовни, посетитель должен пройти по крытой галерее, отделанной молочным непрозрачным стеклом ***(илл.30).*** Рассеянный свет и акустика этих двух пространств кардинально отличается друг от друга. Если у заключенной в стеклянную оболочку галерее пространство наполнено голубоватым свечением и резонирует от каждого шага, то в объём базилики мягкий свет проникает в огромное окно, выходящее на набережную, а звуки, как и свет, кажутся приглушёнными ***(илл.31).*** Пауза, отделяющая стеклянную галерею от входа в часовню, направляет внимание зрителя в пустоту: выходя из стеклянного коридора, посетитель видит перед собой небо и пропасть. Чтобы попасть внутрь часовни, он должен развернуться на 180 градусов.

Квинтэссенцией этой концепции становится Часовня на воде в Томмаму, Хоккайдо (1988). Планировка и объёмно-пространственное решение этого сооружения задается линией горизонта ***(илл.32).*** Перемещение в пространстве часовни превращается в ритуализированное шествие: короткий лестничный марш ведет на верхний уровень. Зритель оказывается на открытой квадратной в плане площадке, огороженной крестообразной решеткой. В центре

[400] Ibid. P. 304.

площадки располагаются четыре бетонных равноконечных креста, обрамляющие пустой центр. Далее нужно двигаться вниз по узкой, изогнутой полукругом лестнице: она ведет в пространство зала. Всю стену занимает огромное окно, накрест рассеченное стальными рамами: из него открывается «кадрированный» вид на пейзаж с водоемом, над гладью которого словно «парит» стальной крест.

В статье «Намёки тактильности. Отрывки фрагментарной полемики» (1981) К. Фремптон говорит о сущностной роли телесной чувственности в конституировании представлений о мире в целом и об архитектуре в том числе. В данном контексте, согласно К. Фремптону, трудно уже верить в приоритет зрения, в сравнении с другими чувствами. Уже осязание, как кажется, непосредственно участвует в процессе построения реальности.

Более того, ориентируясь на одно только зрительное восприятие, невозможно получить полноценное представление об облике здания и его отношениях с окружением. По этой причине фотография как средство визуальной репрезентации здания редуцирует не только объём и глубину пространства, но и «тактильные свойства» поверхностей материалов. Теоретик архитектуры считает слабым местом модернистской архитектуры ее ориентированность преимущественно на зрительное восприятие: «Когда мы непосредственно воспринимаем модернистские здания, ее “фотогеничные” скульптурные качества нивелируются скудностью и плохой проработкой их деталей. Раз за разом показное членение формы либо артикуляция функции в модернистской архитектуре приводит к утрате близости»[401].

Поэтому он противопоставляет «близость» осязания «дистанции» зрения. Свойством реальной архитектуры, созданной в трехмерном пространстве, является тактильностью, которая есть «полный спектр чувственного восприятия, сумма переживаний, сформированных под влиянием движения воздуха, относительной влажности, интенсивности

[401] Frampton K. Intimations and Tactility. Excerpts from a Fragmentary Polemic // Artforum, vol.19.1981. No.7 URL: https://www.artforum.com/print/198103/intimations-and-tactility-excerpts-from-a-fragmentary-polemic-38945 (дата обращения: 15.09.2021).

освещения или темноты, жара или холода, запаха материала или почти осязаемым присутствием стен здания, или собственным движением, походкой или весом тела, ощущаемым в момент входа или выхода из пространства»[402]. Более того, «тактильность буквально возвращает нас к детали, к перилам и другим антропоморфным элементам, с которыми мы тесно взаимодействуем»[403].

Тактильность – это и неотъемлемое качество «гиперчувственной» архитектуры А. Аалто, передаваемое им через контраст «холода металла и тепла дерева». Этот контраст можно наблюдать в поздних работах архитектора, в частности – в переходе от пространства зала заседаний к парадной лестнице в ратуше Сяйнятсало (1952). Разные впечатления достигаются благодаря разнице фактур и физических свойств использованных материалов, которые воздействуют на слух и обоняние, а также резонируют от движения. Эти же качества присущи и архитектуре К. Скарпа, где за счет особой артикуляции объёмов и поверхности здание порождало необычайно богатый телесный опыт. К. Фремптон отмечает, что в своем позднем творчестве итальянский архитектор использует контрасты противоположностей: грубого и гладкого, полированного и шершавого, выпуклостей и углублений, «лабиального» и «фалличного». Его акцент на осязании и преодоление главенства зрения над всеми остальными чувствами сближает его с концепцией телесности более молодых поколением архитектурных феноменологов[404] ***(илл. 33, 34).***

Таким образом, телесностью архитектуры является её способность воздействовать на ощущения воспринимающего ее субъекта. Она проявляется не только в соразмерных телу человека пропорциях, но и в работе с пространством, светом, цветом и фактурой материалов. Телесность противопоставляется иллюзионизму и ориентации на визуальное восприятие. Она улавливается реципиентом кинестетически, когда тот находится либо

[402] Ibid.
[403] Ibid.
[404] Ibid.

внутри здания, либо осуществляет круговой обход вокруг него. Телесность самой архитектуры схватывается человеком в непосредственном, «дотеоретическом» восприятии архитектурного «гештальта». Иными словами, телесность сооружения не локализуется в конкретных архитектурных элементах: она, скорее, присуща общей атмосфере здания как «тотальности».

Подведем итог сказанному.

Мировоззрение представителей феноменологического движения сложилось под влиянием целого комплекса философских и психологических теорий. Рассмотренные в настоящей главе авторы – такие, как С. Холл, Ю. Палласмаа, А. Перес-Гомес, К. Норберг-Шульц, Ж. Лабатю и многие другие – акцентируют внимание на теле субъекта и аккумулируемом в нем перцептивном опыте. Им важно не только визуальное восприятие, но и тактильные ощущения при взаимодействии со зданиями.

Существенно также, что рамках феноменологического направления существует ряд концепций телесности. Под влиянием М. Хайдеггера К. Норберг-Шульц развивает идею «экзистенциального пространства», Веселы формулирует тезис о «кризисе репрезентации» в русле идей Гуссерля, а более молодое поколение архитекторов проблематизировало сам процесс восприятия зданий. Тем же Э. Гуссерлю и М. Мерло-Понти феноменологически настроенные архитекторы обязаны такими концептами как «жизненный мир», «горизонтность», «переплетение», «хиазм». Да и самому понятию «телесности» как таковой.

С точки зрения феноменологии телесность, воплощенная в конкретных постройках, может быть трактована как объективированное психосоматическое переживание, спроецированное архитектором на здание и передаваемое реципиенту при непосредственном контакте с сооружением. Однако, реальное значение такой концептуальной коннотации для архитектурного творчества состоит не в постулировании этого факта теоретиками и архитекторами данного направления, поскольку схожие идеи

задолго до его появления были отражены в теории вчувствования, психологии восприятия и гештальт-теории. Принципиальной новизной феноменологии относительно других направлений в архитектурной теории второй половины XX века является то, каким статусом она наделяет переживания реципиента: приверженцы данного направления считают личный опыт воспринимающего полноценным источником, отталкиваясь от которого можно интерпретировать образ архитектуры и выявлять его значение.

Дотеоретический перцептивный опыт, формируемый при непосредственном контакте с сооружением, является подлинной формой его восприятия. Он наделяет интерпретатора большей свободой, поскольку не ограничен рамками и конвенциями формального или структуралистского методов, да и методологией как таковой.

Стоит отметить, что феноменология архитектуры была воспринята профессиональным сообществом весьма неоднозначно. Некоторые авторы, (например, Р. Бейтц, С. Перелла и Х. Хейнен) критиковали данное направление за излишний субъективизм, неточности в использовании понятий, заимствованных из философии, а также за отсутствие в анализе строго научного метода.

Однако это обстоятельство никак не влияет на растущий интерес исследователей и архитекторов к феноменологии. Она может стать философским основанием «гуманной» архитектурной практики, очищенной от идеологических притязаний. Свободная от защиты конкретных политических интересов феноменология стремится к адекватному отражению подлинных переживаний человека и пытается тем самым раскрыть истинную суть архитектуры.

ГЛАВА III. ПОСТСТУКТУРАЛИСТСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX-НАЧАЛА XXI ВЕКА

Как уже было сказано ранее, телесная проекция в теории архитектуры фигурирует одновременно в нескольких аспектах. Первый тип носит название «антропоморфизм» и касается проведения аналогии между формой человеческого тела и зданием. Он затрагивает именно проблему тела в архитектуре. Второй тип касается именно телесности и подразумевает уже не метафорическое подражание телу или его частям, а проецирование на архитектуру определенного физического или психического состояния. Во второй главе уже было отмечено, что способность архитектуры воплощать переживания и телесные схемы была отмечена в конце XIX века. Данный концептуальный поворот был простимулирован работами А. Шмарзова и Г. Вёльфлина и во второй половине XX столетия получил свое дальнейшее развитие в феноменологии архитектуры.

В обоих случаях тело воспринимается как нечто континуальное и консистентное. Оно рассматривается либо как некий эталон, по образу и подобию которого архитектор проектирует здание, либо как неделимый субъект восприятия, соизмеряющий себя с окружением и проецирующий свои ощущение на окружающую его застройку. Однако, по мнению теоретика архитектуры Э. Видлера, в 1980–1990 годы заявляет о себе принципиально иной тип телесной проекции.

В последней четверти XX представители неоавангардных течений (в частности деконструктивизма) инкорпорируют в свои проекты образ фрагментированного, разобранного на части тела, которое искажено и изменено до неузнаваемости. Этот сдвиг в понимании телесности олицетворяет разрыв с классической традицией. Кроме того, такая позиция свидетельствует об отказе от восприятия архитектуры как гармоничного убежища или укрытия. Границы представлений о телесности в последние декады XX столетия существенно расширились: вследствие этого на

архитектуру теперь переносят не только образ тела человека, но и животного, монстра, эмбриона, бактерий и других нечеловеческих агентов. Меняется и отношение к телу: оно больше не является моделью единства и идентичности, оно фрагментировано, разломано, искажено. Характер телесности в архитектуре конца XX столетия является не просто переворотом классической традиции, а более сложным феноменом, основанным на ряде постмодернистских философских концепций, к которым мы сейчас и и обратимся.

3.1. Тема телесности в теории архитектуры деконструктивизма: фрагментированное, тело, нечеловеческая телесность и проблема возвышенного[405]

В 80-е годы XX века все большее значение начинает обретать концепция фрагментированного тела. Безотносительно к архитектуре она была поднята еще в эпоху романтизма, а отрефлексирована только в первой половине XX века. В частности, данную тему разрабатывает Жак Лакан. С его точки зрения, человеку недоступна возможность воспринимать тело «как таковое». А. Торопова отмечает, что любой образ тела, согласно Лакану, является «фантазматическим», и потому реальное тело не является эквивалентом тела физического. Реальное тело (как и любая другая концепция тела) является теоретическим конструктом, который создаётся социумом посредством языка[406]. Избирая данную точку зрения, Лакан отказывается от биологической коннотации тела, что сближает его с пантекстуальным мировоззрением Р. Барта и Ж. Деррида. Однако, как отмечает А. Торопова, физическое тело может соотноситься с реальным только в том случае, если физическое тело рассматривается как фрагментированное[407]. Под фрагментированностью

[405] Содержание данного раздела опубликовано в статьях: Петрушихина С.В. Концепция «фрагментированного тела» в теории архитектуры конца XX века //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022 - №1 – С.68-79 и Петрушихина С. В. К вопросу о телесном опыте в теории архитектуры Бернара Чуми // Философия и культура. —2021.— № 12. — С. 25–32.
[406] Торопова А.А. Конструирование телесности в культуре постмодерна…С. 26.
[407] Там же. С. 27.

понимается не буквальная «разобранность на части», а возможность помыслить существование элементов тела отдельно от общего органического целого, а потому каждая естественнонаучная дисциплина работает с собственными моделями тела.

Проблема фрагментированной телесности была поставлена Лаканом в работе «Стадия зеркала» (1966), где принимается то важное положение, что встреча с собственным Я в зеркале и его узнавание происходит во младенчестве[408]. В. Подорога пишет: «Феномен зеркала появляется в инфантильном опыте как знак того, что человеческое существо начинает опознавать себя в качестве отдельно существующего в мире тела (от матери, близких, вещей и т.п.)»[409] На данной стадии формируется телесное чувство, которое позволяет ребенку «обособиться» от матери и начать воспринимать собственное тело как самостоятельный организм, принадлежащий только ему. С этого момента ребенок начинает узнавать в матери «близкого Другого», а также сопоставлять свое тело с телами других людей[410].

Однако, как считает В. Подорога, одного только отражения недостаточно, чтобы обрести свое «телесное Эго». Философ пишет: «открытая Ж. Лаканом стадия зеркала, в которой ребёнок «первоначально идентифицируется с визуальным гештальтом (Gestalt) собственного тела», по многим своим характеристикам оказывается стадией перцептивной катастрофы»[411]. Ведь зеркало, согласно Ж. Лакану, удваивает наше присутствие в мире: оно дублирует отражение воспринимающего субъекта в той точке, где тот физически находиться не может[412]. В то же время отражение в зеркале может считаться обстоятельством, подтверждающим факт моего реального присутствия в мире. Когда человек соотносит свое телесное существование с его зеркальным отражением, его тело становится «местом без

---

[408] Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Ж. Лакан. Семинары. Книга 2./ Черноглазов А. (пер.), Скрябин П. (ред.) М.: Гнозис, 2009. С. 508-516.
[409] Подорога, В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. /В.А. Подорога/ Москва: Ad Marginem, 1995. С. 37.
[410] Лакан, Ж. Стадия зеркала … С. 508–516.
[411] Подорога, В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. С. 38.
[412] Там же.

места». И тем не менее, именно это совмещение актуальной и виртуальной позиции тела делают его существование реальным[413].

Продолжение лакановских идей перекликаются с концепцией плоти М. Мерло-Понти. Он трактует плоть как «телесную промежуточность», которая возникает в результате оптического контакта с телом Другого: «…человек для человека оказывается зеркалом. Само же зеркало оборачивается инструментом универсальной магии, который превращает вещи в зримые представления, зримые представления — в вещи, меня — в другого и другого — в меня»[414]. В работе «Око и Дух» М. Мерло-Понти отмечает, что зеркало «появилось в открытом кругообращении видящих тела в тела видимые. Оно прорисовывает и расширяет метафизическую структуру нашей плоти»[415]. В этом фрагменте французский феноменолог пишет об обратимости — аспекте восприятия, обусловливающим переплетение видимого и видящего в непосредственном телесном опыте: «призрак зеркала выволакивает наружу мою плоть, и тем самым то невидимое, что было и есть в моем теле, сразу же обретает возможность наделять собой другие видимые мной тела»[416].

Тема фрагментированного тела отражена и у Р. Барта в постструктуралистской работе «Фрагменты речи влюблённого». Р. Барт пишет о том, что тело под воздействием взгляда желания «превращается в труп». Взгляд, которым человек рассматривает своего возлюбленного, подобен вкрадчивому аналитическому осмотру, а потому словно «разрезает» его тело на части как хирург на операционном столе. Разглядывание отдельных частей тела возлюбленного становится как бы антиподом желания и аналогом «фетишизации трупа»[417].

Диалектические отношения цельного и фрагментированного тела описываются Юлией Кристевой в контексте феномена отвратительного. С

---

[413] Там же. С.41-42.
[414] Мерло-Понти М. Око и дух / А.В. Густырь (пер.) М.: Искусство, 1992. С. 23.
[415] Там же.
[416] Там же.
[417] Vidler A. The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely. Cambridge, Mass; London: The MIT Press,1994. P. 77-78.

точки зрения французской мыслительницы, отвратительному сложно дать четкое определение. Его нельзя свести к конкретному объекту, телу или пространству: оно процессуально, поскольку возникает в результате отвращения – защитной реакции, которая оберегает субъекта от всего, что может нарушить его границы и представляет для него опасность. Отвратительное, таким образом, представляет собой процесс, связанный с конструированием субъективности (т.е. собственного «Я») и определением ее границ[418].

Ю. Кристева, как и Ж. Лакан, полагает, что субъективность не дана человеку при рождении, а формируется в процессе развития: именно поэтому она исследует отвратительное в контексте детско-родительских отношений. В некотором смысле «отвращение» Ю. Кристевой выполняет ту же функцию, что и «стадия зеркала» у Ж. Лакана и у Мелани Кляйн, поскольку во всех случаях обретение собственного «Я» индивида рассматривается как сепарация от матери. В терминологии Ю. Кристевой этот этап развития личности получает название перехода от «семиотической хоры» в «поле символического», где «хора» олицетворяет досубъективное единство тела матери, ребенка и окружения, где границы между вещами размыты. Таким образом, мать в теории Ю. Кристевой воспринимается как первый объект отвращения, который должен быть отторгнут ребенком для того, чтобы тот смог осознать себя как обладающее собственным телом отдельное «Я», овладеть языком и впоследствии стать частью общества.

Процесс отвращения и его триггер (отвратительное) ставят вопрос о границах телесности индивида. Речь идёт о реакции субъекта на определенный тип телесных выделений, которые загрязняют и «оскверняют» окружение, и потому несут в себе потенциальную угрозу. Эти выделения имеют неприятный вид, консистенцию и запах, а также оставляют после себя видимые следы. Негативная реакция на них обусловлена тем, что индивид

[418] Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. С. 36–37.

воспринимает их как угрозу целостности своей субъективности и тела. Отвратительные субстанции, таким образом, сигнализируют субъекту о его уязвимости: они напоминают ему о конечности жизни и последующим за ним «распадом» тела.

Фетишизацию утраты объекта желания, отвращение и концепцию фрагментированного тела можно использовать для интерпретации деконструктивистской архитектуры. За очевидно поверхностными и «визуальными» попытками разъять классическое понимание тела мы видим попытку решить вопрос о статусе тела в постмодернизме. Это отражается не только на архитектурных проектах, но также просматривается в теории деконструктивистской архитектуры[419].

Деконструктивистская архитектура словно выводит из равновесия ее реципиента: резко выступающие и нависающие части, цветовые контрасты сооружений вызывают у зрителя тревогу. Архитектура словно оказывает психологическое давление на того, кто ее воспринимает: реципиент ощущает эти пространственные искажения в собственном теле. Вместо чувства комфорта и уюта она провоцирует прямо противоположные ощущения – головокружение, дезориентацию, дискомфорт от пребывания в здании или рядом с ним.

С точки зрения Э. Видлера это угнетение тела можно расценить в том числе как критику проекта архитекторов-модернистов изменить человека средствами архитектуры. Видлер считает, что ярче всего данная тенденция выразилась в архитектуре парижского парка Ля-Вилетт, автором которого является архитектор Бернар Чуми[420].

По его мнению, разобщенность, нестабильность и фрагментированность является характерной особенностью конца XX века: «Несоответствие между бытием и значением, человеком и объектом исследовалось от Ницше до Фуко, от Джойса до Лакана. Кто же в наше время должен утвердить способность

[419] Vidler A. The Building in Pain. P. 7.
[420] Ibid. P. 8.

воспринимать людей и объекты частью единого и согласованного мира?»[421]. С точки зрения Б. Чуми, многие аспекты архитектурной дисциплины явно устарели: это касается не только эстетики и технологий, но и идеи архитектуры как средства упорядочивания действительности и конструирования желаемого будущего. Архитектор считает, что в конце XX века эти идеи уже неприменимы. Для архитектуры есть только дискретный и нестабильный мир настоящего, сотканный из отдельных фрагментов и событий. «Если этот мир подразумевает разобщенность и разрушает единство, архитектура неизбежно будет отражать эти явления»[422] – пишет Б. Чуми.

Одной из главных тем, выраженных в его концепции парка Ля Вилетт, является безумие. С точки зрения архитектора, это состояние лучше всего отображает сознание конца миллениума, а именно — «разобщенность и размежевание между функцией, формой и общественными ценностями».[423] Однако Б. Чуми не считает данную тенденцию признаком упадка. Скорее, он трактует ее как «симптом», отличающий мировоззрение современности от так называемой «гуманистической» парадигмы Нового времени и модернизма. Это состояние подобно мировосприятию больного шизофренией: в нем несопоставимые вещи сближаются и обретают общность, совершенно полярные идеи помещаются в единый контекст, а вместо содержания внимание акцентируется на форме[424].

Закономерно возникает вопрос: каким образом это «безумие», «фрагментированность» и алогичность окружающего мира проецируются на архитектуру? Чуми считает, что структура созданного им Парка Ля Вилетт уподобляется мозаичному шизофреническому сознанию. Архитектурным эквивалентом сумасшествия и безумия в Парке Ля Вилетт являются

---

[421] Tschumi B. Madness and the Combinative // Tschumi B. Architecture and disjunction. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1996. P. 176.
[422] Ibid.
[423] Ibid. P. 174.
[424] Ibid. P. 177.

павильоны—фоли (причем само слово «folie» переводится как «безрассудство, блажь, сумасбродство»)[425] ***(илл.35).***

Павильоны-фоли представляют собой собирательные образы конструктивистских зданий, отдалённо напоминающих архитектурные фантазии Якова Чернихова ***(илл.36).*** Данные постройки иронизируют над максимой «дом – машина для жилья». Э. Видлер отмечает, что концепция архитектуры как механизма, специально подогнанного точно под размеры тела человека и эффективно удовлетворяющего все его нужды, является продолжением гуманистической традиции. «Машиноподобные» павильоны в парке Ля Вилетт наполняются другим содержанием: перед ними не стоит задача хорошо функционировать и полностью удовлетворить нужды их обитателей и быть соразмерными им. Они являются самодостаточными конструкциями без конкретных функций, а также потенциальными местами для возникновения событий[426].

Архитектор считает павильоны-фоли автономными объектами, свободными от исторических коннотаций, но при этом открытые новым интерпретациям. Павильоны-фоли, подражающие бумажным конструктивистским проектам, отражают принципиально иное представление о телесности и транслируют иную чувственность. Если архитектура авангарда, к которой апеллирует Чуми, стремилась передать собой утопический образ счастливого будущего и здорового тренированного тела, то в павильонах-фоли она превращается в пустой знак, оторванный от своего первоначального значения. С точки зрения Видлера, каждый павильон обозначает тело, уже готовое к последующему распаду, «фрагментации и внутреннему коллапсу». Он пишет: «Тело не должно, как в модернистской утопии, стать целым благодаря оздоровительной активности; никакая авангардная гимнастика не может спасти его от распада»[427].

---

[425] Ibid. P. 174.
[426] Vidler, A. The Building in Pain. P. 8.
[427] Ibid.

Вместе с Питером Айзенманом и Жаком Деррида Б. Чуми стоит у истоков применения деконструкции в архитектуре. Кроме того, его сочинения, манифесты вкупе с самими проектами стали проводниками постструктуралистских идей в архитектурном дискурсе, являя очень специфический вариант архитектурного деконструктивизма. Ключевые темы архитектурной теории Б. Чуми изложены им в серии эссе «Архитектура и пределы», которая была опубликована в 1980-1981 году на страницах нью-йоркского журнала ArtForum. В этот период Б. Чуми выступил главным редактором трёх спецвыпусков, где помимо его вступительного слова были опубликованы теоретические работы и проекты его коллег – П. Айзенмана, Р. Колхаса, Э. Видлера, Р. Абрахама и К. Фремптона. С точки зрения К. Несбит, в данных эссе Б. Чуми затрагивает онтологические вопросы архитектурной дисциплины:

- что лучше всего отражает сущность архитектуры – её форма, программа или конструкция?
- как определяются границы архитектуры?
- в чем состоит главная задача архитектора: выражение «гения места» или решение насущных социальных проблем?[428]

В названии очерка фигурирует принципиальный для творчества Чуми концепт «предела». «Пределы – это стратегические сферы архитектуры», с позиции которых можно инициировать критику текущих условий. Выявить эти пределы позволяют так называемые «пограничные» произведения – редкие парадоксы, которые выбиваются из общей канвы творчества отдельного индивида, или же не вписываются в культурный мейнстрим. Примерами такого рода «маргиналий» является «бумажная архитектура»: например, фантазии Этьена-Луи Булле, Клода-Николя Леду и Жана-Жака Лекё. Чуми видит в «маргинальных» работах колоссальный потенциал: они не только определяют границы архитектурной дисциплины, но и предлагают

[428] Theorizing a New Agenda for Architecture… P. 150.

новые интерпретации привычным явлениям. Архитектор считает, что такие «маргиналии» жизненно необходимы архитектуре, их можно сравнить со «скрытой разгадкой в детективной истории»[429].

Архитектор пишет, что сама концепция границы или предела непосредственно связана с сущностью архитектуры и ее значением (хотя бы просто потому, что физическое ограничение пространства заложено в саму природу архитектуры) Он пишет: «Что такое “обозначать”»? — «Определять границы или пределы чего-либо», а равно и «излагать его истинную сущность»[430].

В комментарии к очерку «Архитектура и пределы I» Несбит отмечает, что данная идея является определяющей для постструктуралистов и деконструктивистов, которые считают, что содержание «по краям» текста (или дисциплины) является более значимым, чем стержневая идея, поскольку оно открывает доступ к новой интерпретации[431].

Еще одна черта, которая свидетельствует о влиянии постструктурализма на Чуми — это критика редуктивистского или исключающего подхода в архитектуре, который проявляется в сужении проблематики архитектурного творчества либо до формально-эстетических вопросов, либо до решения сугубо прагматических задач[432]. Применительно к истории архитектуры, редуктивистский подход стремится продемонстрировать «однородность» последовательно сменяющих друг друга течений или стилей, отбрасывая в сторону все то, что не вписывается в их рамки. С точки зрения Чуми, такой подход не претендует на объективное отражение истории архитектуры, поскольку ее ход не может быть детерминирован одними только причинно-следственными связями, а многие ключевые произведения, принципиально

[429] Tschumi B. Architecture and limits I // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 / Nesbitt K.(ed.) New York: Princeton Architectural Press Publishers, 1996. P.153.
[430] Ibid. P.152–153.
[431] Theorizing a New Agenda for Architecture… P.150.
[432] Tschumi B. Architecture and Limits I. P.154–155.

важные для определения границ архитектурной дисциплины, не вписываются в идею линейного поступательного развития[433].

Интерес к проблеме выявления и переосмысления «границ» архитектуры непосредственно связан с творческим методом архитектора, который получил название «разобщение» или «дизъюнкция». Он подробно описан в тексте «Архитектура и дизъюнкция». Данный метод формообразования является деконструктивистским, так как он основан на использовании нескольких типов операций — наложений, повторов, искажений[434].

В своих теоретических работах Б. Чуми уделяет много внимания понятию «наслаждения». Его анализу он посвятил эссе «Наслаждение архитектурой», которое вышло в 47 номере журнала Architectural Design в 1977 году. Данный текст начинается с констатации парадокса: с одной стороны, архитектурное сообщество критикует модернизм за «пуританский настрой» и «функционалистские догмы», а с другой — не принимает идею архитектуры, не связанной с политикой, моралью или функциональной обоснованностью. В эту «слепую зону», игнорируемую теоретиками и практиками, попадает понятие наслаждения.

В первом параграфе Б. Чуми проводит четкую грань между несколькими модусами наслаждения — «наслаждением пространством», «наслаждением геометрией» и «наслаждением архитектурой»[435]. Наивысшим приоритетом для «наслаждения геометрией» обладает архитектоника здания и обусловливающие ее нормы и правила. Такой модус «наслаждения» наделяет особым значением проблему упорядочивания в архитектуре, и потому стимулирует создание ордеров и систем пропорций, а также построение типологий и моделей. Это предполагает, что архитектура относится к сфере рационального мышления, а потому оперирует абстрактными концепциями.

---

[433] Ibid. P.153–154.
[434] Theorizing a New Agenda for Architecture… P. 170.
[435] Tschumi B. The Pleasure of Architecture // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 / Nesbitt K.(ed.) New York: Princeton Architectural Press Publishers, 1996. P. 531.

Однако, как считает Б. Чуми, такой модус не является эквивалентом подлинного «наслаждения архитектурой», поскольку он не учитывает чувственный опыт от непосредственного контакта с сооружением, и, как правило, сводится к размышлениям о «грамматике и синтаксисе архитектурного знака».

«Наслаждение пространством», напротив, является эквивалентом феноменологического восприятия. Архитектор подчеркивает невербализуемый характер наслаждения пространством. Это, скорее, форма переживания разительного контраста «между плоскостью и углублением, между улицей и гостиной, симметрией и асимметрией, подчеркивающие пространственные свойства моего тела»[436]. Чуми пишет: «Доведенное до предела, наслаждение пространством опирается на поэтику бессознательного»[437]. Однако, само по себе оно не является наслаждением архитектурой.

Неотъемлемой частью наслаждения в широком смысле (и *уже* — наслаждения архитектурой) является соблазн, метафорой которого является маска. С точки зрения Б. Чуми архитектура (какой бы она ни была) все время пытается обольстить или соблазнить зрителя: ее орудиями становятся не только материальные предметы (например, декор), но и теоретические концепции. Разглядывая здание, зритель пытается уловить в нем истинный, единственно верный смысл[438]. Архитектура, в свою очередь, стремится избежать этого разоблачения: она пытается скрыться за рисунками, чертежами, словами, предписаниями и техническими ограничениями. Но тем не менее именно трудность «раскрытия» архитектуры делает ее столь желанной[439].

Наслаждение архитектурой достигается тогда, когда архитектура удовлетворяет пространственным ожиданиям, а также воплощает

---

[436] Tschumi B. The Pleasure of Architecture. P. 531.
[437] Ibid.
[438] Ibid. P. 534.
[439] Ibid. P. 536.

архитектурные идеи, концепции, архетипы с умом, изобретательностью, иронией, проницательностью. И тем не менее, Б. Чуми считает, что высшее наслаждение архитектурой возможно там, где границы нарушены, а запреты полностью преодолены. Отправная точка архитектурной деконструкции — это искажение. Однако, искажение не ограничивается разрушением, оно, скорее, связано с внедрением излишеств и различного рода эксцессов. Именно эта открытость искажениям, деформациям и прочим манипуляциям позволяет архитектуре подрывать конвенциональные представления о форме и переопределять собственные границы[440].

Фактически Б. Чуми воспринимает архитектуру как интертекст. В его графическом манифесте «Манхэттенские транскрипции» переплетаются диаграммы, аксонометрии и используемый в кинематографе принцип вертикального монтажа. В рассуждения Чуми об архитектуре встраиваются отсылки к произведениям Маркиза де Сада и внедряются понятия «насилие», «трансгрессия» и «удовольствие». Историк архитектуры Эли Дж. Хаддад рассматривает подход архитектора как междисциплинарный, при этом одна из его задач – выявить грань между рациональным и иррациональным в архитектуре[441]. Б. Чуми (не без влияния ситуационистов) видит архитектуру как потенциальное место возникновения событий[442]. Именно поэтому для него здание всегда нечто большее, чем его программа, закрепляющая собой основные принципы его использования[443].

В контексте концепции архитектуры как места возникновения события определённое значение имеет понимание архитектором телесного опыта. И хотя телесный опыт не является основной темой для творчества Б. Чуми, архитектор говорит о нём в ряде теоретических работ, обращаясь к теме телесного опыта, например, в эссе «Архитектура и пределы II», статье «Насилие архитектуры» и графическом манифесте «Манхэттенские

---

[440] Ibid. P. 535.
[441] A Critical History of Contemporary Architecture (1960–2010) / Haddad E.G., Rifrkind (eds) Farnham, Burlington: Ashgate. P. 77.
[442] Mallgrave H.F., Goodman D. J. An Introduction to Architectural Theory… P. 131.
[443] Иконников А.В. Архитектура XX века: утопии и реальность. Том II. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С.340.

транскрипции». Все изображения «Манхэттенских транскрипций» делятся на три регистра: в верхнем ряду располагаются аксонометрии, изображения фасадов и перспективы, за ними следует условная карта местности и диаграмма движений, а в нижнем регистре располагается документация событий в виде серии кадрированных фотографий ***(илл.37).*** Комментируя данное произведение, архитектурный критик В. Белоголовский отмечает, что целью проекта было исследование сложных отношений между движением тела человека, застройки в окружающем пространстве и происходящим в нём событии[444]. Сам Чуми пытается «зафиксировать вещи, которые нельзя отразить средствами архитектурной репрезентации»: он имеет в виду «сложные отношения между пространствами и их использованием; между сценой и сценарием; между "типом" и "программой"; между объектами и событиями»[445]. К. Несбит отмечает, что таким способом Б. Чуми выражает «хореографический» аспект телесного переживания архитектуры, который подчеркивает связь между зданием, временем и движением тела[446]. Архитектор пишет: «Тела не просто перемещаются в пространстве, но генерируют пространство посредством собственных движений. Движения — в танце, спорте, на войне — являются вторжением событий в архитектурное пространство»[447]. Таким образом для развиваемой Б. Чуми концепции «архитектуры как события» ключевой является идея конструирования телом пространства через движение.

В эссе «Архитектура и пределы II» Б. Чуми говорит о телесном опыте в контексте «допустимой организации пространства». Он подчеркивает, что её главным индикатором является человеческое тело. Говоря об архитектуре в целом, он называет тело её «начальной и конечной точкой»[448]. Это касается не только соразмерности зданий человеческому телу: рассуждая в подобном

---

[444] Белоголовский В. Киноархитектура Бернара Чуми // Современный дом. 2004. №8. URL: https://archi.ru/press/world/33631/bernar-chumi (дата обращения: 10.09.2021).
[445] Tschumi B. Architecture Concepts: Red is Not a Color, New York, Rizzoli, 2012. P. 80.
[446] Theorizing a New Agenda for Architecture…P. 156.
[447] Tschumi B. Architecture and limits II // Nesbitt K.(ed.) Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 – New York, Princeton Architectural Press Publishers, 1996. P. 160.
[448] Ibid. P. 159.

ключе, Чуми подчеркивает значение данных чувственного опыта, получаемых от восприятия архитектуры. Однако, так было не всегда. Архитектор пишет, что в Новое время тело понималось двойственно: «Картезианское тело-как-объект противопоставлялось феноменологическому телу-как-субъекту, а материальность и логика тела противопоставлялась материальности и логике пространства»[449]. Преодолеть этот дуализм можно за счет изменения характера восприятия пространства — переориентации от «пространства тела» к «телу-в-пространстве»[450]. «Тело-в-пространстве» видит архитектуру как набор чувственно воспринимаемых феноменов, так что «…запахи резины, бетона, плоти; привкус пыли; причиняющее дискомфорт трение локтя о шершавую поверхность; наслаждение подбитой мехом стены и боль от столкновения об угол в темноте — пространство — это не просто трехмерная проекция ментальной репрезентации, но то, что можно услышать, и то, с чем можно взаимодействовать»[451].

И хотя в целом концепции пространства и места у Б. Чуми имеют мало общего с феноменологическими, но его акцент на кинестетическом, телесном характере восприятия пространства сближают его с ними. В частности, пассаж, где архитектор описывает комплекс пространственных переживаний, перекликается с идеями Ю. Палласмаа. В статье «Архитектура семи чувств» он пишет, что в процесс восприятия архитектуры в равной мере оказывается вовлечено «семь сфер чувственного опыта», которые взаимодействуют между собой и дополняют друг друга[452]. Ю. Палласмаа, как и Б. Чуми, также говорит о неизбежности соотнесения архитектуры с телом человека. Он пишет, что этот процесс важен не только для реципиента, но и для создателя сооружения, который подсознательно соизмеряет будущее здание с собственным телом еще на стадии разработки проекта[453]. Описываемый в «Архитектуре и пределах II» модус «тела-в-пространстве» близок концепту переплетения С.

[449] Ibid.
[450] Ibid.
[451] Ibid. P. 160.
[452] Pallasmaa J. Architecture of the seven senses … P. 30.
[453]Ibid. P. 36.

Холла, говорящего под влиянием поздних работ М. Мерло-Понти (а именно — текста «Переплетение-хиазм») о «переплетении» субъекта и объекта в процессе восприятия архитектуры[454]. Также С. Холл, как и Б. Чуми, указывает на невербализуемый характер телесного переживания, которое испытывает зритель от взаимодействия со зданием[455].

Швейцарскому архитектору оказывается ближе не столько феноменологическая, сколько постструктуралистская трактовка телесности. Она описывается им через аналогию с наслаждением. Речь идет о таком наслаждении, которое, по мнению Никоса Салингароса, человек испытывает «при запретных удовольствиях, в которых секс смешивается с насилием»[456]. И хотя Б. Чуми здесь тоже проводит аналогию с ощущениями человека, характер этих ощущений кардинально отличается от непосредственного чувственного опыта. Б. Чуми говорит о переживаниях пограничных состояний, испытываемых в ситуациях эмоционального, физического и психологического насилия. Например, в «Наслаждение архитектурой», Б. Чуми вводит метафору эротического связывания или бондажа — сексуальной практики, предполагающей полное либо частичное ограничение свободы движения одного из партнёров. Архитектор описывает ее следующим образом: «Архитектурная игра — это такая же замысловатая забава, чьи правила можно принять или отвергнуть … Её правила, как множество узелков, которые невозможно развязать, ограничивают и парализуют объект в целом. Однако, при умелом обращении, они приобретают эротический смысл бондажа…здесь важно, что это не просто техника связывания: чем больше пут и чем они изощрённее, тем сильнее удовольствие»[457] ***(илл.38).***

Чуми обращается к теме насилия в целом ряде ключевых произведений — эссе «Насилие архитектуры», манифесте «Манхэттенские транскрипции» и в упомянутом «Наслаждение архитектурой». В частности, в «Насилие

[454]Holl S. Intertwining. P.16.
[455]Ibid. P.41-46.
[456] Салингарос Н. Анти-архитектуре и деконструкция: триумф нигилизма. М.; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2017. С. 203.
[457] Там же. С. 201.

архитектуры» архитектор пишет: «Любые отношения между зданием и его пользователями — это отношения насилия, поскольку любое использование означает вторжение человеческого тела в данное пространство...»[458]. Насилие осуществляется не только людьми в отношении архитектуры, его может инициировать и само архитектурное пространство по отношению к телам реципиентов. Оно может проявляться как физически, так и психологически. Пространства насилия могут быть какими угодно: это и крутые извилистые лестницы, и помещения без окон, и шумные залы, и узкие коридоры, намеренно расположенные в местах, где регулярно проходят толпы людей[459]. Таким образом под насилием Б. Чуми подразумевает не столько физическую или эмоциональную брутальность, сколько «метафору напряженности отношений между индивидами и окружающих их пространством»[460].

Кроме того, Б. Чуми понимает насилие в архитектуре как трансгрессию – предельную форму опыта, предполагающую нарушение запретов, выход за пределы дозволенного. Аналогично трактует данное понятие, напоним, Жорж Батай. Сергей Зенкин отмечает, что Ж. Батай трактует трансгрессию как кратковременное снятие табу, наложенных на смерть и сексуальность – те аспекты человеческой жизни, которые подавляются и жестко контролируются обществом[461]. Трансгрессия не имеет ничего общего с непосредственностью у животных и является не разрушением устоявшегося уклада жизни, а его дополнением[462]. Соответственно, реализуемое трансгрессией преодоление запретов отсылает нас к центральной для творчества Б. Чуми проблеме переопределения границ в архитектуре.

Не случайно в его творчестве присутствуют и отсылки к отвратительному Ю. Кристевой. В качестве примера обращения к этой теме можно привести серию провокационных «рекламных» плакатов 1970-х годов,

---

[458] Tschumi B. Violence of architecture // Tschumi B. Architecture and disjunction Cambridge, Massю: The MIT press, 1996. P. 122.
[459] Ibid. P. 124.
[460] Ibid. P. 122.
[461] Зенкин С. Послесловие к трансгрессии // Логос. 2019. №2 (129).С. 53.
[462] Батай Ж. Проклятая часть: Сакральная социология.М.: Ладомир, 2006.С. 536.

на которых архитектор изображает заброшенную виллу Савой в Пуасси Ле Корбюзье. На одном из плакатов цветную фотографию верхней части кровли разрушающегося здания венчает слоган «Самым архитектурным в здании является состояние распада, в котором оно пребывает». В поле под фотографией мы видим надпись — «Архитектура выживает только тогда, когда она отрицает форму, которую от нее ожидает общество. Там, где она отрицает саму себя, преодолевая пределы, которые ей установила история» ***(илл.39).*** На другом «плакате» из той же серии Б. Чуми помещает фотографию пандуса в интерьере здания, которую сопровождает фразой «Известно, что чувственность побеждает даже самые рациональные из зданий» ***(илл.40)***.

Б. Чуми изображает виллу не как архитектурный идеал, но его полную противоположность: вместо характерной для модернизма параллели со здоровым и цельным телом архитектор, напротив, демонстрирует зрителю «гниющий труп модернизма»[463]. Отвращение вызывает не только вид разрушающегося здания, но и царящая внутри него грязь, антисанитария и неприятные запахи[464].

Стремление вызывать отвращение у читателя и зрителя может быть мотивировано несколькими причинами. Отвратительное интересно архитектору тем, что оно подчеркивает процессуальную природу архитектуры. Ведь он рассматривает здание не как статичный объект, но как потенциальное место возникновения событий. Оно наделено темпоральностью, причем это свойство проявляется не только на стадии строительства (поскольку и так очевидно, что реализация проекта — это долгий процесс), но и в процессе бытования, которое связано как с эксплуатацией, так и с изменениями в результате износа[465].

Изображая разрушение виллы Савой, Б. Чуми свидетельствует о конце модернизма. Свое высказывание о «закате» данной эпохи архитектор облекает в форму метафоры смерти и гниения одного из самых известных её

[463] Kovar Z. Architecture in Abjection. Bodies, Spaces and their Relations. P.62–63.
[464] Mallgrave H.F. Goodman N. Theory since 1968… P.136.
[465] Kovar Z. Architecture in Abjection. Bodies, Spaces and their Relations… P.64.

сооружений. Такой прием коррелирует с упомянутым ранее интересом к теме границ архитектуры: провозглашая смерть модернизма, он ставит вопрос о необходимости формирования новой парадигмы архитектурного мышления.

Примечательно, что для засвидетельствования «конца» модернистской эры архитектор выбирает такую форму подачи, которая перекликается с визуальным языком авангардных плакатов того же времени, что и вилла Савой. В данном случае можно привести параллель с плакатами к выставке Веркбунда под названием «Современное жилище» (1927), вошедшей в историю как квартал Вайсенхоф в Штутгарте. На одном из плакатов на черный фон была наложена черно-белая фотография типичной гостиной в духе бидермайер, накрест перечеркнутая жирными красными линиями ***(илл.41).*** Посыл, вложенный в этот плакат, также считывается как отказ от устаревшего убранства в пользу более современного. Б. Чуми, в свою очередь, помещает «икону» модернизма на черном фоне, однако о «смерти» всего направления он говорит более изощренно, избегая прямого указания.

Примечательно, что, уподобляя корбюзианскую виллу разлагающемуся трупу, архитектор сигнализирует о разрушении модернизма как парадигмы мышления его же средствами. Выбирая плакат-манифест в качестве медиа, Б. Чуми тем самым расширяет спектр средств, которыми можно реализовать деконструкцию целой художественной системы.

Идеи Б. Чуми, несмотря на провокационный характер, получили признание в архитектурном сообществе. Но несмотря на широкий круг почитателей (среди которых есть не только философы и архитекторы, но и политические деятели — например, бывший президент Франции Франсуа Миттеран), взгляды Б. Чуми разделяли далеко не все. Одним из ярых неприятелей творчества швейцарского мэтра является Никос Салингарос — профессор математики и теоретик архитектуры Техасского Университета. Будучи апологетом классической архитектурной традиции и подхода Кристофера Александера, Н. Салингарос враждебно настроен к деконструктивистской архитектуре в целом, и творчеству Б. Чуми в частности.

Разгромной критике его творчества он посвящает целую главу в сборнике статей «Анти-архитектура и деконструкция: триумф нигилизма». Салингарос характеризует содержание «Манхэттенских транскрипций» и «Архитектуры и разобщения» как антинаучный «хаотичный набор психологических ассоциаций», который не является теорией архитектуры в полном смысле этого слова. Он пишет: «Я не нашёл в ней никаких признаков теории, которая бы объясняла или прогнозировала, какое влияние архитектурная форма оказывает на человека»[466]. Для него как сторонника «гуманистической архитектуры» Леона Крие проект деконструкции, изложенный в сочинениях Б. Чуми, является олицетворением «насилия над зданиями», а метод деконструкции — «программой, имитирующую патологию» мозговой деятельности, возникшей под воздействием так называемого «вируса Деррида»[467]. Изображенные в «Манхэттенских транскрипциях» деформированные здания вызывают в создании Салингароса образ «разрушения когерентных структур»[468]. Американский теоретик считает, что чтение этих текстов и просмотр сопровождающих их изображений может вызвать у читателя сильное возбуждение и тревогу[469].

Создавая собственные концепции, Чуми апеллирует к литературе, кинематографу, постструктурализму, что говорит о его стремлении вывести архитектуру в междисциплинарное поле[470]. Несмотря на огромную роль Ж. Деррида в формировании программы архитектуры деконструктивизма (к которой относится творчество швейцарского архитектора), теория и практика Б. Чуми не является архитектурным эквивалентом философии французского мыслителя. В большей степени Б. Чуми ориентируется на тексты Р. Барта и Батая, у которых он заимствует обсуждавшиеся понятия «наслаждение», «трансгрессия», «насилие».

---

[466] Салингарос Н. Анти-архитектуре и деконструкция: триумф нигилизма… С. 200.
[467] Там же. С. 208.
[468] Там же. С. 200.
[469] Там же. С. 203.
[470] Theorizing a New Agenda for Architecture… P.157.

При том, что понятие «телесность», как говорилось ранее, не является центральным в теории Б. Чуми, оно, скорее, дополняет основную концептуальную линию, связанную с преодолением и переопределением границ архитектуры, а также с возможностями архитектуры создавать события. В первом случае телесность проявляет себя в аналогии с пограничными состояниями, переживанием насилия и наслаждением, а во втором случае оно сближается с пониманием тела в феноменологии архитектуры.

Ещё один пример обращения к теме насилия и трансгрессии в трактовке телесности в архитектуре представляют проекты и теоретические работы австрийского бюро Coop Himmelblau. «Мы устали от Палладио и прочих исторических масок. Потому что в архитектуре мы не хотим игнорировать все то, что вызывает чувство обеспокоенности. Мы жаждем архитектуры, в которой есть нечто большее. Архитектуры, которая кровоточит, истощает, кружится и даже разламывается. Архитектуры, которая зажигается, пылает, трещит и рвётся под напряжением»[471] — провозглашали они в 1980 году в манифесте «Архитектура должна гореть».

Это объединение архитекторов идет дальше и переносит метафоры истязания на весь город. Таков проект «This skin city» (1982), в котором «горизонтальная конструкция являлась стеной нервных окончаний, с которой были сняты все слои городской ткани». Видлер пишет, что такой буквальный биоморфизм можно также трактовать как «желание архитектора-творца полностью смешать свое тело с проектом и местом[472].

В интервью Элвину Боярскому Coop Himmelblau охарактеризовали свои сооружения как автоматическое письмо, которое, переходя в трехмерный формат, буквально встраивает «язык тела» проектировщика в карту города. Самым очевидным примером этого «вписывания» становится наложение портретов архитекторов этого бюро на карты городов: здесь мы видим

[471] Coop Himmelblau. Architecture must blaze // Theories and manifestoes of contemporary architecture /Jenks C., Knopf K. (eds). Chichester: Academy Editions, 1997. P. 276.
[472] Vidler A. The Building in Pain. P. 8.

желание архитектора не только оставить свой след в архитектуре города, но и растворить свое тело в окружении, которое он меняет в соответствии с собственной волей[473].

Видлер также отмечает, что Coop Himmelblau считают свои произведения автоматическим письмом, которое, переходя в трехмерный формат, буквально встраивает «язык тела» проектировщика в карту города. Эта интенция явно присутствует в выставке 1988 года под названием «Разложение наших тел в городе». ***(илл.42)*** Майкл Джей Оствальд пишет, что на ней была представлена серия черно-белых фотографий, демонстрирующих, как постепенно, штрих за штрихом, лица архитекторов Coop Himmelblau рассекаются на части, становятся более условными и поэтапно превращаются в макет города: «Гвозди пронзают их глаза, их рты искажены балками, а лезвия делят изображение, отрывая глаз от глаза, разделяя нос, рот и лицо»[474] — пишет исследователь. Освальд, как и Видлер, полагает, что использование портретов является способом встраивания тела архитектора в ткань города, призванное «вдохнуть жизнь» в урбанистический ландшафт. Чтобы этого достичь, Хельмут Свичински и Вольфганг Прикс взяли за основу собственное фото, затем кадрировали его, а затем начали вычерчивать контуры улиц и зданий поверх кадра ***(илл.43).*** «Наши глаза стали башнями, наши лбы — мостами, лица стали ландшафтами, а рубашки — планом местности» — так они описывали результат этих преобразований в манифесте «Рассеивание наших тел в городе»[475]. Такой подход идет вразрез с классическим типом телесной проекции, который представляет лицо симметричным и пропорциональным. М.Д. Оствальд отмечает, что репрезентация процесса фрагментации лиц архитекторов провоцирует беспокойство у зрителя. Это означает, что архитекторы в данном проекте не только пытаются

---

[473] Ibid.
[474] Ostwald M.J. Architecture and the Evil Eye: Coop Himmelblau and the Apotropaic Oculus Invidiosus // Interstices Journal of Architecture and Related Arts. Vol.5.2000. No.1. P. 60.
[475] Coop Himmelblau. The dissipation of our bodies in the city // Theories and manifestoes of contemporary architecture/Jenks C., Knopf K. (eds) Chichester: Academy Editions, 1997.P. 286.

«ассимилировать» собственное тело в городской ткани, но и подчеркнуть значение категории жуткого (uncanny)[476].

Понятие «жуткое» (Unheimlich) было введено Зигмундом Фрейдом в одноимённом эссе. Там он описывал жуткое как «разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном»[477]. Жутким можно считать то, что было ранее подавлено и вытеснено, казалось забытым, но вдруг внезапно вернулось. Жуткое может ставить под вопрос адекватность наших представлениях о реальности: оно проявляется в тех случаях, когда то, что нам давно знакомо, начинает вести себя необычно или случаются совершенно невероятные вещи (как, например, «материализация» мыслей)[478].

В эссе «Жуткое» З. Фрейд также касается и темы фрагментированного тела, когда отдельные его части начинают двигаться и жить своей жизнью. «Оторванные члены, отрубленная голова, отделенная от плеча рука, как в сказках Хауфа, ноги, танцующие сами по себе, как в упомянутой книге А. Шеффера, содержат в себе что-то чрезвычайно жуткое, особенно если им, как в последнем примере, еще придается самостоятельная деятельность»[479] — пишет Фрейд. Соответственно, оживающие части тела являются жуткими, так как они провоцируют страх кастрации.

Категория жуткого вводится в архитектурный дискурс Э. Видлером. В коротком очерке «Определяя жуткое» Э. Видлер впервые вводит идеи, которые впоследствии войдут в его книгу «Жуткое в архитектуре: эссе о современной бездомности». Архитектурное «жуткое» позволяет ему, с точки зрения И.А. Добрицыной, «рассмотреть истоки расщепления личности», которые являются причиной формирования целого ряда тенденций архитектуры 1970-1990х годов: постмодернистского историзма, деконструктивизма, дигитальной архитектуры[480].

---

[476] Ostwald M.J. Architecture and the Evil Eye: Coop Himmelblau and the Apotropaic Oculus Invidiosus. P. 60.
[477] Фрейд З. Жуткое. URL: https://freudproject.ru/?p=723 (Дата обращения: 25.07.2021).
[478] Там же.
[479] Там же.
[480] Добрицына И.А. Архитектура как искусство сотворения реальности // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. М.: Изд-во РГГУ, 2019. С. 156.

Видлер формулирует концепцию жуткого в архитектуре с опорой на феноменологию и психоанализ. Как отмечает К. Несбит, «данная эстетическая категория выносит на первый план тело и *субъект* в контексте восприятия архитектуры и города»[481]. Соответственно, жуткое позволяет Э. Видлеру понять принципы и значения фрагментированного тела в контексте постмодернистского историзма и деконструктивистской архитектуры[482].

Э. Видлер считает, что архитектура обладает способностью поднимать «нерешаемые проблемы идентичности между Я, другим, телом и его отсутствием», а потому ассоциируется с ощущением присутствия призраков и двойников», «страхом расщепления и кастрации»[483]. Теоретик отмечает, что распространенной темой жуткого является идея человеческого тела, разобранного на части. Соответственно, жуткое, по Э. Видлеру, является «тёмной» стороной возвышенного, которому сопутствует страх утраты целостности тела.

Э. Видлер пишет: «В сооружениях Coop Himmelblau велик соблазн увидеть и приписать ощущение утраты равновесия этому жуткому, воплощенному в танцующих формах здания, которые когда-то были цельным телом». Анализируя проекты венских деконструктивистов, Э. Видлер отмечает, что обращение к «жуткому» З. Фрейда закономерно еще и по той причине, что сами архитекторы отрицают понятие «Heimlich» – «домашнее», «уютное», «знакомое». Архитекторы говорят об этом прямо: «Наша архитектура не одомашнена. Она рыщет по городу словно пантера в джунглях»[484]. В работе «Архитектура сейчас» Видлер находит отражение этой фразы. Одна из частей сложно устроенной металлоконструкции приподнята вверх и напоминает хребет и голову, рыскающего в поисках добычи хищника. Э. Видлер отмечает в этом также и игру с утверждением Л.Б. Альберти о том, что хорошее здание подобно лошади, с выворачиванием наизнанку его

---

[481] Theorizing a New Agenda… P. 31.
[482] Theorizing a New Agenda for Architecture… P. 572.
[483] Vidler A. Vidler A. The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely. Cambridge, Mass.: The MIT Press,1994. P. X.
[484] Ibid. P. 80.

смысла: вместо покорного одомашненного животного австрийское бюро воплощает в своем проекте туловище агрессивного хищника[485].

Жуткое ни в коем случае не является свойством пространства как такового, как и не может быть спровоцировано каким-либо пространственным образованием. Жуткое в своем эстетическом измерении является проекцией порождающего ужас и тревогу психического состояния, которая полностью ускользает от границ реального и нереального, чтобы провоцировать тревожную двойственность, зазор между сном и явью. По этой причине, возможно, будет затруднительно говорить об жутком в архитектуре, в отличие от такового в литературе или психологии. Э. Видлер пишет: «конечно, ни само здание, ни один формальный прием не могут однозначно спровоцировать переживание жуткого». Однако, внешний облик здания (или его конкретные черты) могли быть восприняты как жуткие, поскольку представляли «эмблемы жуткого» или репрезентации отчуждения. Поэтому, как считает Э. Видлер, «…жуткой архитектуры не существует, но существует архитектура, которая в разные периоды и с разными целями обретает коннотации жуткого»[486].

Интерес архитекторов к понятию «жуткого» может быть обусловлен актуализацией значения категории возвышенного в конце XX века. Он в чём-то созвучен идеям феноменологии архитектуры, поскольку обращение к категории возвышенного позволяет отрефлексировать процесс восприятия произведения (т.е. обретаемый в нем дотеоретический опыт). Однако спектр вызываемых возвышенным ощущений является принципиально иным, поскольку возвышенное порождает состояние тревоги или ужаса, который человек испытывает, находясь в безопасности. Этот тревожный опыт порождает ощущение дискомфорта. И.А. Добрицына отмечает, что возвышенное в современной архитектуре непосредственно связано с изменившимся в последней четверти XX века отношением к новизне, которая

---

[485] Ibid.
[486] Vidler A. The Architectural Uncanny... P. 11.

в случае с деконструктивистской архитектурой, является весьма агрессивной. В своем стремлении оспорить существующие дисциплинарные границы, архитекторы порывают с тем, что «знакомо» и «уютно» воспринимающему ее субъекту. И.А. Добрицына отмечает, что категория возвышенного применительно к современной архитектуре рассматривается в контексте «полюса агрессии» неоавангардных практик[487]. По мнению архитектора Дженнифер Блумер, это обстоятельство влияет на проекцию телесности в архитектуре: в данном случае реципиент, находясь вблизи здания, ощущает боль, которую «испытывает» тело здания[488].

Монструозная и фрагментированная телесность, а также проецирование на архитектуру трансгрессии и насилия не были восприняты всеми теоретиками архитектуры как однозначно положительная тенденция. Так, например, в работе «Традиция архитектурных фигур: в поисках блаженной жизни» М. Фраскари выражает свое недовольство фрагментированной и искаженной телесностью современной архитектуры. Итальянский теоретик считает, что современные бюро массово производят «архитектурных монстров» вместо того, чтобы создавать соразмерные человеку здания: «Творчество современных архитекторов производит архитектурные тела без качеств. Эти здания являются убогими фигурами, лишенными полноценного образа тела. Эти сшитые из фрагментов монстры являются безжизненными формами, в которых отдельные части тела соединяются по принципу конструктора Lego. Результатом этого неполноценного дизайна становятся архитектурные трупы, которые, с одной стороны, выглядят жалкой пародией огра у Мэри Шелли, или же, с другой, комичным монстром из обновленной версии Франкенштейна, созданной Мелом Бруксом»[489].

Атектоничные здания отражают, с точки зрения М. Фраскари, дисгармоничную, нечеловеческую, монструозную телесность: в частности, он

---

[487] Добрицына И.А. Архитектура как искусство сотворения реальности…С. 161.
[488] Jennifer Bloomer on Beauty in architecture: lecture at Southern California Institute of Architecture (October 12,1990) URL: https://www.youtube.com/watch?v=rjyswth-eN4 (дата обращения: 20.10.2020).
[489] Frascari M. A Tradition of Architectural Figures: A search for vita beata… P. 259.

называет такого рода здания «левиафанами» и «василисками». Теоретик сопоставляет работу современного проектировщика с патологоанатомом. Моделируя проект при помощи специального программного обеспечения на компьютере, тот словно «препарирует» цельное тело сооружения, порождая «архитектурные тела без качеств». Фраскари считает, что «…проектировщики сшивают обломки зданий на своих сверкающих рабочих станциях», и потому сопоставляет творчество современных архитекторов с работой патологоанатомов»[490].

Объектом критики итальянского архитектора является в первую очередь деконструктивистская архитектура, в частности Музей Гуггенхайма в Бильбао и Аронофф-центр Университета Цинциннати. Деконструктивистская стратегия формообразования, а также цифровизация проектирования, признается теоретиком несостоятельной и обобщенно трактуется им как «сращивание протезных конструкций, механических каркасов и фрагментов картезианской решетки». Распространение данной тенденции в архитектурном дизайне является, с точки зрения М. Фраскари, провозвестником кризиса. Став популярной в конце XX — начале XXI века, она вытесняет свойственную классической архитектурной традиции телесную проекцию[491]. Деконструктивистская архитектурой, отражает не образ тела (body-image), а его облик (body-look).

В «образ тела» М. Фраскари вкладывает тот же смысл, что и создатель данного понятия – психиатр Пауль Шильдер. «Образ тела» по П. Шильдеру — это наделенный значением образ тела, который формируется в сознании. Этот образ является не просто продуктом ощущений, репрезентации или восприятия тела. Он формируется на пересечении их всех этих составляющих. Соответственно, понимаемое таким образом тело индивида состоит из нескольких измерений, а не ограничивается физиологической пониманием. Фраскари пишет, что переплетение видимых тел и невидимых образов тел

[490] Ibid. P. 260.
[491] Ibid. P. 259.

становятся «гештальтами», связывающими анатомию с культурными и социальными конвенциями. Он считает, что созидание архитектуры через телесный образ гарантирует, что образная сила человеческого тела вдохновляется, принимается и живо передается застройке[492]. Возвращение образа тела в архитектуру должно сделать её понятной и комфортной для человека, а также привести его к vita beata – «блаженной жизни».

Одним из мастеров второй половины XX века, которому удалось в полной мере выразить данную идею, является упомянутый ранее В. Пастор. С точки зрения Фраскари, образы тела являются неотъемлемым элементом его архитектурного мышления. Образ тела позволяет В. Пастору объединить пространство и здание при помощи метонимических и аллегорических проекций на эскизах, которые, по мнению Фраскари, по своей природе являются «фундаментально гаптическими».

Тема фрагментированного, раздробленного на части тела фигурирует в теории архитектуры последней четверти XX века и противопоставляется гармоничному образу тела как «эталона» системы пропорций. Метафора «фрагментированного тела» используется архитекторами-неоавангардистами (главным образом Б. Чуми и бюро Coop Himmelblau) как тактика радикального разрыва с «гуманистическими» модусами телесной проекции. По этой причине одновременно с фрагментированным телом указанные выше архитекторы-деконструктивисты не ограничиваются исключительно антропоморфными образами тела, но также обращаются к нечеловеческой (т.е. монструозной и животной) телесности.

Спроецированное на архитектуру фрагментированное тело связано с понятием «жуткого», введённого З. Фрейдом в одноименном эссе. Распадающееся на части тело здания не стремится стать укромным убежищем, призванным удовлетворять нужды своих пользователей. Наоборот, этот аспект трактуется архитекторами и теоретиками как признак автономизации архитектуры, а именно — освобождения её от миссии служить обществу.

[492] Ibid. P. 261.

Метафора «фрагментации» касается и состояние «тела» архитектурного дискурса. Архитекторы-неоавангардисты деконструируют привычное содержание теоретических текстов. Их не волнуют способы формирования комфортной среды или вопросы восприятия зданий; куда больше их интересует тема преодоления границ теории, эрозия её формы, языка и содержания. Стремление деконструировать привычное содержание теоретических текстов и их структуру проявляется в оперирование терминами «насилие», «дизъюнкция», «отвращение» и «распад». Эти термины, как и метод деконструкции, они черпают из трудов постструктуралистских мыслителей – Жака Деррида, Жака Лакана и Жоржа Батая. Кроме того, это сопутствует отмеченному выше отказа от идеи «нормативного тела»: с этой точки зрения любая (даже антигуманная по своей сути) концепция телесности получает своё законное право на существование.

С другой стороны, фрагментация тела, описываемая в теоретических работах неоавангардистов, может расцениваться и как один из вариантов выражения феномена дематериализации тела или «развоплощения» (disembodiment) в культуре постмодерна[493]. Развоплощение проявляется и в «дегуманизации» телесности: новые её концепции всё больше абстрагируются, их связь с человеческим субъектом делается более изощрённой и менее очевидной, нежели в случае с феноменологией архитектуры. Одной из таких «дегуманизированных» концепций телесности выступает «тело без органов». О рецепции этого понятия в теории архитектуры пойдёт речь в следующем разделе.

3.2.«Тело без органов» архитектуры[494]

[493] Teyssot G. The mutant body of architecture // Diller E. Scofidio R. Flesh: Architectural probes.1994. P. 10.

[494] Содержание настоящего раздела опубликовано в следующей статье: Петрушихина С. В. Концепция «тела без органов» в теории архитектуры конца XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023. С. 723–733.

Архитектурная образность в последней трети XX века претерпевает колоссальные изменения. С одной стороны, этому способствуют новые стилистические тенденции, которые набирают все большую силу на фоне утрачивающего свою убедительность «историзирующего» постмодернизма. С другой стороны, эти перемены были простимулированы расширением возможностей проектирования. Доступность персональных компьютеров и внедрение в архитектурную практику специализированных программ открыло архитекторам невиданные прежде возможности: теперь все вычислительные операции берет на себя программное обеспечение, а проектировщик может сосредоточиться на проработке формы создаваемого объекта. Оперирование сложными нелинейными математическими уравнениями и внедрение в широкую практику параметрического метода проектирования усложняет конфигурацию зданий.

Помимо естественнонаучных теорий переосмыслению окружающей реальности способствовало и интерес архитекторов и теоретиков архитектуры к французской неклассической философии. Пол Э. Харрис отмечает, что особо актуальными в этом смысле становятся тексты Ж. Делёза. И хотя его влияние на архитектурный дискурс не столь очевидно и не так широко изучено, оно, с точки зрения ряда исследователей, присутствовало везде[495].

Об этом, в частности, говорит Сюзанна Хаган: она пишет, что если 1980-е были «декадой Деррида», то 1990-е можно назвать десятилетием Делёза[496]. Харрис считает, что популярность делезианской мысли на рубеже миллениума может быть обусловлена, с одной стороны, техническими новшествами — внедрением в архитектурную практику методов компьютерного моделирования[497]. Обращение к Ж. Делёзу в данном случае может быть трактовано как один из способов отрефлексировать возможности проектирования в виртуальном пространстве. С другой стороны, релевантность идей Ж. Делёза вполне соотносится с изменившимся

[495] Harris P.A. To See with the Mind and Think through the Eye… P. 36.
[496]Hagan S. Taking shape: A New Contract Between Architecture and Nature. P. 137.
[497]Harris P.A. To See with the Mind and Think through the Eye… P. 36.

представлением о реальности как сложной децентрализованной гетерогенной системы: в этой ситуации фокус внимания смещается на исследование отношений архитектуры с различными агентами окружающей действительности и воздействующими на них силами.

Одним из способов концептуализировать проблему воздействия невидимых сил на архитектуру становится обращение архитекторов и теоретиков архитектуры к концепции «тела без органов» того же Ж. Делёза вкупе с Ф. Гваттари. Данный термин был заимствован ими у драматурга Антонена Арто. А. Арто считает, что тело не является организмом, заключённым в оболочку из кожи. Оно, скорее, является совокупностью «жизненных точек», которое пропускает через себя жизненные силы и фильтрует их через защитные покровы. С точки зрения А. Арто, «тело без органов» является антиподом организма. В отличие от «тела без органов», он является замкнутой системой, которая блокирует свободную циркуляцию жизненных сил. А. Арто пишет:

Тело есть тело
Оно одно,
Ему нет нужды в органах
Тело не организм,
Организмы — враги тела
Все, что мы делаем, происходит само по себе,
Без помощи какого-либо органа,
Всякий орган – паразит…[498]

Ж. Делёз и Ф. Гваттари развивают эту концепцию в двухчастном труде «Капитализм и Шизофрения». Авторы вслед за А. Арто пишут, что тело и организм не тождественны друг другу. Организм олицетворяет собой строго иерархизированную систему, в которой за каждым элементом (т.е. органом) закреплена конкретная функция. Эта система предполагает, что ощущения

[498] Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. С. 66-67.

человека можно закрепить за конкретными органами и, соответственно, локализовать в них. Тело, в свою очередь, является «…набором клапанов, переходных отсеков, шлюзов, пиал или сообщающихся сосудов»[499]. Организм является одной из «страт» тела (наряду с субъективацией и означиванием), ограничивающих его свободу и загоняющих его в дисциплинарные рамки[500].

Как и у А. Арто, «тело без органов» также противопоставляется организму и рассматривается как набор порогов и уровней, между которыми свободно циркулируют невидимые потоки сил и интенсивностей[501], возникающие на коллективном «теле» социума и им же кодируются[502].

«Тело без органов» невозможно изобразить в виде конкретного объекта или вещи, или же обозначить как место или пространство: оно аморфно и не имеет границ в привычном понимании. Оно сообщается с другими телами без органов при помощи «плато» - «областей непрерывной интенсивности, конституированных так, что они как не допускают прерывания любыми внешними завершениями и не позволяют себе двигаться к кульминации»[503].

Описание, данное Ж. Делезом и Ф. Гваттари данному понятию, вполне закономерно порождает ряд вопросов: если тело без органов не является объектом или местом, то чем оно может быть? Какова его функция?

«Тело без органов» является одним из базовых понятий шизоанализа — альтернативного психоанализу аналитического метода, используемого в работе «Капитализм и Шизофрения» для объяснения природы желания. Шизоанализ интерпретирует реальность в терминах производства, регистрации и потребления. У этого производства нет конца и конкретной цели; к нему неприменимы закономерности причинно-следственной связи. Производство, о котором пишут Ж. Делёз и Ф. Гваттари, является непродуктивным: оно не создает никаких материальных объектов. Механизм его работы весьма парадоксален: оно функционирует вхолостую, с

---

[499] Там же. С. 254.
[500] Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Москва: Астрель, 2010. С. 265.
[501] Там же. С. 265.
[502] Дьяков. Жиль Делез. Философия различия. С. 142.
[503] Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато…. С. 261.

постоянными сбоями и остановками. Поэтому Ж. Делез и Ф. Гваттари называют весь этот процесс «производством производства». В нем задействован симбиоз машин и желания, источником и содержательным планом которого является тело без органов. «ТбО —это желание, это то, что и посредством чего мы желаем» – пишут авторы[504].

А.В. Дьяков пишет, что использование данного понятия позволяет Ж.Делёзу и Ф. Гваттари размышлять о желании в широком смысле этого слова, без привязки к бессознательному конкретного субъекта. Отождествляя желание с фабрикой, французские мыслители подчеркивают, то у него нет души, сущности или цели[505]. Использование метафор машинного производства было навеяно марксизмом, критикуемым Ж. Делёзом и Ф. Ф. Гваттари наряду с психоанализом. Объединяя центральные категории обеих моделей мышления, авторы стремятся создать компромиссный метод, который позволит, с одной стороны, нивелировать крайности и грубые обобщения обеих систем, а с другой – выявить аналогию в работе желания у отдельно взятого индивида и в социуме. Это, скорее, аналитическая модель, посредством которой философы-постмодернисты пытаются объяснить характер отношений в текущей экономической формации[506], а также переосмыслить саму природу человека как «мирового» существа, чьи мысли желания и устремления не ограничиваются семейным треугольником, а выходят в глобальную плоскость. Ж. Делёз пишет, что человек «бредит не папой-мамой, а геополитикой, его желание всегда носит социальный характер, а структуры социального всегда раскрываются не в неврозе, а в шизофрении»[507].

---

[504] Там же. С. 274.

[505] Дьяков А.В. Жиль Делёз. Философия различия. СПб.: Алетейя, 2012. С. 150.

[506]Отметим, что параллель между механизмами функционирования капитализма и внутрителесными процессами имела место и ранее. Так, например, шотландский экономист Адам Смит сформулировал теорию данной экономической формации еще в XVIII веке. Он опирался на труд У. Гарвея «О кровообращении». В работе «Исследования о природе и причинах богатства народов» (1776) Адам Смит сопоставляет потоки движения денег, товаров и рабочей силы, а также динамику рынка труда и товаров, с «беспрепятственной циркуляцией крови в теле». Новизна Делеза и Гваттари состоит в том, что они в данном контексте отказываются от каких-либо антропоморфных метафор. Сеннет Р. Плоть и Камень. С. 311.

[507] Дьяков А.В. Жиль Делёз. Философия различия… С.141.

М.А. Степанов отмечает, что «тело без органов» представляет собой не конкретный объект, а результат некой социальной практики. Исследователь пишет, что данный термин соотносится с той коннотацией тела, которая фигурирует в ранних работах Ж. Делёза: в них под «телом» подразумевается форма отношений между телами. С точки зрения Ж. Делёза «тело» является «топосом», на поверхности которого рождаются новые смыслы[508]. Соответственно, «тело без органов» локализуется не в физической реальности, а относится к её виртуальному измерению.

Понятие «тело без органов» входит в теорию архитектуры в конце XX века. Одним из первых в данной среде это понятие использовал теоретик Игнаси де Сола Моралес в докладе «Отсутствующие тела» на конференции «Anybody». В своем выступлении И. де Сола-Моралес подчеркнул, что концепция «тела без органов» неразрывно связана с «ликвидным» характером культуры позднего капитализма: ее олицетворяет циркуляция денежных потоков и ценных бумаг, рыночная экономика и товарооборот[509]. В качестве примеров отражения этой идеи он привел проекты Джона Хейдака, Даниэля Либескинда и Хуана Новарро Бальдевега. Де Сола Моралеса предположил, в серии рисунков «Владивосток» ***(илл.44)*** Д. Хейдак не просто предъявляет фантасмагорические пейзажи с дозорными вышками, крепостями и обнаженными фигурами, сколько пытается изобразить архитектуру как «неорганическое тело в эпоху экономической шизофрении»[510]. О Еврейском музее в Берлине Либескинда он говорит, что данное сооружение не отсылает ни к какой экономической модели. «Телом без органов» музея является измерение коллективной памяти о жертвах Холокоста, на котором генерируются новые смыслы, возможности интерпретации, а также эмоциональные переживания ***(илл.45)***.

Отметим, что И. де Сола Моралес не посвящает анализу данного понятия целую работу. Он встраивает данное понятие в обзор развития

---

508 Степанов М.А. Образ мышления тела: к эпистемологии Дитмара Кампера… С. 46.
509 De Sola-Morales I. Absent Bodies. // Davidson C.(ed)Anybody. P. 23.
510 Ibid.P.24.

представлений о теле и телесности в архитектуре. Концепцию Делёза-Гваттари он рассматривает как то, что формирует некую общность между тремя абсолютно разными архитекторами. Эта общность отражена не столько в форме архитектурных объектов или эскизов к ним, сколько на уровне содержания.

Примерно в это же время другой автор – Арье Графланд – использовал термин «тело без органов» для анализа теоретических работ своих современников. А. Графланд полагает, что к данной концепции мог апеллировать Рем Колхас. С точки зрения А. Графланда, Рем Колхас мог использовать её во второй главе хрестоматийной работы «Нью-Йорк вне себя» для анализа программы клуба «Даунтаун-атлетик».

Клуб «Даунтаун-атлетик» представляет собой уступчатое 38-этажное сооружение высотой 162 метра, построенное в 1931 году по проекту бюро «Старлет и Ван Флек» ***(илл.46).*** Клуб расположен на берегу реки Гудзон рядом с Бэттери-парком у Южного края Манхэттена. Он занимает сравнительно небольшой прямоугольный участок шириной около 22 метров по Вашингтон стрит и 22,04 метра по Вест стрит. Такая конфигурация является характерным признаком манхэттенского небоскреба 1930-х годов, в котором каждый из его уровней по своей форме повторяет форму участка. Уложенные друг на друга платформы объединены между собой батареей из 13 лифтовых шахт, приставленных к высотному объёму здания с северной стороны. И хотя внешне оно мало чем отличается от окружающих его небоскребов, его внутреннее пространство подчинено совершенно иной – нежели обычное конторское здание – программе, целью которой является оказание полного спектра услуг по оздоровлению тела ***(илл.47).***

Колхас описывает облик сооружения следующим образом: «Широкие полосы из стекла и кирпича делают фасад клуба непроницаемым и почти неотличимым от окружающих его обычных небоскребов», однако «за

внешним спокойствием скрывается апофеоз небоскреба как главного инструмента культуры перегрузки»[511].

Высотное здание клуба олицетворяет концепцию «социального конденсатора в духе конструктивизма» — «машину по созданию и усилению определенных видов человеческих отношений»[512]. Перемещение на более высокий уровень небоскрёба символизирует движение к пику формы.

Программа клуба «Даунтаун-атлетик» выглядит следующим образом: первые двенадцать этажей посвящены спорту и укреплению тела, 13-18 этажи становятся рекреационной зоной: здесь находятся залы «различной степени приватности», рестораны, кухни, комнаты отдыха и библиотека.

Наибольший интерес для Колхаса представляет устройство девятого этажа. Выходя из лифта, посетитель клуба отправляется по темному коридору в раздевалку, расположенную в центре. Далее он переходит в основное пространство — зал для спаррингов с боксерскими грушами без окон. На южной стороне «платформы» расположен устричный бар с полностью остекленными стенами, откуда раскрывается вид на реку Гудзон. Колхас описывает программу данной платформы следующим образом: «Есть устрицы руками в боксерских перчатках, голым, на энном этаже — вот «сюжет» девятого этажа, или XX век в действии»[513].

Местом, где разворачивается кульминационный момент программы клуба, становится семнадцатый этаж, где располагается бар с танцполом и открытой террасой. «После напряженных тренировок на нижних залах атлеты — все пуритане от гедонизма — наконец готовы к встрече с противоположным полом — с дамами — на маленьком прямоугольном танцполе на террасе семнадцатого этажа»[514] — пишет Р. Колхас.

В своем «ретроактивном манифесте» Р. Колхас стремится показать, что программа довольно заурядного на первый взгляд здания обладает

[511] Колхас Р. Нью-Йорк вне себя. М.: Strelka press, 2021. С.124.
[512] Там же.
[513] Там же.С.127.
[514] Там же.С.128.

выверенной до мелочей хореографией, которая задает движениям тел посетителей клуба определённую траекторию. Неявно присутствующая в данном здании логика превращает клуб в «фабрику холостяков», совершенствующих свою физическую форму по мере восхождения на более высокий уровень. Каждый этаж — эта «платформа-сюжет» на конвейере совершенствования мужского тела, поскольку основная часть общественных зон предназначена исключительно для мужчин[515].

Колхас считает, что архитектура данного комплекса (как и любой другой манхэттенский небоскреб) сортирует людей на «метрополитанцев» — добившихся успеха белых мужчин, которые пользуются всеми доступными услугами клуба — и остальных людей, которым эти привилегии недоступны. Однако, нарциссичные «метрополитанцы» — продукт этой «фабрики холостяков» — платят за свое привилегированное положение «бесплодием»: в погоне за идеальным телом они «совершают коллективное отступление ввысь», отдаляясь тем самым от «способных к деторождению невест»[516].

И хотя Р. Колхас здесь (как и в других в своих сочинениях) не апеллирует непосредственно к работам Делёза-Гваттари, в его произведениях все же можно уловить отсылки к их идеям. Рассматривая небоскрёб как конгломерат самодостаточных платформ, выполняющих совершенно разные функции и связанные между собой механистически благодаря лифту, Колхас проводит параллель между зданием и машиной. Он называет небоскрёб «конденсатором в духе конструктивизма», которую он определяет как «машину по созданию и усилению определенных видов человеческих отношений»[517]. Если конденсатор является «машиной», то различного рода отношения и связи являются результатами ее производства. Эти самые связи формируются не только между людьми, но и нечеловеческими агентами под воздействием сил и интенсивностей, внешних по отношению к архитектуре здания. Более того, сам ее характер во многом определяется ими.

---

[515] Там же. С.124-129.
[516] Там же. С.129.
[517] Там же. С. 124.

«Платформы» небоскреба в терминах Ж. Делёза могут быть трактованы как «плато» — области «непрерывной интенсивности», собирающими воедино абсолютно разные по своим функциям помещения в гетерогенную, сложно дифференциированную программу. «Тело без органов» здесь не может быть локализовано в конкретном объекте или элементе. Оно выступает в виде концептуальной матрицы, обусловливающей доминирование социальной и экономической составляющей в теории самого Р. Колхаса. «Телом без органов» архитектуры в данном случае являются не поддающиеся четкому определению потоки и силы, порождающие желание. Как и в «Анти-Эдипе» Ж. Делёза и Ф. Гваттари, действие желания в здании «Даунтаут Атлетик клаб» уподобляется производственному процессу. С этой точки зрения желание здесь рассматривается как нечто внутренне присущее самому зданию как «машине холостяков»: машина и желание как бы «перетекают» одно в другое, запуская бесконечный процесс производства, регистрации и потребления под эгидой совершенствования тела.

Говоря о «теле без органов» сооружения «Даунтаун Атлетик клаб», Графланд акцентирует внимание на одном из аспектов программы небоскреба, а именно — на описанном в тексте голландского архитектора моменте встречи холостых метрополитанцев с представительницами противоположного пола. Этот элемент архитектурной драматургии побуждает Графланда провести параллель между устройством манхэттенского небоскрёба и композицией работы «Большое Стекло» Марселя Дюшана ***(илл.48).*** Оба объекта выстроены по вертикали и состоят из «мужской» и «женской» частей. И в манхэттенском клубе, и в работе Дюшана мужское занимает нижнюю половину, а женское — верхнюю[518]. С точки зрения А. Графланда, и тот, и другой объекты отражают тему машины, но также могут быть трактованы как изображение описанной в «Анти-Эдипе» Ж. Делёза и Ф. Гваттари «машины безбрачия»[519]. Данные машины формируют «новый союз» между «телом без органов» и машинами

[518] Graafland A. Artificality… P. 113.
[519] Ibid. P. 114.

желания «ради рождения нового человечества и прославленного организма»[520].

Графланд очень убедительно доказывает, что действие желания применительно к программе манхэттенского небоскреба уподобляется машине и представлено как «содержательный план» «тела без органов» архитектуры: этот план формирует связи между потоками движения холостых метрополитанцев и женщин внутри здания. По этой причине он трактует сам небоскреб как коллективное «тело», скомпонованное из разнородных частей - анонимных индивидов и неживых механизмов[521]. На поверхности этого тела закрепляются машины желания и «тело без органов», между которыми свободно циркулируют невидимые потоки и интенсивности.

Графланд использует категориальный аппарат Ж. Делёза и Ф. Гваттари для демонстрации глубинной взаимосвязи между манифестом Колхаса и современной ему философией. На это указывает тот факт, что он обращается к теории Р. Колхаса, а не к реализованным проектам. Это означает, что параллели с Ж. Делёзом он обнаруживает именно в характере мышления, а не в реальной архитектурной практике. Однако не стоит забывать о том, что в своем тексте А. Графланд предлагает свою собственную интерпретацию теории голландского архитектора. Соответственно, эссе А. Графланда — это всего лишь одна из гипотез, которая не находит подтверждения ни в высказываниях Колхаса, ни в его практике.

В ряде своих провокационных теоретических работ (главным образом в «S, M, L, XL»[522]), равно как и в архитектурных проектах Р. Колхас и основанное им бюро OMA развивают идею о неизбежной вовлеченности архитектуры в глобальные политические и экономические процессы. Создание релевантных нынешней эпохе сооружений возможно только в том случае, если архитекторы не будут критиковать капиталистическую формацию, а примут её условия, попытаются разобраться в том, как работает

[520] Делез Ж. Гваттари Ф. Анти-Эдип… С. 36.
[521] Ballantyne A., Deleuze and Guattari for Architects. P. 27.
[522] Koolhaas R. Mau B Werlemann H. S, M, L, XL / Sigler J (ed). — New York: The Monacelli Press, 1998. 1344 p.

эта система. Не противостояние, но опора на ее принципы сделает архитектуру по-настоящему современной.

Согласно Г.Ф. Моллгрейву и Н. Гудману, Р. Колхас открыто противопоставляет свой подход архитекторам-неоавангардистам, которых он порицает за формализм и сложные теоретические экзерсисы. Архитектор не должен слишком сильно увлекаться интеллектуальными играми в деконструкцию, его долг – выполнять свою работу, ориентируясь исключительно на конкретную социально-политическую повестку и экономические условия[523]. Именно по этой причине указанные авторы считают Р. Колхаса одним из главных адептов «прагматизма» — направления в западной архитектурной теории 1990-х годов, которое рассматривает архитектуру как сугубо практическую дисциплину, завязанную на рыночной экономике и видящей в ней потенциал для собственного развития[524].

И эта стратегия осуществляется в его педагогической деятельности, за которой – деятельность и его бюро. Разработка проекта опирается на массив эмпирических данных, собранных специалистами различного профиля — социологами, экономистами, антропологами и многими другими. Комплексный анализ состояния экономики, структуры общества, его идеологии и культуры формирует концептуальный базис проекта и влияет на принятие окончательного решения. Вследствие этого подход Р. Колхаса часто противопоставляют концепции автономности формы П. Айзенмана, когда социокультурная проблематика выносится за скобки. Не критическая дистанция по отношению к действительности, но вовлеченность в ее процессы позволяет, с точки зрения Колхаса, адекватно судить о состоянии архитектуры, которая, по мнению Майкла Спикса, в последние десятилетия превратилась в архитектурный бизнес, живущий по законам рыночной экономики и всецело ей подчиненный[525].

---

[523]Mallgrave H.F., Goodman N. Theory since 1968. P. 182.
[524] Ibid. P. 178.
[525] Speaks M. Two Stories for the Avant-garde // Archilab 2004, The Naked City. Proceedings of the 6th Orléans International Architectural Conference**.** URL: http://www.archilab.org/public/2000/catalog/ftca01en.htm (дата обращения: 15.07.2023).

С нашей точки зрения, более релевантным для интерпретации его работ будет обращение к социологическим теориям. Термин «платформы», конечно, можно проинтерпретировать, используя понятийный аппарат Делёза-Гваттари. Однако мы полагаем, что их конструкты не очень подходят для выявления «скрытых механизмов», структурирующих архитектурный объект и наделяющих его социальной значимостью. С нашей точки зрения, концепция архитектуры как «социального конденсатора» Колхаса созвучна, скорее, акторно-сетевой теории Бруно Латура, предполагающей расширенную трактовку «социального» и исходящей из предпосылки, что многие процессы в обществе (как и сферы деятельности) функционируют не только благодаря активности людей, но и благодаря работе нечеловеческих агентов – техники, объектов инфраструктуры и даже микроорганизмов[526].

Б. Латур, как и Ж. Делёз, отказывается от устоявшейся трактовки социального, с позиции которой деятельность нечеловеческих акторов выпадает из поля зрения. В этом смысле функция архитектуры, описываемая Колхасом как «социальный конденсатор в духе конструктивизма», может быть осмыслена именно в этом ключе. Тогда внутренняя структура отдельно взятого здания, собранного из «платформ», предназначенных для спонтанного возникновения событий, может быть представлена как «сеть», сформированная из связей между живыми и неживыми акторами.

Данная «матрица» (как и концепция платформ) применима не только к интерпретации клуба «Даунтаун Атлетик», но и к самим проектам OMA. Известно, что Колхас воплощает концепцию платформ в огромном количестве общественных зданий 1990-х — 2000х годов, в частности — в культурных центрах, музеях и библиотеках.

В конкурсном проекте Центра Искусств и Медиатехнологий (ZKM) в Карлсруэ (1989) Колхас также стремится воспроизвести описанный в «Нью-Йорке вне себя» принцип «великой лоботомии» — механического сочленения

[526] Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.

друг с другом абсолютно автономных пространственных зон (тех же «платформ») на каждой из которых разворачивается определенный сюжет.

Объёмно-пространственная композиция центра представляет собой покоящийся на длинном стилобате параллелепипед ***(илл.49).*** Нейтральная форма здания контрастирует со сложной внутренней программой, которая складывается из пяти пунктов: её формируют поставленные друг на друга студии звукозаписи и лаборатории медиаискусства, медиатеатр, медиамузей, библиотека и лекционный зал, музей современного искусства и размещенный в отдельной башне исследовательский центр ***(илл.50).*** В верхней половине возвышающегося над окружением полупрозрачного параллелепипеда размещен огромный экран. Несмотря на то, что Р. Колхас оперирует формальным словарем модернистской архитектуры, главным «действующим лицом» этого сооружения является не его форма, но люди и ситуации, возникающие на «платформах» здания[527].

Схожие интенции присутствуют в конкурсном проекте библиотеки Жюссье (1992). Лаконичный кубический объём рассекается внутри на разные по функциям зоны, перетекающие одна в другую. Между этими зонами нет четкой иерархии: все они трактуются как абсолютно равнозначные. Эти пространственные зоны и есть «платформы», сопоставляемые в рамках одного здания по принципу коллажа ***(илл.51).*** Здесь также видны обозначенные выше несоответствия сложной внутренней структуры внешнему облику здания (или отсутствие обязательной корреляции между ними). Как и в случае с ZKM, не однозначность и «понятность» формы здания, но здание как «социальный конденсатор», бесконечно генерирующий, подобно фабрике, многообразие событий, является основной темой данного сооружения[528].

Релевантность концепции «тела без органов» современным реалиям состоит в том, что она неатропоцентрична: она учитывает нечеловеческие

---

[527] OMA. Zentrum fur Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany.1989. URL:https://www.oma.com/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie (Дата обращения: 6.05.2023)

[528] OMA. Jussieu – Two Libraries. Paris.1992. URL: https://www.oma.com/projects/jussieu-two-libraries. (Дата обращения: 6.05.2023)

агенты и их точки зрения, а также допускает возможность существования другой – виртуальной – реальности. По этой причине данная концепция становится актуальной в свете развития компьютерных технологий на рубеже 1980-90х годов — в тот момент, когда в архитектурную практику начинают внедряться специализированные автоматизированные системы проектирования (САПР).

Олицетворением этой тенденции является творчество американского архитектора Грега Линна. Новшество Г. Линна состоит в том, что он одним из первых начал внедрять методы 3D моделирования в собственную творческую практику, а также использовать анимационное программное обеспечение для проектирования зданий. Комплексная стратегия формообразования описывается им в статье «Блобы».

В ней он критикует гегемонию вертикали в архитектуре: обоснование необходимости вертикализма тем, что тело человека представляет собой «вертикальный остов», кажется Г. Линну неубедительным. Архитектор считает, что вертикализм, симметрия и ортогональная геометрия устарели, а формотворчество, основанное на этих принципах, не может удовлетворить потребностей современного пользователя. Более релевантной современным реалиям он считает архитектуру, чья форма определяется нелинейной геометрией. Отрицая прямые линии и вертикали, он отказывается от общепринятой концепции архитектурного объёма как статичного замкнутого тела; вместо него он стремится создавать асимметричные, гибкие, податливые топологические структуры, которые меняют свою форму под воздействием на них внешних сил и потому обладают способностью полностью «подстраиваться» под окружение. Эти объекты носят название «пузырей» или «блобов» (blobs). Они представляют собой обладающие массой и внутренней силой притяжения полые образования, конфигурация которых формируется под влиянием внешних факторов[529]. В отличие от привычных нам простых стереометрических тел, таких, как сфера, чья форма не зависит от окружения,

[529] Lynn G. Blobs, // Greg Lynn. Folds, Bodies, Blobs. Collected Essays. Bruxelles: La Lettre volée, 1998. P 157.

форма «блоба» зависит от его отношений с другими предметами. По этой причине их форма напоминает пузыри, капли, деформированные сферы[530].

«Блобы» создаются Г. Линном посредством метода параметрического проектирования с применением специализированных программ, используемых в индустрии кино и анимации. Морфогенез этих элементарных топологических структур осуществляется несколькими способами, наиболее важными из которых являются «метасферы» (или «метаболлы»), изоморфные полиповерхности (isomorphic polysurfaces) и инверсная кинематика[531]. Использование перечисленных выше средств позволяет Линну создавать стереометрические тела, которые внешне выглядят как цельный объём, но на самом деле представляют собой врезанные друг в друга дискретные гетерогенные фракции материи.

Сам Г. Линн считает, что этот метод проектирования позволяет адаптировать здания к конкретным условиям местности: места для строительства объектов перестают восприниматься как участки со строго обозначенными границами, они становятся «средами с градацией движения и сил». В этих условиях задачи архитектора начинают походить на «готовку» или «взращивание» гибких прототипов в цифровой среде, которые затем воплощаются в реальности[532].

Ярким продуктом такого подхода является его «Эмбриологический дом» (1999) – характерный пример внедрения в массовый обиход «кастомизации» жилища, предполагающей полную адаптацию проекта под потребности заказчика и особенности места[533] ***(илл.52).***

«Гаструлоподобные пространства» эмбриологического дома были созданы посредством цифрового параметрического моделирования. В

---

[530] Ibid. P.163.

[531] Инверсная кинематика – процесс программирования движения многосоставных объектов в САПР (таких, как AutoCad, MicroStation и др.) для создания анимации.

[532] Braham W.W., Emmons P. Upright and Flexible? Exercising Posture in Modern Architecture// Dodds, G., Tavernor, R. Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture – Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002. P.298.

[533] Schubert H. Greg Lynn's Embryological house URL: https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/4/origins-of-the-digital/5/embryological-house (дата обращения: 20.04.2022).

программу вносятся данные о конкретных условиях среды (например, площади и форме участка, особенностях климата), в соответствии с которыми система придает будущему объекту его окончательную форму. Вот как описывает порядок действий Г. Линна Г. Шуберт из Канадского центра современной архитектуры. На первом этапе архитектор обозначил криволинейный примитив дома в системе автоматизированного проектирования MicroStation, выделив двенадцать контрольных точек, по которым он начал трансформировать исходный объём, задав предварительно и границы процесса деформации. Такая последовательность соответствует установке самого Линна, требующего выявлять для каждого отдельного случая «...уникальный диапазон бытовых, пространственных, функциональных, эстетических и жизненных ограничений»[534]. Далее, на втором этапе, полученные в САПР файлы были импортированы в редактор трёхмерной графики Maya, используемой в индустрии анимации. Использование Maya позволило Г. Линну сгладить поверхности «блоба». Для уже собственно этапа возведения дома предполагалось использование станки с числовым программным управлением (ЧПУ) — автоматизированной системой, которая управляет производством без человека[535].

С точки зрения архитектора, созданные посредством САПР и анимационных программ «блобы» как раз и оказываются телами без органов архитектуры, сложность конфигурации которых зависит от количества параметров и данных, загруженных в программу. Аналогичную позицию занимает и Харрис: именно использование компьютерных программ в работе над проектом (или, проще говоря, манипуляции с формой в виртуальном пространстве) является одним из лучших средств репрезентации концепции пространства Делеза. Сам же Г. Линн, согласно П. Харрису, в своих произведениях «стремится перестроить отношения тела и геометрии» в поисках податливой, гетерогенной, складчатой деформации, порождаемой

[534] Ingeborg M Rocker, Calculus based form: An interview with Greg Lynn // Silver M. (ed) Architectural Design, (Programming Cultures). P 88–95.
[535] Ibid.

посредством «анимационного» метода проектирования. А обращение Г. Линна к концепции «тела без органов» – это и есть то самое стремление выйти за пределы антропоцентричной парадигмы в архитектурном мышлении: тело человека больше не признается единственной точкой отсчета для всех типов пространства, что дает право внедрять и иные «биологические типы морфологических изменений»[536].

Ради этого архитектор обращается к творчеству биолога Дарси Вентворта Томпсона и к физиогномической теории Иоганна Каспара Лафатера, для которых существенно воздействие внешних сил на морфологические изменения тел животных и человека. Эти работы – вполне в русле собственной стратегии морфогенеза Г. Линна, ведь в них живые организмы описываются как «деформируемые» и «податливые» тела, чьи форма и строение изменяются под длительным воздействием внешних факторов[537].

Важно указать, что Г. Линн понимает «тело без органов» двояко. С одной стороны, он склонен со всей серьезностью принимать реалии капиталистической культуры, внутри которой он вынужден работать: в этом случае «телом без органов» является сама экономическая и социальная жизнь города. С другой стороны, концепция «тела без органов» относится и к стратегии формообразования, когда, согласно, например, его работе «Материя тела», «тело» здания «возникает в процессе дифференциации, создающей различные степени единства, основанные на специфических связях и мутациях»[538].

Согласно же У. Брэму и П. Эммонсу, «тело без органов» Г. Линна, будучи трансформацией архитектуры в виртуальном пространстве, следует воспринимать как податливую проекцию будущего здания на экране монитора с последующей возможностью адаптировать под конкретные и реальные

---

[536] Harris P. To See with the Mind and Think through the Eye // Deleuze and Space/ Buchanan I, Lambert G. (eds). P 46.
[537] Lynn G. Body Matters // Greg Lynn. Folds, Bodies, Blobs. Collected Essays. — Bruxelles: La Lettre volée, 1998. P. 153.
[538] Ibid. P 137.

условия. Выходит, что «тело» в понимании Линна – это не статичный объект. Тем более, что Г. Линна очевидно занимает проблема движения и мутации тел под влиянием внешних сил. Так что ключевым качеством архитектурного «тела» является гибкость, которая позволяет ему меняться под воздействием окружения[539].

Стратегия Г. Линна в определенном смысле может рассматриваться как несимметричное подобие концепции «тела без органов» Делеза и Гваттари. «Тело без органов» олицетворяет нечеловеческое понимание тела, которое стремится обозначить собой «нулевую точку» его состояния: с одной стороны, за счет этого телом могут обладать и нечеловеческие агенты, а с другой — это позволяет рассматривать тело безотносительно к какому-либо контексту.

В каком-то смысле Г. Линн сближается с Ж. Делёзом и Ф. Гваттари даже на уровне интенций. Подобно тому, как философское «тело без органов» стало реакцией на феноменологическую и психоаналитическую коннотации телесности, которые по сути являются антропоцентричными, архитектурные «тела» Г. Линна не воспроизводят какие-либо атрибуты человеческой телесности, выступая скорее сгустками неорганической гибкой и податливой материи, обретающей конкретную форму под воздействием внешних сил.

Само же здание Линн понимает как согласованное единство гетерогенных частей. Это означает, что форма сооружения созидается по принципу смешения разнохарактерных элементов и «сглаживания» противоречий между ними. Данный метод противопоставляется архитектурной деконструкции, которая, напротив, подчеркивает внутренние и внешние противоречия архитектуры, нарушает целостность формы здания, представляя ее как нечто, распадающееся на дискретные элементы[540]. Концепция архитектуры как обладающего целостностью гетерогенного множества формируется по принципу «консолидации» и «консистенции»,

---

[539] Braham W.W., Emmons P. Upright and flexible? Exercising posture in modern architecture// Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture /Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002. P.294.

[540] Lynn G. Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant, the Supple // Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993–2009 / Sykes K. (ed) — New York: Princeton Architectural Press, 2012. P.32-35.

описанному Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в той же «Тысяча плато». Под «консистенцией» они понимают консолидацию разнохарактерных вещей: она связывает вместе гетерогенные, несоизмеримые элементы и обеспечивает консолидацию размытых совокупностей или множеств по типу ризомы. Консистенция и консолидация выступают антиподом древовидным моделям, предполагающим наличие строгой иерархии частей в рамках целого[541]. Схожее определение дано понятию «консолидация» в главе «1887— О ритурнели»: она обозначает формирование гетерогенных смесей, используя для этого «вставки, интервалы, суперпозиции-артикуляции». Наглядным примером воплощения консолидации является армированный бетон — вязкая смесь, которая состоит из разнородных элементов[542].

Транспонируя идеи Ж. Делёза и Ф. Гваттари в поле теории и практики архитектуры, Линн делает это вполне корректно, в результате чего сохраняется исходный смысл переносимых им понятий. Так, например, говоря о «гладких смесях», Г7 Линн подчеркивает их цельность, но также указывает на их комплексный гетерогенный характер. Как и у Ж. Делёза, «гладкость» у него реализуется в «непрерывной вариации» и «бесконечном развитии формы», которая становится возможной благодаря «складке». Данному термину полностью посвящена работа «Складка: Лейбниц и барокко». В ней Ж. Делёз «складку» трактует весьма широко: это не просто свойство материала, а принцип, на котором базируется мировоззрение, наука и искусство барокко[543]. Этому мировоззрению соответствует предложенная Г. Лейбницем модель подвижной и эластичной Вселенной, которая изгибается под воздействием трех фундаментальных понятий — «текучести материи, эластичности тел и принципу пружины»[544]. Описанные силы, в свою очередь, действуют на материю, из которой состоят органические и неорганические

---

[541] Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. С.860.
[542] Там же. С.548–549.
[543] Делёз Ж. Складка: Лейбниц и барокко. М.: Логос,1998. — С49–50. Примечательным является и то, что Делёз трактует барокко не как стиль, привязанный к конкретному времени, но как некий комплекс идей и принципов, нашедший свое отражение и в творчестве целого ряда художников, скульпторов и писателей Новейшего времени, в частности – у М. Хайдеггер и С. Малларме.
[544] Там же. С.10.

тела. Текстура материи неоднородна: она состоит из неотделимых друг от друга твердых и мягких фракций, что, с точки зрения Лейбница и соответственно Ж. Делёза, обусловливает ту самую эластичность тел.

Описываемая Ж. Делёзом складка бесконечна и проявляется во всех видах материи, во всех масштабах и во всех направлениях[545]. Она автономна, обладает сложной конфигурацией и имеет двоякую направленность — вовнутрь и наружу. Изображая жизнь, мышление и творчество в виде непрерывного свертывания и развертывания складки, Ж. Делёз демонстрирует зависимость внутренних процессов от внешних влияний. Именно поэтому складка, с точки зрения уже Г. Линна, обусловливает способность архитектуры «встраивать несвязные элементы в новую неразъединяемую смесь»[546]. Благодаря ей «гладким смесям» присущи пластичность, гибкость и податливость. Г. Линн полагает, что складывание представляет собой «эластичное наслоение» разных фракций гетерогенной материи друг на друга под воздействием внешних сил[547].

Примечательно, что когда Г. Линн апеллирует к понятийному аппарату Делёза-Гваттари, он не ставит перед собой цель в точности воспроизвести в архитектуре все их концептуальные конструкты. Американский архитектор скорее использует их для обоснования собственной специфической стратегии формообразования, которая предполагает, с одной стороны, отказ от антропометрической системы пропорций и евклидовой геометрии, а с другой — обращение к топологии, нелинейной геометрии и использование морфинга для создания проектов в компьютерных программах. Причем концепции Ж. Делёза проецируются Г. Линном на разные аспекты архитектуры. «Тело без органов» описывает невидимые силы, определяющие облик здания, а также его отношения с ними, тогда как концепция «складки» находит свое отражение в методе формообразования. Этот метод предполагает, что проект здания в виртуальной среде САПР рассматривается как множественное

[545] Там же. С.63.
[546] Lynn G. Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant, the Supple. P.35
[547] Ibid. P.34–35.

неорганическое тело, состоящее из неоднородной, но при этом податливой материи, которая деформируется под воздействием внешних сил.

В случае же текста А. Графланда, по поводу интерпретации Р. Колхасом клуба «Даунтаун Атлетик», читателю предъявляется один из возможных способов интерпретации программы нью-йоркского небоскрёба. А. Графланд, как и Г. Линн, не изымает понятие «тело без органов» из контекста, а использует его вместе с другими терминами шизоанализа Делёза-Гваттари, такими, как «сборка», «желание» и «машина» для того, чтобы продемонстрировать машинерию действующих на «теле» здания процессов. Получается, что в тексте А. Графланда представлен несколько иной аспект «тела без органов». Он связан не столько с морфогенезом в виртуальном пространстве компьютерной программы, сколько с тем, что описывал в своем докладе И. де Сола Моралес — с взаимодействием здания и людей в терминах циркуляции абстрактных неосязаемых потоков сил. Эти силы, воздействуя на пользователей сооружения, формируют внутри здания определенные события и социальные связи.

Обращаясь к Ж. Делезу и Ф. Гваттари, теоретики и архитекторы не стремятся к воплощению в архитектуре их идей. Именно поэтому понятие «тело без органов», как и другие постмодернистские концепции телесности, не выходит за пределы теоретических работ. Оно используется как средство размышления о том, какие невидимые силы могут действовать внутри архитектуры или влиять на нее. Теоретики архитектуры в 1990-е годы используют конструкт «тела без органов» в разных контекстах: И. де Сола Моралес объясняет ей общие моменты в программе разных сооружений, А. Графланд использует его в качестве инструмента анализа конкретного сооружения, а Г. Линн — для обоснования собственной творческой стратегии. В то же время обращение к данному теоретическому конструкту во всех трех случаях объединено общей целью – указать на встроенность архитектуры в сложную сеть экономических и социокультурных отношений.

Для архитектурной теории Р. Колхаса чрезвычайно важна не столько делезианская философия, сколько социология. Его интересуют не возможности САПР для формообразования, а вовлеченность архитектуры в глобальные процессы, рыночную экономику и капиталистическую культуру в целом. Если попытаться спроецировать концепцию «тела без органов» на его творчество, то в этом случае понимание Колхасом сблизилось бы с тем, что описывал в своём докладе И. де Сола Моралес, а именно — взаимодействиями социума и архитектуры в терминах циркуляции абстрактных невидимых потоков.

3.3. Телесность как проекция физического состояния тела: метафоры «гибкости» и «иммунитета»

На рубеже XX-XXI веков в архитектурном дискурсе происходили масштабные перемены. Если 1970-80-е годы были названы Г.Ф. Моллгрейвом и Гудманом «золотым веком архитектурной теории», то события 1990-начало 2000-х фактически положили ему конец. Дело в том, что в этот период отмечен растущим недовольством в отношении архитектурной теории второй половины XX века. Её критиковали в первую очередь за спекулятивный характер: «критические теории», призывающие к пересмотру текущих условий, как правило, не предъявляли четких инструкций по преобразованию среды, и потому были нереализуемы на практике. В результате этого проблемы значения, места и истории отступили на второй план, а интерес к постструктурализму и семиотике заметно снизился. Наиболее актуальными в этот период становятся вопросы архитектурной практики. Исследовательница К. Сайкс называет этот аспект нарастанием «пропрактических» настроений[548].

Смена повестки в теории архитектуры происходит на фоне глобальных перемен мировоззренческого плана. Анализируя текущие условия, современная философия и наука подчеркивают их беспрецедентный характер:

[548] Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009 / Edited by Sykes, K. - New York: Princeton Architectural Press, 2012. P.16.

настоящий мир представляет собой пространство полной неопределенности, в котором множество живых и неживых акторов постоянно взаимодействуют друг с другом. Реальность не воспринимается как цельный универсум, в котором царит божественная гармония и космический порядок. Ее регулируют разнонаправленные потоки совершенной разной природы. Сам мир в этих условиях воспринимается как динамичная сложная самоорганизующаяся система, которая непрерывно переопределяет собственные границы.

Архитекторы, в свою очередь, реагируют на все эти перемены и осознают невозможность проектировать и строить так, как раньше. А. Асада говорит о том, что сейчас — в эпоху, когда границы между странами размываются, миром правят транснациональные альянсы и корпорации, а картина мира изменяется ввиду осознания реальных ограничений человеческих возможностей — архитектура и урбанизм перестают рассматриваться как автономные дисциплины, независимые от внешних условий. Они понимают, что «тело» современного города формируется не только массивами зданий, определенным образом выстроенных вокруг транспортных артерий. Мегаполис рубежа XX-XXI веков – это сложное гетерогенное образование. Город функционирует и развивается не только в реальном, но и виртуальном пространстве, испытывая на себе серьёзное влияние экономических, социальных и политических факторов. Асада и Исодзаки полагают, что существенно усложнившейся картине мира должна соответствовать новая модель формообразования архитектуры. Очевидно, что антропоморфизм в конвенциональном понимании для этого не подходит: данная концепция тела основана на устаревшей «тео-антропоцентричной» модели мироздания, в которой тело человека является «микрокосмом» – компактным образцом космической и божественной гармонии и носителем идеальных пропорций[549]. Поскольку оспариваются само всемогущество человека и его способность контролировать все, а появление акторно-сетевой теории свидетельствует о попытке утвердить равноправие людей и

[549] Asada A., Isodzaki A. The Demiorgomorphic Contour… P. 42.

нечеловеческих агентов во всех сферах деятельности, то можно говорить о формировании неатропоцентричной картины мира. Однако, это не означает, что в сложившейся ситуации телесность вообще исчезает из повестки теории архитектуры. Скорее, она принимает более изощрённые формы и коннотации.

На формирование новой концепции телесности существенно повлияли открытия биологических наук и медицины. Более точное скрининговое оборудование (как, например, аппараты МРТ, микроскопы и рентген) позволило визуализировать недоступные зрению жизненные процессы — движение крови по сосудам и работу внутренних органов. Современное оборудование также позволяет считывать различного рода импульсы и сигналы, по которым специалисты могут анализировать работу мозга.

Однако к визуализации работы внутренних органов, регистрируемой медицинскими проборами, архитекторы и теоретики архитектуры проявляли интерес и ранее. Так, например, уже в XIX веке благодаря данным сфигмографа, измеряющим пульс и артериальное давление, в терминологический аппарат немецкого искусствоведения вошло понятие «ритм». Историк архитектуры Т. Тойтенберг отмечает, что в искусствоведении рубежа XIX-XX веков (а также в немецкой культуре в целом) присутствовал такой общий принцип визуального восприятия произведений, что прямо сформировался на базе естественнонаучных открытий и психологии, будучи в равной степени обусловлен актуальным на тот момент пониманием физиологии человека. Одним из «фильтров» новой оптики Тойтенберг считает критерий «динамизма», на который существенно повлияло понятие «ритм». Усмотрение его историками искусства того времени в тех же постройках – попытка проблематизации телесного измерения традиционного для тогдашней теории «эстетического чувства»[550].

В первой трети XX века архитекторы модернисты проявляли интерес к рентгеновским снимкам: По свидетельству Б. Коломины, многие пионеры

[550] Teutenberg T. The Eye of the Modernity. Form, Proportion and Rhythm in German Architectural History of the Nineteenth and Early Twentieth Century //Architecture and the Body, Science and Culture/ Sexton K. (ed), London; New York: Routledge, 2020. P. 165.

«архитектуры современного движения» – Ле Корбюзье, Аалто, Мис ван дер Роэ – могли вдохновляться рентгеноскопией при создании собственных проектов. Тело, просвеченное насквозь и демонстрирующее свои внутренности, не могло не повлиять на концепцию «архитектуры кожи и костей» Людвига Мис ван дер Роэ, наиболее ярко отразившейся в проекте небоскрёба на Фридрихштрассе. Подобно рёбрам на снимке за стеклянной оболочкой просвечивает железобетонный каркас здания[551].

Под влиянием открытий в области медицины в конце 1970-х-1980-е годы концепция телесности дополняется еще одним важным атрибутом — «иммунитетом». Представления об иммунитете существовали и ранее, однако в последней четверти XX века в результате открытия нового заболевания – Синдрома приобретённого иммунодефицита (СПИД) и его возбудителя (Вируса иммунодефицита человека (ВИЧ))— произошел сдвиг в изучении данного феномена. Вирус иммунодефицита человека является ретровирусом: он использует механизм обратной транскрипции для внедрения своего генома в ДНК хозяина. Посредством этого механизма он паразитирует в клетке хозяина, истощая его иммунитет и делая его уязвимым перед сопутствующими болезнями.

До этого момента функция иммунитета была неясна: с одной стороны, его задачу видели в защите тела от микробов, а с другой, он считался некой пустой «абстракцией», оценить и исследовать которую невозможно ввиду отсутствия каких-либо внешних проявлений. Наблюдение за поражениями, которые СПИД наносит телу, в корне изменило ситуацию: сделав явным феномен «истощения иммунной системы», оно наглядно доказало его способность сопротивляться вирусам и бактериям[552].

Открытие воздействия ВИЧ на иммунную систему человека не было проигнорировано в архитектурном сообществе. Так, например, об этом говорили японские архитекторы А. Исодзаки и А. Асада в своем докладе

---

[551] Colomina B. X-Ray architecture. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019. P. 137.
[552] История тела. Том III.Перемена взгляда: XX век / Корбен А.(ред). Куртин, Ж.Ж. (ред.), Вигарелло, Ж (ред.) М.: Новое Литературное Обозрение, 2018. С. 25.

«Демиургоморфные очертания» на конференции «Anybody». А. Асада называет аутоиммунное заболевание и провоцирующий его вирус «эпистемологическими возбудителями», которые предъявляют архитекторам новый тип телесной проекции, основанный на «молекулярном/виральном» образе тела. Асада считает, что в этой модели тело не воспринимается как цельный статичный объект или обладатель идеальных пропорций (как это было в «тео-антропоморфистской» концепции), но как «самоорганизующаяся система, чьи контуры постоянно меняются». Как показало открытие СПИД, эта система является хрупкой и может давать сбой. Тем не менее, у нее есть одно важное свойство — гибкость, которое позволяет ей подстраиваться под разные условия и обстоятельства. Так, например, ДНК в иммунных клетках способно подстроиться под определенные условия, чтобы обеспечить организму защиту. Кроме того, сама иммунная система состоит из мультивалентных клеток, которыми не управляет ни предопределенная программа, ни отдельный регулятор. Иммунные клетки просто спонтанно взаимодействуют друг с другом, выступая, по факту, наилучшим примером самоорганизующейся системы[553].

Другим источником, побудившим А. Асаду и А. Исодзаки обратиться к метафоре СПИДа, стало эссе Сьюзан Сонтаг «Болезнь как метафора», а именно — его вторая часть, вышедшая под названием «СПИД и его метафоры». Цель своих эссе С. Сонтаг видит в развенчании нелепых мифов о болезнях, которые препятствовали их лечению. Автор считает, что метафоры, которыми обрастали рак, туберкулёз и чуть позже СПИД не только формировали недостоверные представления о болезни в обществе в целом, но и стигматизировали тех, кто ими страдает. Это обстоятельство мешало больным вовремя обратиться за помощью, понять реальную клиническую картину и оценить свои шансы на выздоровление. Иными словами, Сонтаг полагает, что метафора препятствует адекватному восприятию болезни – т.е. «болезни как просто болезни». Наибольшую опасность, с точки зрения

[553] Asada A., Isodzaki A. The Demiorgomorphic Contour … P. 42.

философа, несут «милитаристские» метафоры, которые описывают поражение организма как «атаку» и «вторжение» в него, и в тех же понятиях описывают процесс лечения. В дискурсе, оперирующим военной терминологией, тело больного превращается в поле боя, на котором сражаются опасный вирус, лечащий врач, общество и иммунитет пациента[554].

Асада, с одной стороны, принимает позицию Сонтаг. Он соглашается с ее идеей о том, что метафора СПИДа служит средство стигматизации индивидов, социальных групп и явлений. Механизм действия этой метафоры, следующий: подобно тому, как СПИД разрушает иммунную систему организма-хозяина и усиливает «иммунный ответ» общества на его носителей, его метафора маргинализирует тех, в отношении кого она применяется.

И хотя тезис С. Сонтаг вызывает интерес японского теоретика, полностью он его разделяет, усматривая в нем внутреннее противоречие. Сонтаг считает метафору «болезнью значения», но пытается устранить болезнь тем же самым жестом, который она сама до этого критиковала. Асада утверждает, что мы не сможем полностью искоренить все метафоры, искажающие реальное понимание болезни: всё, что нам остается – это принять их как факт. Кроме того, борьба с метафорами бесполезна еще и как способ борьбы с болезнью.

Если идея СПИДа как метафоры не выходит за пределы поля архитектурной практики, то немногочисленные попытки воплотить в архитектуре молекулу ДНК все-таки были. В качестве примера здесь можно привести в проект биологического центра при Институте И.В. Гёте во Франкфурте на Майне (1987) Питера Айзенмана.

В планировке центра считывается фрагмент цепочки двойной спирали ДНК, состоящих из двух полимерных нитей. Форма корпусов в общих чертах воспроизводит четыре нуклеотида – Аденин, Тимин, Гуанин и Цитозин. Подобно звену цепочки ДНК, вытянутые вдоль оси корпуса формируют комплементарные пары: длинные пятиугольные в плане корпуса

[554] Сонтаг С. Болезнь как метафора. М: Ad Marginem press, 2021.176 с.

соответствуют аденину, напротив которых располагается короткий пятиугольник тимина, а повторяющим цитозин квадратным корпусам – воспроизводящие гуанин протяженные корпуса с вогнутыми по дуге фасадами. Расцвеченные красным крытые переходы между корпусами соответствуют водородным связям между нуклеотидами ***(илл.53).***

Однако П. Айзенмана интересует репрезентация не столько структуры фрагмента молекулы, сколько процессов синтеза белка в ней. Он воспроизводит в проекте комплекса процессы репликации (удвоения спирали), транскрипции (запись генетической информации с ДНК на РНК посредством фермента РНК-полимеразы) и трансляции[555]. Однако, по мнению Графланда, во внешнем облике ансамбля архитектор пытается, скорее, воспроизвести процесс декомпозиции двойной спирали ДНК. По этой причине он сознательно изымает из цепочки два корпуса-«нуклеотида» и располагает их под углом относительного центральной оси всего комплекса. Аналогичным образом он поступает и с элементами самих зданий: их отдельные фракции, маркированные контрастными цветами, выступают из основного объёма, нависая над уровнем земли[556].

В данном проекте «телесность» присутствует не просто в изображении фрагмента генома человека, а в разворачивающихся в нем фундаментальных процессах жизнедеятельности. Однако данная тема не является основной в теоретических работах П. Айзенмана. В частности, в эссе «Развёртывание зрения» он открыто говорит о вторичности телесного восприятия относительно зрения, сомневаясь в том, что оно может инициировать революционные перемены в процессе рассматривания здания. Дело в том, что телесная чувственность требует сокращения дистанции, и это делает невозможным критический взгляд на сооружения и их адекватную интерпретацию. Критической позиции требуется отстраненный взгляд. Поскольку зрение всегда предполагает наличие дистанции между смотрящим

[555] Eisenman Architects. Biocenter (1987) URL: https://eisenmanarchitects.com/Biocenter-1987 (дата обращения: 25.03.2022).
[556] Graafland A. Architectural bodies. Rotterdam: 010 publishers,1996. P.84.

и наблюдаемым им объектом, то именно оно способно ее сформировать. Айзенман считает зрение, а не остальные чувства, первичным механизмом восприятия и интерпретации сооружений. На это указывает то обстоятельство, что все виды архитектурной репрезентации (чертежи, рисунки, макеты, фотографии, рендеры) и конвенциональные условия восприятия пространства основаны на зрении. «Рациональный взгляд» определяет не только облик зданий, но и дискурс архитектуры: по мнению П. Айзенмана, условием его возникновения является наличие «монокулярно видящего человеческого субъекта». Несмотря на это, П. Айзенман противится однозначному «антропоцентризму» и «окуляроцентризму», признавая их наряду с ортогональной геометрией, принципами симметрии и иерархии «апориями» архитектурного мышления эпохи гуманизма. Альтернативу такому типу мышления он видит в концепции «складчатого пространства». Оно не является ни окуляроцентричным, ни антропоцентричным, с одной стороны, преодолевая принципы «архитектуры эпохи гуманизма», такие как симметрия, иерархия, упорядоченность, с другой – не игнорируя взаимодействующего с ним субъекта и меняясь под его влиянием[557].

Возвращаясь к проекту исследовательского центра, можно утверждать, что П. Айзенман пытается продемонстрировать архитектурный эквивалент декомпозиции молекулы ДНК. Нарушая регулярную планировку комплекса динамичными сдвигами объёмов относительно основной оси, архитектор воплощает процесс деконструкции генетической информации живого организма на молекулярном уровне. Отображая процесс распада, он пытается зафиксировать то, как на микроуровне происходит процесс освобождения архитектуры от семантического измерения. В концепции плана сооружения, с точки зрения А. Графланда, «вся процедура в конечном итоге направлена против символической природы архитектуры и проявляется в устремлении,

[557] Eisenman P. Vision’s unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 /Nesbitt K.(ed.) New York: Princeton Architectural Press Publishers, 1996. pp. 556–561.

которое пытается отменить акт формулирования смысла, записанной посредством текста или рисунка»[558].

Несмотря на то, что сам П. Айзенман не испытывает большого интереса к проблеме телесности, использование им образа распадающегося фрагмента молекулы ДНК подтверждает тезис А. Асады о том, что концепция «молекулярного/вирального тела» способна репрезентироваться в архитектуре последней трети XX века, причем, и это очень важно, именно в контексте серьезно обновленных представлений об иммунитете, который благодаря иммунологии стал неотъемлемым элементом в системе представлений о человеческой телесности. Нельзя, однако, не упомянуть и о вкладе некоторых междисциплинарных тенденций современного философского дискурса, а именно – синергетики, для которой наделённое иммунитетом тело представляет собой сложную и открытую самоорганизующуюся систему, встроенную в систему более высокого порядка и взаимодействующую с другими телами-системами. Такое тело состоит из невидимых сил и потоков, заключенных в физическую оболочку.

В своей книге «Гибкие тела» Эмили Мартин описывает, как телесная идентичность была перестроена под влиянием подобного сдвига парадигм. Образ здоровья как щита, который укрепляется гигиеной и защищает тело от болезнетворных бактерий, был сконструирован в начале XX века, но был впоследствии вытеснен более сложной концепцией иммунитета. Иммунитет подобен самоорганизующейся системе: он способен адаптироваться под различные условия окружающей среды и эффективно защищать организм от вирусов и инфекций. Иммунитет не только меняет представления о теле, но и о его месте в мире: оно теперь воспринимается как система, сообщающаяся с более масштабной экосистемой[559].

Эколого-сферный подход Петера Слотердайка наделяет иммунитет не столько биологической, сколько психосоциальной коннотацией. В широком

---

[558] Graafland A. Architectureal bodies. P. 10.

[559] Martin E. Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture—From the Days of Polio to the Age of AIDS. Boston: Beacon Press,1994. 352 p.

смысле иммунитет понимается им как «социальный факт», общность в том или ином коллективе, масштаб которого варьируется в зависимости от эпохи и возраста человека. Иммунными единицами социума являются семья, племя, город, религиозная община, народ, предприятие. Эта общность строится на солидарности: тот, кто не поддерживает установки и ценности, принятые коллективом, считается предателем и подлежит «остракизму». Современная модель жилища обратно пропорциональна этой ситуации: она нацелена на удовлетворение потребностей индивида, который не стремится солидаризироваться с космологической моделью или ценностями коллектива. Она отражает скрытый смысл латинского термина immunitas, который обозначает «неучастие в общественном труде более высокого порядка»[560].

Слотердайк пишет, что обитание человека в жилище на рубеже XX-XXI веков уподобляется работе иммунной системы — «quasi-гигиенического измерения первичного экзистенциального формирования пространства»[561]. Иммунологическая функция жилища заключается в том, что в нем человек формирует условия «удачного-для-себя-бытия»[562]. Но иммунитет – это не просто невидимый щит отдельно взятого индивида, он распространяется и на архитектурную и пространственную среду его жизни, а именно — на жилище. По этой причине дом имеет две ипостаси: это и физическая оболочка, оберегающая тело от агрессивного воздействия окружающей среды и вторжения посторонних в его личное пространство, и зона комфорта. Немецкий мыслитель считает, что жилище наших дней играет роль «пространственной иммунной системы», которая бережет покой и тело своего хозяина. Оно является местом, где можно отгородиться от всевозможных раздражителей и посторонних взглядов[563].

Поскольку иммунная функция жилища предполагает изоляцию от внешних раздражителей и обеспечения покоя в замкнутом пространстве,

---

[560] Слотердайк П. Сферы: Плюральная сферология. Т.3. Пена. СПб.: Наука, 2010. С. 544.
[561] Там же. С. 542.
[562] Там же. С. 543.
[563] Там же. С. 544.

одной из его задач является обеспечение места для сна. Именно поэтому, согласно П. Слотердайку, современные квартиры – это «футляры для сна», где главное пространство представлено спальней: «в центре небольшого, акосмического, иммунитарного дома находится кровать — простое техническое приспособление для сна, которое более всех прочих средств содействовало гуманитаризации ночей»[564].

Не трудно представить, что развитие представлений об иммунной системе влияет не только на облик, но и на внутреннюю структуру сооружений. У. Брэм и П. Эммонс в своей статье «Ровная и гибкая? Тренировка осанки в архитектуре модернизма» указывают на один из атрибутов телесности в доиммунологической парадигме архитектурного мышления: это – «ровная осанка» (upright posture). Исследователи трактуют её как «идеал, который одновременно является и телесным, и полностью абстрактным», выступая одновременно олицетворением порядка и диктата хорошей физической формы[565]. Данная идея перекликается с тем, что ранее писал Марк Уигли о телесности в модернистской архитектуре: если провести параллель между телами атлетов и белоснежной архитектурой довоенного интернационального модернизма, считает исследователь, то можно прийти к выводу, что архитекторы видели своей задачей перенос на постройки свойств здорового тренированного тела[566]. Яркий пример – Спортивный комплекс им. Пэйна Уитни в Йельском Университете, возведённый по проекту Джона Рассела Поупа в 1932 году ***(илл.54)***. У. Брэм и П. Эммонс прямо называют его «памятником физкультуре и ровной осанке»[567]. Каменные стены данного спортивного комплекса соответствует доиммунологическому пониманию здорового тела, с твердой опорой на правилах гигиены и четким

[564] Там же. С. 550.
[565] Braham W.W., Emmons P. Upright and flexible? Exercising posture in modern architecture… P.291.
[566] Wigley M. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.
[567] Braham W.W., Emmons P. Upright and flexible? Exercising posture in modern architecture… P. 292.

представлением, что «защитным барьером» тела является кожа — цельная материальная оболочка, оберегающая тело от бактерий и вирусов[568].

Тема формирования хорошей осанки является, с точки зрения П. Эммонса и У. Брэма, принципиально важной для понимания значения Йельского спортивного комплекса. Она связана с деятельностью директора по физической культуре Йельского университета Роберта Кифута, Он занимался проблемой профилактики искривления позвоночника, посвятив ей труд «Дефекты осанки», где, по наблюдению У. Брэма и П. Эммонса, типично обращение к тем или иным архитектурным мотивам для иллюстрации тех или иных идей: так, в частности, изображение перегруженной колонны призвано продемонстрировать, какие последствия может иметь нарушение осанки[569].

В облике данного комплекса можно различить и распространенную для архитектуры 1920-30х годов идея о формировании здорового тела с ровной осанкой не только интенсивными тренировками, но и обилием солнечного света и свежего воздуха[570]. Убежденность в том, что солнечный свет убивает болезнетворные бактерии и препятствует заражению туберкулёзом длительное время не вызывала сомнение. Идея о благотворном влиянии солнечных ванн и свежего воздуха на практике, однако, не подтверждала свою эффективность и постепенно сошла на нет после открытия Зельманом Ваксманом стрептомицина 1943 году[571].

Таким образом гигиена, физкультура и идеально ровная осанка в первой половине XX века выступали своего рода нормативами, с опорой на которые конструировалась телесность человека[572].

Современная архитектурная парадигма отказывается от этой идеи в пользу гибкости. Показательной в этом смысле является проанализированная нами архитектура Г. Линна. В отличие от жесткой структуры, закреплённой принципом функционального зонирования, криволинейные формы

---

[568] Ibid. P. 295.
[569] Ibid. P. 296.
[570] Ibid. P. 293.
[571] История тела. Том III.Перемена взгляда: XX век. С. 18.
[572] Braham W.W., Emmons P. Upright and Flexible? Exercising Posture in Modern Architecture… P. 295-296.

архитектурных проектов Г. Линна не выглядят, напомним, статичными: при взгляде на них создается впечатление, словно они все время пульсируют. Сам архитектор называет их «эко-системами», которые «включают в себя структуру, обладающую определенным диапазоном движения, мутаций и гибкости».

Манипулируя отдельными параметрами формы в компьютерной программе, элементы конструкций Г. Линна устанавливают динамичные связи компартиментов с окружением и друг с другом, или (если выражаться иначе) абстрактными силами и потоками этого окружения. Те же принципы переменчивости и гибкости, действующие в экосистемах и микромире, теперь присутствуют в проектном методе архитектора. Понимая городскую среду как открытую систему, Линн может признавать, что деятельность её обитателей и генерируемые ими потоки информации также влияют на семантику архитектуры: в этих условиях здания воспринимаются как результат действия невидимых сил и обменных процессов[573].

«Гибкость» понимается Г. Линном чрезвычайно широко: она касается и формы, и конструкции, и планировки, и программы. Если ранее «гибкость» считалась признаком слабости, то теперь она обретает положительную коннотацию: она воспринимается как один из механизмов адаптации к изменяющимся условиям. Экологический взгляд отрицает главенство прямого угла, который воспевали Ле Корбюзье и академическая традиция, оставившая неизгладимый след в Спортивном центре им. Пейна Уитни.

Однако атрибуты «иммунитета» как свойства телесности не считываются в облике сооружения. В этом – принципиальное и характерное отличие этой концепции от феноменологической и постструктуралисткой: «иммунитет» является здесь теоретическим конструктом, посредством которого можно обосновать необходимость некоторых качеств, позволяющих архитектуре адаптироваться сообразно изменяющимся условиям – как физическим, так и психическим, как историческим, так и культуральным м

[573] Ibid. P. 294.

социальным. Впрочем, такой теоретический конструкт «иммунитета» не отрицает возможность применения его при обсуждении, например, онтологических критериев современного жилища.

Именно так его использует П. Слотердайк, когда говорит об «иммунологической функции» современного жилища. Немецкий философ апеллирует к М. Хайдеггеру, противопоставляя, однако, его идею крестьянского дома своему пониманию уже современного жилища. Равным образом, его концепция современного «иммунного» дома альтернативна тому, что описывает в «Поэтике пространства» Г. Башляр. Обитание в доме — это не «пребывание в четверице при вещах», а сознательное отстранение от внешнего мира. Современное жилище не является «местом ожидания гостей», а изолированным от внешнего мира личным пространством. Доступ к нему запрещен как посторонним людям, так и всему, что может навредить хозяину. Оно является продолжением тела, которое, в то же время выступает дополнением его защитных функций: «тем самым жилище становится причастным к основному процессу модернизации: оно артикулирует появление — или обнаружение — иммунных систем… Оно стало материальным выражением того факта, что человеческой открытости миру всегда соответствует дополняющий ее разрыв с миром»[574].

Резюмируем сказанное и обратим внимание на следующее.

Рассмотренные в третьей главе атрибуты телесности, к которым обращаются архитекторы, являются следствием мировоззренческого сдвига, произошедшего в результате открытия генома ДНК, обнаружение возбудителя синдрома первичного иммунодефицита. Кроме того, влияние на архитекторов оказало в том числе и изучение архитекторами работ Делеза и Гваттари. Так в дискурс теории архитектуры попадают понятия фрагментированного тела, тела без органов и иммунитета.

Канадский теоретик архитектуры Жорж Тейссо увязывает их появление с феноменом «развоплощения» или утраты телесности в культуре

[574] Слотердайк П. Сферы: Плюральная сферология. Т.3. Пена. С. 549.

постмодерна. Он считает, что эта тенденция усиливается благодаря нескольким факторам. Полеты в космос, изобретение новых средств коммуникаций — персональных компьютеров и сети Интернет — подняли вопрос о существовании альтернативных измерений пространства, чьи условия существенно отличаются от привычных человеку. Если в космосе тело человека становится невесомым и «парит» в пространстве, то в виртуальной реальности субъект и вовсе утрачивает материальную оболочку[575].

Другой вариант конструирования телесности, который имеет место в современной культуре, представляет распад образа тела на фрагменты, за которым следует пересборка тела при помощи технологий. Канадский теоретик характеризует данный процесс как «стадию зеркала наоборот», поскольку его результатом становится не формирование цельного «Я» субъекта, сколько раздробленный на куски образ тела.

Причины «развоплощения» и «дробления» на фрагменты, о которых говорит Тейссо, озвучены несколько примитивно и упрощают реальное положение дел в дискурсе теории архитектуры. Если обратить внимание на взаимодействие дискурсов архитектуры и других дисциплин, то здесь, как нам кажется, скрывается ещё одна из причин, из-за которой теоретические работы архитекторов обогащаются новыми понятиями. Теория архитектуры во многом ориентируется на философию постмодерна. Речь идёт не столько о банальном заимствовании терминов, сколько об ориентации на её методы. В конце 1960-х–70-е годы мыслители осознают, что логоцентристская парадигма переживает кризис. Для его преодоления они пытаются сформулировать более релевантные своей современности теории. Те, что восходят к «стержневой» идее как объективной истине, отвергаются, а знакомые понятия переосмысляются и наделяются новыми смыслами. В этом смысле особое значение приобретает созданный Деррида метод деконструкции: он предполагает именно «пересборку» значения на базе

[575] Teyssot G. The mutant body of architecture // Diller E. Scofidio R. Flesh: Architectural probes.1994. P. 10.

свободной игры означающего и означаемого. Этот процесс происходит и с телесностью: она перестаёт ассоциироваться исключительно с цельным человеческим телом и его сенсорикой и используется для описания абстрактных, далеко не всегда связанных с единичным индивидом и его телом процессов. Архитектурная теория в этом смысле следует за философией. Пролиферация новых теорий символически нарушает цельность «тела» архитектурного дискурса, а новые понятия телесности, возникающие в текстах, также подчёркивают дискретность мира и феномен дематериализации тела.

Сближение с философией и другими дисциплинами (психоанализом и медициной) возникает на волне другой характерной тенденции – отдаления повестки теории архитектуры от её практики. Подобно постструктуралистам, которые освобождают философию от поиска общеприемлемой истины, теоретики архитектуры и архитекторы-неоавангардисты стремятся символически избавить архитектуру от миссии служить обществу. Этот жест может быть расценен как способ отделить архитектуру от строительства, показать, что архитектура — это именно искусство, существующее вне этических норм, а также критериев пользы и красоты. И в то же время постулировать полную автономию архитектуры не удаётся, поскольку сама сущность этой дисциплины привязана к различным различным аспектам жизни человека. В этом состоит специфика этого вида деятельности, и конструкт «телесность» позволяет в этом убедиться. Иными словами, апелляция теоретиков к различным концептам телесности подчёркивает привязку архитектуры к «коллективному телу» социума, а точнее — к различного рода процессам, которые разворачиваются в нём. Эта гипотеза была рассмотрена на примере трёх концептов телесности – «тело без органов», «фрагментированное тело» и «иммунитет». Эти термины используются в разных контекстах: «телом без органов» теоретики пытаются объяснить воздействие на архитектуру нематериальных сил и процессов, «фрагментация» и «распад» выступает как тактика деконструкции

архитектурной формы и устаревшей системы взглядов, а «иммунитет» — как метафора адаптивности и податливости современной архитектуры.

ГЛАВА IV. ПРОБЛЕМА ЖЕНСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА[576]

Как уже было отмечено во второй главе, для приверженцев феноменологии архитектуры тело является главным инструментом восприятия окружения, посредством которого мы генерируем пространственно-временные отношения. Они всячески подчеркивают значение данных мультисенсорного перцептивного опыта, получаемых телом не только при помощи зрения, но и других органов чувств. М.Р. Невлютов пишет, что феноменологический подход предполагает, что тело человека и воспринимаемый им мир имеют «единую материальную природу»[577], что делает возможным чувственное восприятие окружения. Исследователь, ссылаясь на С. Ситара, указывает, что акцент на телесно-чувственных переживаниях обусловлен тем, что для представителей феноменологического подхода значение архитектуры может полностью раскрыться только на «довербальном» или «пара-вербальном» уровне человеческого опыта «при участии способности визуального, звукового, тактильного, кинестетического воображения»[578].

В третьей главе говорилось о том, что постструктурализм и постмодернистская философия существенно расширяют поле коннотаций понятия телесность: оно дополняется концепцией фрагментированного, монуструозного тела, а также пришедшим из шизоанализа Делёза-Гваттари термином «тело без органов». Помимо этого, во второй половине XX века возникает еще одна тенденция: это попытка гендерной идентификации телесности, проецируемой на здания, а вместе с ней — стремление определить место и роль женской телесности в архитектуре. Данный вопрос

---

[576] Материалы данного раздела частично опубликованы в статье: Петрушихина С. В. Проблема женской телесности в теории архитектуры конца XX века // Артикульт. —2021.— № 2(42). — С. 91-96.
[577] Невлютов М.Р. Феноменологические концепции в теории архитектуры… С. 45.
[578] Там же, С.41–42, цит. по Ситар С. Переопределение архитектуры как движение к подлинности // юбилейный каталог Московской архитектурной школа МАРШ.

актуализируется в 80-е годы XX века в контексте гендерной теории и феминистской критики архитектуры.

Круг тем, поднимаемых исследователями данного направления, чрезвычайно широк, даже несмотря на то, что относящиеся к нему авторы (среди которых – Д. Агрест, Д. Фауш, Б. Коломина) избирают в качестве отправной точки для своих размышлений один и тот же тезис: не только женщина-архитектор, но «женский взгляд» как таковой вообще не представлен в архитектурном дискурсе. По этой причине они ставят своей целью вернуть «женскому взгляду» законное место в теории архитектуры. Персоналии, о которых пойдёт речь в данном параграфе, вкладывают в понятие «женский взгляд» и женский опыт восприятия архитектуры, и специфический женский подход к проектированию, и спроецированную на архитектуру женскую телесность[579].

4.1. Женщина – «Другой» архитектуры. Проблема инаковости и исключенности женской телесности из архитектурного дискурса

Мощным подспорьем для архитектурного дискурса феминистской направленности стали работы по гендерной теории и психоанализу. Самой ранней и наиболее значимой из них является «Второй пол» (1949) французского философа Симоны де Бовуар.

Отвечая на вопрос «что есть женщина?», Де Бовуар отвергает эссенциалистские теории и концепции, утверждая, что фундаментальное отличие женщины от мужчины нельзя объяснить физиологией или загадочной «женской природой». Для нее «женственности» как таковой (или как чего-то

[579] Группа текстов, посвящённая гендерной проблематике, была вынесена в финальную главу диссертации по нескольким причинам. Первая связана с временным аспектом: тематика и концепции, анализируемые в данном разделе, появились в зарубежном архитектурном дискурсе значительно позже постструктуралистских и феноменологических. Во-вторых, необходимость обособить гендерную проблематику телесности в специальный раздел связана с интенциями самих авторов: они стремились противопоставить себя и свои взгляды доминирующей «маскулиноцентричной» архитектурной теории и практике. Её антиподом становится женская телесность и её атрибуты, о чём будет сказано далее. В-третьих, акцент женской телесности в финальной части работы связан и с истогриографическими пробелами, о чём было сказано в соответствующем разделе.

вневременного, неизменного, одинакового для всех) не существует. Понимание «женского» и «женственности» относительно: они определяются культурой и зависят от конкретной «ситуации». Более того, конвенциональные представления о женственности были сконструированы патриархальной, маскулиноцентричной культурой. В ней женщина никогда не рассматривается как самостоятельный субъект. О женщине говорят только в сравнении с мужчинами, относительно которых её считают вторичным, несамостоятельным существом. В этих реалиях женщина «предстает отрицательным началом, причем любое свойство вменяется ей как ограничение, без обоюдности». В условиях патриархальной культуры «мужское» отождествляется с Абсолютом и чистой рациональностью, а «женское» воспринимается как Другой, «плоть, плотские наслаждения и опасность»[580]. С другой стороны, «негативность» женского начала в этих реалиях отражает полноту бытия. В этом смысле оно является позитивным воплощением нехватки, которую мужчины носят в своем сердце: «она [женщина] — все, чем он не является и что хочет иметь, она его отрицание и смысл его жизни»[581] — пишет С. де Бовуар.

Все это говорит о том, что маскулинное общество относится к женщине весьма противоречиво: с одной стороны, оно боготворит её, сопоставляя с матерью, Природой, Девой Марией и Евой, а с другой — систематически унижает (обзывая её «болтуньей», «лгуньей», ведьмой и истеричкой) или вовсе низводит до статуса объекта. Амбивалентность этих отношений накладывает отпечаток и на представления о женской телесности.

В первую очередь это касается критериев привлекательности, которые объективируют женское тело. Навязывая женщине тот или иной стандарт красоты, патриархальное общество тем самым стремится, с одной стороны, превратить её в подобие предмета культа (живой тотем), а с другой – обездвижить её, превратить в вещь. Именно так работает мода и навязываемые

[580] Де Бовуар С.Второй пол (в двух томах) Т.1... С. 260.
[581] Там же. С. 260–261.

ей нереалистичные стандарты красоты – например, высокие прически, странные пропорции тела, достигаемые при помощи перевязки стоп, удлинения шеи посредством вставки в неё колец, культ избыточного веса (примером которого являются палеолитические Венеры или женские статуэтки времен династии Тан) или крайней худобы[582].

С другой стороны, в женщине патриархальная культура видит воплощение живой телесности человека, в первую очередь — плотских желаний и конечности жизни[583]. Соответственно, женщина как Другой опасна не только потому, что тесно связана с природой и может порождать новую жизнь, но и потому, что ассоциируемая с ней телесная, животная природа побуждает считать её союзницей смерти.

И хотя де С. Бовуар противится определению сущности женского как «самки» (или обладательницы яйцеклетки), она полагает, что на положение женщины влияют в том числе физиологические особенности её организма[584]. Осознание ограниченности физических возможностей также накладывает отпечаток на понимание женщиной собственной телесности: в культуре, где мужское тело рассматривается как гармоничный идеал, женщина воспринимает собственное тело как обузу. Такое отношение формируется у юных девушек еще на этапе взросления: если половое развитие мужчины протекает более равномерно и гармонично, то женский организм, по мнению С. де Бовуар, пребывает состоянии перманентного стресса сначала из-за

---

[582] Там же. С. 268.

[583]Там же. Ср. далее: «…в женщине, будь то любовница или мать, мужчина лелеет и ненавидит прежде всего застывший образ собственной животной судьбы, жизнь, необходимую для его существования, но обрекающую его на конечность и смерть. В день, когда человек появляется на свет, он начинает умирать: эту истину воплощает Мать. Зачиная, он утверждает примат вида над самим собой – именно это он постигает в объятиях супруги; в смятении и удовольствии он, еще не успев зачать, забывает свое особое «я». Пусть он и пытается отделять мать от супруги, и в той, и в другой он находит один и тот же очевидный факт: собственную телесность.».

[584] Там же. С.74. «Женщина слабее мужчины; ее мускульная сила меньше, у нее меньше красных кровяных телец, ниже дыхательные способности она медленнее бегает, поднимает меньший вес и почти ни в одном виде спорта не может состязаться с мужчиной; побороть его она тоже не может. К этой слабости добавляется неустойчивость, недостаток контроля и уязвимость, о которых мы говорили; таковы факты. Значит, ее воздействие на мир более ограниченно; в её проектах меньше твердости и настойчивости, и она менее способна их осуществить.».

гормонального всплеска во время полового созревания, затем во время менструации, беременности, родов, лактации и менопаузы[585].

Кроме того, негативному восприятию обществом женской телесности способствует приписываемая ей коннотация «отвратительного». Из-за жидкостей, связанных с репродуктивной функцией (таких, как менструальная кровь) в патриархальной культуре сформировалось двойственное представление о женской телесности: с одной стороны, она ассоциировалась с устремленными наружу непрерывными потоками «скверны», которая может провоцировать болезни, а с другой – с идеей женского тела как полого сосуда, в котором формируется новая жизнь. Примечательно и то, что ассоциация с отвратительным в данном случае распространяются на все тело женщины, а не на отдельные его части[586].

Однако, напомним, что биохимические процессы хоть и важны для определения «ситуации женщины», её удел ими не исчерпывается. ссылка на одни только данные биологии и физиологии не может дать ответ на вопрос, почему женщина – это Другой. Антиэссенциалистская позиция в лице той же С. де Бовуар расценивает человека не как биологический вид, но как «историческую идею»: с этой точки зрения тело человека (независимо от пола) является не вещью, а «положением» — особым способом воздействия на мир, проецированием действий на него.

Описанная риторика С. де Бовуар весьма существенно повлияла на теорию архитектуры конца XX века. И хотя первые феминистские дебаты в архитектурных кругах возникли в 1970-е годы, высшей фазы своего расцвета они достигли только в 1990-е годы[587]. Авторы, чьи тексты будут рассмотрены

---

[585] Там же. С. 70-71.

[586] Grosz E. Volatile bodies…P. 206. Гросс далее пишет, что негативное отношение к женскому телу и атрибутам женской телесности может иметь под собой моральное обоснование. Э.Гросс пишет, что формирование чувства стыда и реакции отвращения появляются благодаря установленным в обществе нормам приличия, которое включает в себя в том числе необходимость контролировать телесные выделения. В этом смысле неудивительно, что невозможность сдерживать поток менструации рассматривается не просто как нечто постыдное, но и отвратительное, оставляющее грязные следы и потому воспринимаемое как «скверна».

[587] Rendel J. Only resist: a feminist approach to critical spatial practice
URL: https://www.architectural-review.com/essays/only-resist-a-feminist-approach-to-critical-spatial-practice (дата обращения: 17.02.2023).

ниже, используют оптику С. де Бовуар для того, чтобы пересмотреть утвержденные в патриархальной культуре концепции пространства и принципы формотворчества. Отправной точкой для них становится идея «женского» как негативного Другого архитектуры (или ее противоположности). Именно с этой позиции теоретики феминистского толка и реализуют критику устоявшейся архитектурной доктрины.

Объектом критики Дайаны Агрест становится сама «система архитектурной дисциплины», под которым она понимает определенный свод текстов и правил, лежащих в основе западной архитектурной традиции, начиная с эпохи Ренессанса. Важным компонентом этой «системы» является мужской антропоморфизм: он не только лежит в основе шкалы пропорций, но и проецируется на форму здания и города в целом. Женская телесность в рамках этого дискурса оказывается проигнорирована: она оказывается не столько исключена или вытеснена за рамки архитектурного пространства, сколько угнетена и подавлена внутри него. Следовательно, мужской антропоморфизм в архитектуре формирует т.н. «пространство подавления» («a space of repression»[588]).

Исследователь Джерард Рей А. Лико поддерживает идеи Агрест. Он считает, что антропоморфизм в архитектурной теории Запада — от античных трактатов до «Модулора» Ле Корбюзье — был основан на аналогии с мужским телом. Он полагает, что трактаты Филарете, Альберти и ди Джорджо Мартини, опирающиеся на идеи Витрувия, развивают логоцентричный и антропоцентричный дискурс, в котором мужской антропоморфизм становится основой представлений о телесности в классической парадигме архитектурного мышления. В данных текстах мужское тело олицетворяет природный «образец» архитектурной морфологии. Более того, витрувианский

[588] Agrest D. Architecture from without: Body, Logic, and Sex // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995/ Nesbitt K.(ed.) New York: Princeton Architectural Press Publishers, 1996. P.543.

параллелизм мужского тела и архитектуры становится основанием фаллоцентричной парадигмы архитектуры[589].

Д.Р.А. Лико указывает на присутствие аналогичной тенденции в архитектуре модернизма, где тело если не игнорируется, то в качестве прототипа избирается именно мужская фигура. Ярким примером является шкала пропорций «Модулор» Ле Корбюзье[590]. Другой пример Д.Р.А. Лико берет из романа «Источник» Эйн Рэнд, где главный герой, архитектор Говард Рорк — образчик идеального человека. Показательным является пассаж в самом начале произведения, где главный герой стоит на краю обрыва: «длинные прямые линии его крепкого тела соединялись углами суставов; даже рельефные изгибы мышц казались разломленными на касательные»[591.] Фигура Говарда Рорка – это олицетворение модернистской доктрины, в которой сооружение наделяется характеристиками тренированного, здорового, атлетически сложенного мужского тела[592].

Обратившись к трактатам Л.Б. Альберти, Филарете и Ф. ди Джорджо Мартини, Д. Агрест выявляет следующие способы подавления женской телесности:

1. Мужское тело проецируется на проекты здания и города, а также в тексты, закрепляющие такую идеологию. Женское тело оказывается полностью исключено из системы архитектуры.
2. Фигура архитектора «феминизируется», метафорически перенимая на себя женские репродуктивные функции. «Вынашивание» архитектором замысла заказчика, его совершенствование и реализация подаются как эквивалент беременности и родов.

[589] Lico G.R.A. Architecture and Sexuality… P.33.
[590] Ibid.
[591] Рэнд А. Источник. В 2-х томах– М.: Альпина Паблишер, 2020.С. 11.
[592] Lico G.R.A. Architecture and Sexuality… P. 32.

Д. Агрест отмечает, что апроприация функций женского телесности обычно имеет место тогда, когда речь в теоретических работах идет о фигуре матери. В одном случае фантазии о зачатии и репродуктивных функциях переносятся на архитектора, а в другом — на общий уровень организации городского пространства[593].

Последовательное угнетение женщины «внутри» архитектурной дисциплины символически выталкивает её вовне: так, на протяжение длительного времени ее телесность игнорируется архитектурной теорией. Тем не менее, Агрест не считает такое положение дел катастрофой. Напротив, в нём она видит новые возможности: с ее точки зрения «внешняя» позиция женщины по отношению к «системе» архитектуры открывает доступ к новым стратегиям критики ее основных положений. Исследовательница уточняет, что «внешнее» относительно системы архитектуры — это не женщина-архитектор, не женщина-наблюдатель и не женское тело как таковое. «Внешнее» принадлежит городу и социокультурным процессам, которые разворачиваются в нем. Эти процессы во многом определяют то, как выглядят и функционируют здания: по этой причине, по мнению Д. Агрест, «город» и есть «бессознательное» архитектуры. «Именно из города, снаружи, возможно инициировать критику архитектуры»[594] — пишет она.

При том что архитектура города воспринимается Д. Агрест не как цельный ансамбль, подобный телу человека, но как гетерогенный, сложный по структуре гипертекст, наполненный множеством смыслов. Вследствие этого городская застройка трактуется ею как открытая система, элементы которой могут быть «прочитаны» и проинтерпретированы как угодно. В этом случае женщина обретает роль активно действующего субъекта-читателя, который не только выявляет недостатки, присущие маскулино-центричной парадигме архитектурного мышления, но выстраивает собственную, учитывающую специфику женского взгляда на архитектуру и город.

---

[593] Ibid. P. 549.
[594] Ibid. P. 551.

Перспектива женского взгляда ценна не тем, что она диктует новые правила организации архитектурной среды или концепцию формообразования. Механизм его воздействие на окружение более изощренный: он носит опосредованный характер, поскольку атакует «систему» архитектуры риторически. Этот ход может быть расценен как антипод физической реорганизации среды посредством реального строительства — основной тактики критикуемой Д. Агрест «системы».

Так что неслучайно она выбирает город в качестве отправной точки для своих построений. Мы полагаем, что в этом отношении на нее мог повлиять прецедент публицистки Джейн Джекобс — автора книги «Смерть и жизнь больших американских городов» (1961). Объектом критики Д. Джекобс является градостроительная политика нью-йоркского архитектурного истэблишмента, а именно — реконструкция городов с ориентацией на принципы модернистского (главным образом корбюзианского) урбанизма. Такой тип реорганизации городского пространства был закреплен принятым в 1948 году законом о благоустройстве городов, согласно которому муниципалитеты получали от государства финансирование на ликвидацию трущоб с последующей продажей земли частным застройщикам. Печальным следствием этого закона стал снос целых кварталов исторической застройки, на месте которых возникали модернистские ансамбли и комплексы — помещенные в разреженную «зеленую зону» лаконичные параллелепипеды из стекла и бетона, изолированные от окружения обширными парками или высокими заборами. Д. Джекобс считала этот вариант реконструкции варварским вторжением в исторически сложившуюся ткань города. С ее точки зрения, строительство монументальных зданий, обширных парков, разуплотнение городской застройки и подчинение развитие городского ландшафта общей эстетической идее превращали отдельные районы в «…ухоженные величественные кладбища»[595].

[595] Рыбчинский В. Городской конструктор. Идеи и города. С. 68.

Претензии к модернистскому урбанизму со стороны Д. Джекобс касаются не только эстетики. Ключевая причина ее нападок состоит не столько в том, что «интернациональный стиль» неприятен рядовому горожанину, а из-за того, что его агрессивное преобразование отдельных районов разрушало сформированные в них сообщества и культурное многообразие. Чтобы сохранить это многообразие и сделать город удобным для жизни, американская журналистка предлагает действовать иначе: вместо возведения однообразных мегаструктур и внедрения принципа функционального зонирования стоит вдумчиво интегрировать небольшие сооружения в существующий ландшафт и сочетать разные функции внутри одной улицы и района. Пространственной сегрегации, минимизирующей классовое различие контингента в пределах одного района или комплекса, она достаточно утопически противопоставляет сосуществованию на одной территории жильцов разного достатка и этнической принадлежности[596].

Акцент на письме и чтении окружения, на наш взгляд, может отсылать к постструктуралистской практике «женского письма». Автором данного термина является французская писательница Элен Сиксу: она определяет его как способ освободиться от строгого литературного канона «маскулинного» письма, в котором систему значений определяют бинарные пары оппозиций, мысли выражаются законченными высказываниями, а главное место в иерархии ценностей занимает постулирование универсальной истины. Маскулинная, «фаллоцентричная» литература, с точки зрения Э. Сиксу, подавляет творческий потенциал женщины-писателя: сама логика «маскулинного» письма навязывает ей определенные коды и принципы, согласно которым ей следует излагать свои мысли.

«Женское письмо», напротив, предполагает выход за пределы этой доктрины. Постструктуралистская по своей сути, эта практика отрицает логоцентризм и бинарные оппозиции в пользу свободной «игры» означающего и означаемого. Вместо законченных, логично выстроенных,

[596] Джекобс Д. Смерть и жизнь больших американских городов. — М: Новое Издательство, 2011.

однозначных высказываний «женское письмо» наделяет ценностью открытый множеству интерпретаций, потенциально незавершенный поток сознания. Этот тип письма ставит своей задачей не транслировать объективные истины, а выражать телесные и эмоциональные переживания женщины, отражающие ее уникальное, отличное от мужского, восприятие мира.

Мы полагаем, что текст Д. Агрест имеет схожие интенции с работами Д. Джекобс и Э. Сиксу. Он представляет собой не просто статью, но некий манифест «женского письма» в теории архитектуры, который, говоря языком Э. Сиксу, позволяет женщине-автору «вырваться из западни молчания»[597]. Феминистская практика «письма-чтения» городской среды противопоставляется основной задаче архитектуры — реальному строительству.

Схожие идеи присутствуют в сочинениях архитектора и теоретика Дженифер Блумер. В работе «Архитектура и текст» она пишет, что двойственность и упадочность женского являются одними из метафор многих форм Другого относительно доминирующего мужского Я[598]. Это также относится и к репрезентации телесности. Если мужской антропоморфизм представлял собой механическое сочленение разных частей тела, то женская телесность может быть представлена как система потоков, скрытых за кожным покровом (т.е. нервной системы, желез внутренней секреции, пищеварительного тракта, сосудов и внутренних органов). Блумер считает, что аллегории этих «негативных элементов» женской телесности могут быть задействованы в качестве критики «фаллоцентричного» фетишистского дискурса архитектуры, в котором «рождённый архитектором на свет» архитектурный объект репрезентируется как чистое, цельное и упорядоченное произведение, который: «кажется законченным и совершенным после выхода на свет. Но в действительности процесс порождения нового — это не только

[597] Сиксу Э. Смех Медузы/ Постников В. (пер.) URL: https://proza.ru/2016/07/03/901 (дата обращения: 20.08.2023).
[598] Bloomer J. Architecture and the Text: The (S)crypts of Joyce and Piranesi. New Haven: Yale University Press, 1993. P.39.

торжественная презентация конечного результата, но и длительный процесс, а также грязное, кровавое, эротическое событие»[599].

Когда Д. Блумер даёт такую характеристику творческому процессу, она тем самым подчёркивает его амбивалентность. Следуя логике «женского письма», который предполагает проецирование собственных телесных переживаний на описание различных ситуаций, Д. Блумер уподобляет созидание здания рождению ребенка, о чем она упоминает в самом начале своего эссе[600]. Имея представление о том, как устроены оба процесса, теоретик не пытается их романтизировать. Этот аспект отличает ее от описания Филарете, в трактате которого тоже присутствует аналогия между «вынашиванием» и реализацией замысла и беременностью. Кроме того, ассоциирование женской телесности с динамичными потоками явно восходят к идеям Люс Иригарэй, отличающей именно в этом аспекте женскую телесность от мужской, когда «могучие ритмы воплощения, дыхания, кровообращения никогда не возлагались на свои плечи мужчиной»[601].

В упомянутой «Архитектуре и текст» Д. Блумер утверждает: «Я пишу женское»[602] – с очевидной отсылкой к «Я пишу женщину…» из эссе «Смех Медузы» Сиксу[603]. Д. Блумер соединяет именно письмо, а не архитектуру, с феноменом «женского». Более того: «Женская архитектура — это не архитектура вообще»[604]. Таким образом для Д.Блумер архитектура и женское начало несопоставимы.

В лекции, прочитанной в Архитектурном институте Южной Калифорнии в 1990 году Д. Блумер говорит, что в сфере архитектуры существуют трудности в проведении параллели между женским телом и

---

[599] Bloomer J. Abodes of flesh: Tabbles of Bower // Architecture theory since 1968 / Hays M. (ed) Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1998. P.777.
[600] Ibid. P.760.
[601] Иригарэй Л.Этика полового различия. С.126.
[602] Bloomer J. Architecture and the Text: The (S)crypts of Joyce and Piranesi
[603] Сиксу Э. Смех Медузы/ Постников В. (пер.) URL: https://proza.ru/2016/07/03/901 (дата обращения: 20.08.2023).
[604] Ibid. P.142.

категорией прекрасного[605]. Эту идею она заимствует из работ Камилы Пальи, обращающегося к. палеолитической Венере из Виллендорфа в качестве метафоры женской телесности[606]. По его мнению, тело Венеры является слишком «аморфным и рыхлым», а потому оно, скорее, репрезентирует хтонические силы природы, нежели аполлоническое начало культуры: «в природе нет ничего прекрасного. Природа — это грубая сила, нечто беспокойное, хаотичное, возвышенное. Прекрасное — это оружие против природы, при помощи которого мы делаем предметы симметричными, определяем их границы, пропорции. Красота — наше средство побега из объятий темной плоти, удерживающей нас»[607]. Следовательно, архитектура (как материальный элемент культуры) характеризуется как «Другое» Венеры из Виллендорфа[608].

Высказывания Д. Блумер о несовместимости женского начала с архитектурой закладываются в концепцию проекта инсталляции, опубликованного в упомянутой выше статье «Обители теории и плоти» (1992). Инсталляция Д. Блумер составлена из тринадцати аллегорических деталей, отражающих атрибуты женской телесности. Собранные вместе, эти элементы не формируют цельную структуру, упорядоченную пропорциями женского тела. Они представляют собой конгломерат разрозненных, рассогласованных частей, каждая из которых обладает двойственным значением ***(илл.55).*** Так, например искривленные стволы колонн обыгрывают варианты перевода слова «colon»: с греческого оно переводится как «колонна», но при переводе с латыни его значение меняется, и обозначает «прямая кишка». Последнее связано с обстоятельствами смерти Доры[609] — пациентки З. Фрейда, чьё лечение было зафиксировано в «Анализе лечения истерии» (1905). Псевдоним «Дора» тоже отсылает и к дорической колонне — архитектурному элементу,

---

[605] Jennifer Bloomer on Beauty in architecture: lecture at Southern California Institute of Architecture (October 12,1990) URL: https://www.youtube.com/watch?v=rjyswth-eN4 (дата обращения: 20.10.2020)
[606] Paglia C.A. Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson**.** London: Yale University Press,1990. P. 46.
[607] Ibid. P. 47.
[608] Ibid.
[609] Ibid.P. 768 «Дора умерла от рака прямой кишки» — пишет Д. Блумер.

который воспроизвел Адольф Лоос в своем проекте здания газеты «Чикаго Трибьюн». Отсылки к Чикаго и А. Лоосу здесь также неслучайны. Именно в Чикаго работал Луис Генри Салливан — американский архитектор, усовершенствовавший конструкцию чикагского небоскреба. Однако, Салливан интересен Д. Блумер, скорее, как «оппонент» Лооса в дискуссии об орнаменте. Если Л.Г. Салливан считал орнамент органичным дополнением конструкции, то А. Лоос, напротив, выступает за полный отказ от него. Более того, австрийский «нигилист» активно педалирует идею связи любви женщин к орнаменту и украшениям и ее экономической зависимости от мужчины. Именно по этой причине женщина вынуждена украшать себя, становиться сексуальным объектом для «сильного надежного мужчины», чтобы обеспечить себе благополучную жизнь. Орнамент, таким образом, получает негативную коннотацию: он воспринимается как нечто дополнительное и нефункциональное в противовес конструкции, без которой невозможна никакая архитектура. Орнамент противопоставляется конструкции как женщина — мужчине.

Еще одной метафорой «женского», использованной в данной работе, является корова. Она также отсылает нас к истории Чикаго, Салливана и Доры. Деревянный каркас (balloon-frame construction), на который монтируется «свод» из коровьей шкуры, отсылает к истории Великого пожара в Чикаго 1871 года: Авторство технологии возведения конструкции приписывается Альбертин Тейлор, а коровья шкура отсылает к виновнице пожара, которой считается миссис Патрик О` Лири, случайно оставившая горящий фонарь в сарае, где содержали скот[610]. Корова рассматривается Блумер как переходное звено между двумя типами конструкций в американской архитектуре — рамной деревянной конструкцией и металлокаркасом. Эта параллель имеется и в инсталляции: здесь коровья шкура закреплена между деревянными рамами и вертикальной металлической решеткой. Еще одно значение, которое имеет «корова» в данном случае — это объект обмена: «это дар, источник молока и

[610] Ibid.

мяса»[611]. Это значение наводит параллель с фигурой Доры, которая стала объектом символического обмена между своей семьей и четой К. Эту перекличку закрепляет параллель со словом D'Or, что в переводе с французского означает «золото».

Еще одним элементом женской телесности, задействованным в данной работе, являются небольшие амулеты (fascini). Их название восходит к глаголу «fascinate» — очаровывать — и увязывается Д. Блумер с приписываемой женщинам способностью околдовывать мужчин[612]. Функцию «амулетов» в инсталляции выполняют подвешенные к коровьей шкуре мелкие предметы, связанные с повседневностью женщины (медные и латунные сети, пуговицы, крючки) и украшениями (накладные ногти, бусы, ракушки, перья и кости), которыми она символически «орнаментирует» свое тело ***(илл.56,57).***

Инсталляция Д. Блумер посвящена диалектике орнамента и конструкции в архитектуре, обретающей здесь гендерную окраску: так, конструкция ассоциируется с мужским началом, а орнамент — с женским. В архитектурном дискурсе, который критикует Д. Блумер, конструкция обладает большей ценностью и значимостью, тогда как орнамент считается вторичным и избыточным. Сопоставляя орнаментальное с женственным, Д. Блумер ссылается на литературного критика Наоми Шор: в монографии «Чтение в деталях» она пишет, что в рамках классической риторики орнамент и женское были синонимичными понятиями[613]. Исследуя отношения этих двух феноменов, Д. Блумер не выстраивает иерархические отношения между ними: она считает, что в этом нет необходимости. Её интересует то, как в архитектурной теории возникает привилегированное отношение к одному феномену (конструкция), и почему вследствие этого принижается значение другого (орнамент). Концепция инсталляции Д. Блумер переворачивает устоявшуюся систему ценностей: в ней основным материалом становится

[611]Ibid. P.769.
[612]Ibid. P.771.
[613] Schor N. Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine — New York: Methuen, 1987. P. 45.

детали и орнамент, значение которых принижается, либо вовсе выпадает из поля зрения «маскулинной» архитектурной теории. Созданный объект является по сути «антиархитектурным», поскольку конструкция отходит на второй план, оставаясь в тени нагромождения множества деталей.

4.2. Гендерная теория и теории пространства: «хора» и критика феноменологии

Проблемы «пола», «гендера» и «сексуальности» пространства в теории архитектуры возникают на фоне обозначенной выше проблемы исключенности женщин из многих сфер жизни – науки, политики, философии и искусства. Ранее мы говорили о том, что в них женщина лишена статуса субъекта, наделенного собственным, отличным от мужского взглядом. Именно поэтому в указанных сферах никак не представлена женская телесность.

Это, однако, не означает, что разного рода дискурсы о ней не представлены вовсе; дело в том, что она (и её составляющие) как бы отчуждена от женщины, очищена от гендерной специфики и выхолощена в некую абстракцию. В сфере архитектуры это касается прежде всего понятия хоры, которую принято считать моделью пространства в западной архитектурной традиции. Ранее мы уже касались этого термина, когда говорили о концепте «эротического пространства» у А. Перес-Гомеса. Нам кажется, что в этом разделе стоит вновь обратиться к данному термину и рассмотреть его подробнее.

«Хора» впервые появляется у Платона в его «Тимее». В нём описывается метафизическая модель Вселенной, в которой мир идей связан с материальным миром посредством промежуточного звена, именуемого «хорой»: именно через нее идеи обретают воплощение в материальном мире. «Хора» — это состояние зарождения материального мира, экран, на который проецируются изображения неизменных форм идеального мира, «пространство», в которое помещаются дубликаты и копии форм, и откуда они

выходят в материальный мир. Выходящий из хоры предмет материального мира является подобием идеальных форм, но не самой хоры, в которой он обрел воплощение.

«Хора» воспринимает формы идеального мира, создает условия для их формирования, но сама по себе не является их создательницей: «она превращает бытие в становление», но сама она не относится ни к одной из этих сфер. Элизабет Гросс полагает, что хора выступает «чистым различием» между миром идей и чувственно воспринимаемым: она есть пространство, которое их разделяет, делая возможным их сосуществование и взаимообмен[614].

Платон ничего не пишет о конкретных характеристиках хоры, поскольку иначе она стала бы объектом, качеством или свойством. «Хора» сама по себе является матерью всех качеств, но при этом не обладает ни одним. Её главная функция — формировать, питать и порождать все предметы, наделяя их индивидуальными чертами. Этим она напоминает материнскую утробу, в которой формируется живой организм[615].

Игнорированию гендерной специфики хоры в архитектурной теории Запада посвящена упоминавшаяся статья Э. Гросс «Женщины, хора, обитание» (1994). Как и Д. Агрест, Э. Гросс исследует истоки представлений о пространстве и связанный с ними феномен исключения всего «женского» из архитектурного дискурса. Э. Гросс пишет, что конвенциональное понимание пространства и основанные на нем представления об архитектуре непосредственно связаны с пониманием «хоры». Проведя детальный анализ платоновского термина, исследовательница приходит к выводу, что он не является гендерно нейтральным. Она пишет, что в картине мира Платона формы (эйдосы») идеального мира, от которых происходят вещи, отождествляются с мужским началом, а «хора» — с женским. Здесь, с точки зрения Гросс, могла быть скрыта следующая мысль: продолжая род, отец

[614] Grosz E. Women, Chora, Dwelling… P.22.
[615] Ibid.

наделяет индивидуальными особенностями безымянное, бесформенное образование, которое в своем чреве вынашивает мать.

Учитывая то, как греки понимают «хору», становится ясным, почему последователи Платона перенесли ее характеристики на понятие «женственность». «Женственность», с точки зрения Э. Гросс, — это не просто абстрактная репрезентация общих черт (мягкости, заботливости и т д), но то, что происходит от атрибутов женской телесности. Однако «хору» нельзя приравнивать к утробе, поскольку это исказит изначальный смысл данного термина. Скорее, когда Платон имеет в виду «хору», то он проецирует на нее не сам образ утробы, но процесс развития плода в организме матери во время беременности[616].

Таким образом в «Тимее» Платона «хора» обретает свойства женского начала: он описывается как невидимая сила, которая вмещает в себя все формы вещей и дает им материализоваться в реальном, видимом мире[617].Тем не менее, во всех классических архитектурных трактатах этот аспект никак не учитывается[618].

В своем стремлении обосновать релевантность изложенных в данной статье взглядов, Гросс апеллирует к текстам философа Люс Иригарэй и её идее о тотальном исключении женщин из целого ряда сфер деятельности.

Теория Л. Иригарэй позволяет взглянуть на проблему женской телесности с точки зрения феминистского психоанализа. В своих работах она пишет о фундаментальных различиях мужского и женского, и потому аспект гендерных различий для нее имеет принципиально важное значение. Психоаналитик подчеркивает значимость гендерных различий не только для межличностных отношений, но и для культуры в целом[619].

---

[616] Ibid. P. 23.
[617] Платон. Собрание сочинений в 4 т.: Т. III. С.491.
[618] Grosz E. Women, Chora, Dwelling //ANY: Architecture New York.1994. No.4. P.27.
[619] сСр.: «Половое различие — та составляющая мироздания, плодотворность которой еще не использована — по крайней мере на Западе. Её плодотворность не сводится к телесному, плотскому воспроизводству. Да, это плодотворность рождения и возрождения для пары влюбленных — но еще и производство новой эпохи мысли, искусства, поэзии, языка…» (Иригарэй Л. Этика полового различия. С.13).

Иригарэй считает, что в современную ей эпоху значение гендерной дифференциации сильно недооценено. Более того, как полагает философ, патриархальная культура всячески препятствует полноценному раскрытию ее потенциала, что приводит к возникновению целого ряда проблем, среди которых можно выделить угнетение женщин, игнорирование их желаний и потребностей. Эти аспекты закреплены в паттернах мышления и в языке. Лежащая в их основе парадигма выстраивает иерархию ценностей, в которой доминирует «мужское». Вследствие этого любой дискурс является маскулиноцентричным: именно поэтому образ Бога и концепт субъекта ассоциируется с мужским, а не женским началом[620]. В этих условиях закрепляется неравенство возможностей у мужчин и женщин, причем последние всегда находятся в более уязвимом положении.

Л. Иригарэй (как и философы-постструктуралисты) выражает недовольство логоцентризмом маскулиноцентричной парадигмы. Логоцентризм проявляется в том, что в каждом из дискурсов этой парадигмы закрепляется одно центральное понятие — например, Бог, субъект, разум. Вокруг этого центрального понятия выстраивается иерархически организованная система отношений, основанная на бинарных оппозициях. Этот же принцип распространяется и на отношения между полами: всё, что ассоциируется с женским началом, рассматривается как нечто вторичное. Например, мужское начало всегда ассоциируется со светом, разумом, ясностью, временем, а женское — с «пучиной», «ночью» и пространством. В контексте субъектно-объектных отношений мужчина — это всегда «Я» или субъект, тогда как женщина — таинственный и непознаваемый Другой, или же объект, вызывающий восхищение своей инаковостью[621].

Эта дуалистическая система отношений исключает возможность наличия промежуточных зон между ними. Именно этот феномен принципиально важен для Л. Иригарэй, поскольку она считает промежуток

[620] Там же. С.14.
[621] Там же. С.19-20.

или свободное пространство обязательным условием для возникновения места.[622] Промежуток также является ключевым элементом экономики желания. Именно в промежутке желание появляется и развивается, так как в нём заложена возможность взаимного приближения/отдаления субъекта и объекта. Л. Иригарэй пишет, что именно благодаря желанию, локализованному в промежутке между субъектом и объектом, становятся возможными описанные выше «непознаваемость» другого и восхищение им.

Л. Иригарэй считает, что если не только современная ей философия и психоанализ, но и вся культура в целом обратит внимание на половое различие и сопутствующие ему феномены (такие, как промежуток и желание), то станет возможным пересмотр логоцентричной парадигмы мышления и основанных на нем культурных кодов. Говоря о гендерной дифференциации, Иригарэй не столько констатирует очевидный факт различия между мужским и женским, сколько призывает переосмыслить устоявшееся понимание субъекта как исключительно мужского «Я». Специально для этого она вводит концепцию «полового субъекта». Она предполагает, что характер восприятия реальности во многом зависит от половой принадлежности, а значит этот момент (т.е. пол субъекта) должен быть учтён. Кроме того, внедрение данной концепции, по мнению Л. Иригарэй, должно решить еще одну немаловажную проблему — наделить женщину статусом мыслящего субъекта. Соответственно этот ход должен учесть специфику женского восприятия мира, а вместе с ней и особенности женской телесности.

Э. Гросс пишет: «Иригарэй утверждает, что маскулинные модусы мышления сотворили обескураживающую махинацию: они сняли с себя чувство долга за собственное появление перед всеми первичными материями пространства, перед «породившей» их сущностью…»[623]. Далее Гросс, как и Иригарэй, указывает на вытеснение женщин и самого понятия «женское» из сферы архитектуры как на практическом уровне, так и на теоретическом. Она

---

[622] Там же. С.15.
[623] Grosz E. Women, Chora, Dwelling. P. 22.

считает, что проблему подавления женщин невозможно решить за счет утверждения «женской архитектуры» и определения ее границ. Автор призывает к пересмотру и переопределению основополагающих понятий архитектурного мышления, а именно – категорий места и пространства. Это означает, что теория архитектуры требует нового прочтения, в которой женщины и само понятие «женского» должны обрести ценность значимость, и благодаря этомузанять свое законное место в западной традиции[624].

В этой теории категория места также рассматривается сквозь призму женской телесности. Отличие женской телесности от мужской обусловлено ролью женщины как потенциальной матери. Л. Иригарэй считает, что способность к деторождению позволяет отождествлять женщину с местом. Примечательно здесь то, что Л. Иригарэй трактует категорию места в аристотелевском смысле – не как положение в пространстве, но как объемлющие предмет подвижные границы, которые можно от него отделить. Наглядным примером места и является сосуд[625] или форма для отливки: с одной стороны, они плотно прилегают к предмету, но в то же время отделимы от него и могут существовать отдельно. Так выглядят отношения между телами матери и плода: когда плод развивается в утробе, он составляет с матерью единое целое. В этот момент он является частью тела матери и сообщается с ней посредством органов (пуповина), оболочек (плацента) и висцеральных жидкостей (крови)[626]. После того, как ребенок рождается на свет и взрослеет, он может существовать автономно[627].

---

[624] Ibid. P. 26.

[625] Иригарэй Л. Этика полового различия. С.39–40. Иригарэй заимствует данное определение у Аристотеля: «По-видимому, место есть нечто вроде сосуда; ведь сосуд есть как бы переносимое место, сам же он не имеет ничего от содержащегося в нем предмета. И вот, поскольку место отделимо от предмета, постольку оно не есть форма, поскольку же объемлет его, постольку оно отличается от материи» (Физика. (209 b). Аристотель напомним, считал, что место невозможно свести ни к форме, ни к материи: он обосновывает это тем, что форма и материя неразрывно связаны с предметом, тогда как место, наоборот, можно отделить от него. Именно в его отделимости как раз и состоит его специфика. Иригарэй соглашается с данным определением: место нельзя свести к форме, так как оно отделимо от вещи, как и нельзя свести к материи, ибо оно примыкает к вещи, заключает ее внурть себя. Место, по мнению Аристотеля и Иригарэй, существует самостоятельно. Оно должно находиться в чем-то отличном от себя и существовать само по себе и для себя.

[626] Там же.С. 45–46.

[627] Иригарэй Л. Этика полового различия. С. 38.

Л. Иригарэй предлагает особый взгляд на восприятие пространства. Она считает, что перцептивный опыт не может быть гендерно нейтральным, и потому в данном контексте принципиально важен пол реципиента. Механизмы восприятия у женского [полового] субъекта устроены иначе, нежели у мужского. Если для маскулинного субъекта более высокий приоритет имеет зрение, то главной формой чувственности женщины, по мнению философа, является осязание. Данная характеристика закрепляется особенностями женской анатомии. Л. Иригарэй пишет, что у женского тела, в отличие от мужского, «две пары губ»[628], которыми женщина постоянно «касается себя». Касание и осязание утверждают иной, более интимный тип взаимодействия с пространством и находящимися в нем предметами. Иригарэй полагает, что мышление через прикосновение —это новый стиль выражения, для описания отношений полового субъекта с другими людьми, материалами и пространствами. Однако у этого действия есть и другая коннотация: Роус считает «прикосновение к себе» политическим жестом, поскольку им женщина стремится обозначить себя как субъекта, чьи механизмы познания и восприятия окружения отличаются от мужских. Утверждая себя как субъекта посредством «касания себя», женщина ставит перед собой более глобальную цель — подорвать гегемонию зрения и абсолютный авторитет разума, которые были заложены в основу представлений о субъекте в западной философской традиции вплоть до второй половины XX века[629].

Влияние представлений Л. Иригарэй о телесности на архитектурную теорию было тезисно описано в указанной книге Пег Роус, полагающей, что акцентирование внимания на осязании могло найти отражение в текстах Ю. Палласмаа и С. Холла[630].

Однако мы полагаем, что это не совсем так. Как уже было отмечено в предыдущей главе, Ю. Палласмаа, С. Холл и другие представители

[628] Там же. С. 18.
[629] Rawes P. Irigaray for Architects. P. 49.
[630] Ibid.P. 47.

феноменологии архитектуры рассматривали в качестве отправной точки для развития своих идей М. Мерло-Понти. Перечисленные выше теоретики неоднократно ссылались на французского феноменолога в своих работах. Именно у него С. Холл заимствует терминологию (переплетение, хиазм), а Ю. Палласмаа — идею телесности как посредника во взаимодействии тела реципиента с миром. Как уже было отмечено ранее, оба теоретика подчеркивают значение мультисенсорного (а не только визуального) опыта для интерпретации образности зданий.

Как и М. Мерло-Понти, они пишут о телесных переживаниях воспринимающего субъекта как о чем-то универсальном для всех людей. Читателю не называют ни его возраст, ни национальность, ни половую принадлежность. Относительно того, чем может быть этот «носитель переживаний», есть две точки зрения: либо реципиент, которого представляют себе С. Холл и Ю. Палласмаа — это, скорее, отвлеченный теоретический конструкт, нежели реальный человек, либо, как полагают критики феминистского толка, воспринимающий субъект — это мужчина.

На трудности в определении субъекта феноменологии архитектуры указывает австралийская исследовательница Зузанна Ковар, Она считает, что несмотря на то, что феноменологии удалось преодолеть «картезианский дуализм» разума и тела и предложить вместо него идею единства тела, души и сознания, ей так и не удалось выйти за пределы дуалистической модели отношений тела с архитектурой и пространством. В рамках данного философского направления (и одноименного направления в архитектурной теории) «цельный» неделимый субъект все равно воспринимает архитектурную среду как внешний объект — как нечто, что «не есть Я». Это означает, что монизм субъекта и его переживаний не позволяет, с точки зрения Ковар, выйти за пределы дуалистических отношений воспринимающего субъекта и объекта, на которые направлено его внимание[631]. Ковар критикует феноменологию архитектуры за неверное истолкование отношений тела,

[631] Kovar Z. Architecture in Abjection. Bodies, Spaces and their Relations. P. 22.

здания и окружения. С её точки зрения, зацикленность феноменологии на субъективном чувственном опыте создает идейный крен, который перекрывает реальные отношения тела и пространства, что существенно сужает угол зрения и потенциал для дальнейшего развития архитектурного мышления[632].

Кроме того, когда относящиеся к данному направлению авторы пишут о «телесном опыте», то они, по мнению З. Ковар, на самом деле имеют в виду не опыт конкретного субъекта, а «телесный опыт» вообще. Иными словами, они понимают телесные переживания как обобщённую идею. Носителем этого «телесного опыта вообще» является некое «идеальное тело» — то есть, обобщенные представления о нём. Ковар отмечает, что этот концепт в архитектуре всегда подразумевал именно мужское тело, что вызывало недовольство среди феминисток[633].

Итак, феминистская критика выявляет фундаментальные различия между телесной схемой мужчин и женщин, а также «сексистский» характер феноменологической философии. Телесность в этом контексте становится инструментом критики феноменологии. Именно так ее использует, например, Джудит Батлер. В ряде работ[634] она проводит идею, что телесность является тем измерением, на которое проецируются сконструированные обществом культурные нормы и паттерны поведения, закрепленные за тем или иным «полом» (который трактован Джудит Батлер именно как «идеальный конструкт», а не биологическая данность). Иными словами, благодаря телесности гендерная идентичность «материализуется» – то есть, обретает эксплицитное проявление. В отличие от статичных и четко обозначенных физических границ тела, телесность эфемерна, процессуальна и относительна: она формируется в дискурсивной среде, и потому её смысловое наполнение может меняться.

---

[632] Ibid.
[633] Ibid. P. 216.
[634] См. Butler J. Bodies that Matter: on the Discursive limits of “sex”. New York; London: Routledge,1993, Батлер Д. «Заметки к перформативный теории пола». М.: Ad Marginem press, 2017 и Батлер Д. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности. М.: V-A-C press, 2022.

В статье «Половая идеология и феноменологическое описание» Д. Батлер обрушивается с критикой на М. Мерло-Понти. Д. Батлер полагает, что представления философа крайне противоречивы и не универсальны, поскольку они учитывают только мужской взгляд[635].

Когда Мерло-Понти говорит о теле, он определяет его как модальность телесного бытия, благодаря которой индивид получает данные об окружении — месте, где он находится — и исторической эпохе, в которую он живет[636]. Одной из важных форм телесного бытия человека является сексуальность. Мерло-Понти трактует ее как форму интерсубъективности, поскольку та всегда направлена на Другого и отражает определенный тип связи с ним. По этой причине сексуальность обладает не только телесной, но и интеллектуальной стороной, так как она определяет формы поведения и характер взаимодействия с Другим. Эти условия справедливы для всех индивидов вне зависимости от пола. Тем не менее, когда речь заходит непосредственно об отношениях полов и гендерной специфике сексуального опыта, неравенство в отношении восприятия мужского и женского тела выходит на первый план. Д. Батлер пишет, что в «Феноменологии восприятия» становится явным культурный конструкт, в котором мужчина превращается в бесплотного «вуайера», глазами которого женское тело воспринимается как объект. Между смотрящим мужчиной и женским телом формируется эмоциональная связь, маркером которой является проецируемая на женское тело «сексуальная схема» — набор топосов тела, подчеркивающих его эрогенные зоны, возбуждающих желание и провоцирующих к действию. Если носителем эротического взгляда (и сексуальной схемы) является только маскулинный субъект, а воспринимаемое им тело «дробится» на отдельные топосы, то это свидетельствует об апории в системе мышления французского феноменолога. И хотя М. Мерло-Понти пишет о том, что процесс восприятия

---

[635] Butler J. Sexual ideology and phenomenological description: a feminist critique of Merleau-Ponty's phenomenology of perception // Allen J., Young I.M. (eds) The Thinking Muse. Feminism and Modern French Philosophy – Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press,1989 — Pp.85–100.
[636] Ibid. P. 86.

живого тела является более интимным и схватывает его как нечто цельное, нежели отстраненный взгляд на неодушевленный предмет, в реальности он противоречит сам себе. Вуайеристический взгляд, которым мужчина осматривает женское тело, исключает всякую близость между воспринимающим и воспринимаемым; кроме того, такой характер восприятия хоть и формирует континуум между маскулинным субъектом и женским телом, сквозь призму «сексуальной схемы» тело женщины объективируется и дробится на фрагменты. Эротическое переживание в этом случае является односторонним и принадлежит только воспринимающему субъекту (то есть, мужчине): женское тело становится объектом, на которое мужчина проецирует свои желания. Все это говорит о том, что представления о телесности и сексуальности у М. Мерло-Понти имеют, в понимании Д. Батлер, нарочито сексистский характер, поскольку, когда тот говорит о теле вне контекста полового различия, он подразумевает только мужское тело.

Идеи Д. Батлер об объективации женского тела мужским взглядом созвучны уже упоминавшимся идеям кинокритика Лоры Малви. Она считает данное явление следствием доминирующего в кинематографе все того же «скопического режима» — устоявшейся системы установок визуального восприятия, единственно возможным субъектом которой является мужчина. Логику этому режиму диктует желание маскулинного субъекта, целью которого является получение визуального удовольствия. Именно ему подчинен характер женской и мужской репрезентация телесности в кинематографе: если фигура мужчины, как правило, показана в полный рост и активно перемещается в пространстве, то тело женского персонажа, напротив, всегда статично и раздроблено на фрагменты: зрителю показывают крупные планы отдельных частей её тела[637].

Эту идею у Л. Малви подхватила Беатрис Коломина. Она попыталась развить этот аргумент о действии «скопического режима» в модернистской

[637] Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Гапова Е., Усманова А. (ред.-сост.) Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000. С.280-296.

архитектуре. С точки зрения Б. Коломины он применим также и в отношении гендерной идентификации архитектурного пространства.

В качестве материала для доказательства собственной теории исследовательница выбирает организацию внутреннего пространства жилых домов у А. Лооса и Ле Корбюзье. А. Лоос воспринимает внутреннее пространство дома не как «тотальное» произведение искусства, а как театр, на сцене которого разворачивается «драма жизни» человека. Театрализованность интерьера достигается благодаря использованию пространственного плана (Raumplan), который предполагает расположение помещений на разных уровнях, а также использование зеркал, по своим пропорциям сопоставимых с дверными проемами. Зеркала выполняют двойную функцию: с одной стороны, они создают оптические иллюзии, а с другой – превращаются в обрамление «сценического пространства» комнаты, фокусирующего внимание на действующих лицах домашней «драмы». Б. Коломина пишет, что эти приёмы отражают концепцию двойственности внешнего и внутреннего, которая предполагает, что между зрением, направленным вовне, и телесным опытом возникает разрыв. Он проявляется в том, что создаваемые Лоосом оптические иллюзии сбивают посетителя с толку: помещения могут казаться взаимосвязанными на фотографии, тогда как на самом деле попасть из одной комнаты в другую нельзя[638].

То обстоятельство, что ориентированные на телесное восприятие интерьеры вилл А. Лооса являются полностью замкнутыми на себе и не «вступают в диалог» с окружением, побуждает Коломину считать их «до-эдиповыми пространствами» или «пространствами до аналитического дистанцирования, которое дает язык»[639]. Обращённость пространства дома вовнутрь, стремление огородить обитателя дома от взглядов посторонних, позволяет сопоставить его с материнской утробой. Пристальное внимание к чувственному опыту восприятия конкретного субъекта, а также к фактуре

[638]Colomina B. The Split Wall: Domestic Voyeurism // Sexuality and Space / Colomina B. (ed) New York: Princeton Architectural Press,1992. P. 86.
[639] Ibid. P. 90.

материалов, которые архитектор выбирает для отделки, выражается в уподоблении интерьера костюму, сшитому по индивидуальным меркам и из выбранных клиентом материалов[640].

Виллы Ле Корбюзье, в отличие от домов А. Лооса, являются не сценой домашней «драмы», а «рамой» для происходящего на улице. Окна в основных помещениях вилл 1920-х годов не предполагали использования матового стекла или плотных штор. Их конфигурация и расположение говорит о том, что окна специально сделаны для того, чтобы в них смотрели. Окно для Ле Корбюзье — это рама для ландшафта, кадрированный вид из окна. Такой подход свидетельствует об особом отношении Ле Корбюзье к зрению. Для Корбюзье глаз является главным инструментом восприятия реальности. В этом смысле он поддерживает картезианский примат зрения над всеми остальными чувствами. Ле Корбюзье трактует зрение следующим образом: это отстраненный взгляд наблюдателя, который взирает на природу и город с определенной дистанции. Своего апогея эта идея достигает в пентхаусе Шарля Бестейги на Елисейских полях в Париже. Терраса на крыше дома огорожена высокой стеной, в результате чего вид на достопримечательности — Триумфальную арку, Эйфелеву башню, церковь Сакре Кёр — оказывается заблокирован ***(илл.58).*** Единственный способ разглядеть окрестности — воспользоваться установленным на крыше перископом ***(илл.59).*** Коломина трактует перископ как «протез» — «искусственную конечность», расширяющую возможности тела — а само стремление «дистанцировать» пентхаус от окружения — как выражение ненависти к градостроительным решениям барона Османа[641].

---

[640] Ibid. Интерес Лооса к костюму и моде проявляется и в других работах: данная тема фигурирует в его полемической статье «Орнамент и преступление» (1908), а также в целом ряде эссе о моде своего времени, опубликованных в издании Das Andere (об этом см. Лоос А. Орнамент и преступление. М.: Strelka press,2019 и Лоос А. Почему мужчина должен быть хорошо одет. М.: Strelka press, 2018).

[641] Социолог Ричард Сеннет также писал о том, что Корбюзье с большим отвращением относился к исторически сложившейся городской ткани Парижа. Он считал традиционный европейский город источником шума, опасности и загрязнения, который оказывает тлетворное влияние на человека. По этой причине швейцарский пионер модернизма всячески стремился огородить заказчиков от улицы, намеренно создавая между домом и городом дистанцию. Ле Корбюзье также пытался сравнять исторически сложившуюся городскую ткань с землей и выстроить новый город по собственному проекту. Сеннет пишет: «Его план Вуазен, разработанный в 1920-х годах для квартала Марэ, выметал с парижских улиц всех людей,

Таким образом Ле Корбюзье и А. Лоос используют диаметрально противоположные методы работы с пространством: если пространственный план Лооса раскрывается только при непосредственном контакте с сооружением благодаря телесному кинестетическому восприятию, то многочисленные приемы Ле Корбюзье (например, архитектурный променад и кадрирование видов из окон) заточены на визуальное восприятие. В своём анализе Б. Коломина использует пары понятий приватное/публичное, интерьер/экстерьер. Каждая пара понятий олицетворяет дихотомию «мужского» и «женского»: так, например, «женское» ассоциируется с пространственной глубиной, близостью, интерьером и частной зоной, то «мужское» всегда связано с дистанцией, экстерьером, общественными пространствами жилого дома.

Коломина, вслед за Л. Малви, проводит параллель между архитектурой Лооса и Ле Корбюзье с перформативными и визуальными искусствами. Если интерьеры домов А. Лооса функционируют по схеме театральной сценической коробки (где актер и зритель находятся в едином пространстве, а зритель непосредственно «вчувствуется» в происходящее перед ним), то Ле Корбюзье ищет параллели между архитектурой, фотографией и кинематографом. Если в театре важно соприсутствие актера и зрителя (и одинаковое переживание ими времени), то в кино время представлено как серия дискретных фрагментов, которые снимаются раздельно и потом монтируются в единый фильм[642].

Примечательно и то, что действие описанного у Л. Малви «скопического режима» распространяется не только на сами здания, но и на их репрезентацию в фотографии и кино. В качестве примера отражения этой тенденции Коломина приводит снятый Пьером Шеналем фильм «Архитектура сегодня» (1930)[643]. В нём, как и в полнометражных художественных фильмах, присутствует разница в репрезентации мужчины и женщины. Образ мужчины

оставляя лишь артерии и вены как стерильное пространство для транспортных потоков» — Сеннет Р. Мастер С. 249.

[642] Colomina B. The Split Wall… P. 124.

[643] Architecture d'aujourd'hui by P. Chenal (1930) URL: https://vimeo.com/67793221. (дата обращения: 20.08.2023)

(в данном случае — Ле Корбюзье) — это активный динамичный субъект, перемещающийся в пространстве. Он появляется в эпизоде с виллой в Гарше: архитектор подъезжает к дому на автомобиле: он выходит из него и направляется в сторону своего реализованного проекта. Камера скользит вдоль белоснежных фасадов и потом останавливается на террасе: там сидит женщина с двумя детьми. Затем на экране демонстрируются интерьеры дома, после чего мы вновь видим швейцарского архитектора: он стоит вдали от женщины с детьми и никак с ними не контактирует. Далее Ле Корбюзье же взбирается по винтовой лестнице на самый верх дома, где он останавливается, чтобы осмотреть окрестности.

Еще один образ женщины мы встречаем чуть позже: она медленно перемещается по интерьерам виллы Савой в Пуасси. Камера постепенно приближается к вилле: дом выхватывается как объект на фоне пейзажа. Далее в кадре возникает вид на гостиную на втором этаже и кухню. После этого зрителю демонстрируют террасу. Именно там появляется женщина в домашней одежде: она медленно поднимается вверх по пандусу в сад на крыше. Коломина отмечает, что внешнее пространство сконструировано как внутреннее: в обоих случаях женщина хоть и выходит на улицу, она не покидает территорию дома. Если фигура Ле Корбюзье четко вырисовывается на фоне пейзажа, то женщина на террасе виллы Савой словно растворяется среди зелени и сливается с домом.

Различия в репрезентации присутствуют и на фотографиях интерьеров жилых домов, построенных по проекту Ле Корбюзье. Б. Коломина отмечает, что на них женщины всегда ассимилируются с интерьером, они никогда не смотрят в камеру, и не занимают в интерьере то же место, что и мужчины. Это видно на примере рекламы женевского многоквартирного жилого дома Кларте (1930-31): на одной из фотографий интерьеров дома женщина с ребёнком сидят за кухонным столом и развернуты лицом к стене, тогда как мужчина стоит на балконе и смотрит на город ***(илл.60).*** Это наблюдение справедливо и в отношении фотографии Шарлотты Перриан, лежащей созданном ей же на

кресле-шезлонге B306: Б. Коломина отмечает, что сама Ш. Перриан отворачивается от зрителя, а тело фактически «сливается» с шезлонгом[644] ***(илл.61).***

Коломина, вслед за Л. Малви утверждает, что даже в репрезентации архитектуры в кино и на фотографиях телесность статфажных фигур также имеет гендерную специфику. Так, женщина всегда рассматривается как замкнутый в стенах дома пассивный объект наблюдения, а мужчина – как активный зритель, обладающий большими возможностями для исследования внешнего мира.

В статье «Без названия: жилище гендера» американский теоретик Марк Уигли тоже затрагивает проблемы гендерной дифференциации жилого пространства, прибегая к анализу трактатов Альберти об архитектуре и семье. Инструментарий М. Уигли, как и у Б. Коломины, включает несколько пар бинарных оппозиций, из которых в итоге складывается пространственный эквивалент дихотомии «мужское-женское». Однако цель автора состоит не в локализации «феминных» и «маскулинных» зон в пространстве жилого дома. М. Уигли не ограничивается простой констатацией факта о существовании этого разграничения и связанного с ним плачевного положения женщин в патриархальном обществе. Угнетение и подавление проявляется не только в тотальном контроле за телесностью женщины — от допустимого типа костюма и украшений до амплитуды движений и жестов — которое имеет место в публичных и частных пространствах. М. Уигли же идет гораздо дальше и проецирует паттерны гендерных ролей традиционной семьи на метауровень архитектуры: подобно тому, как жена в доме подчиняется воле мужа, то и в архитектуре мужское начало олицетворяет правила, регламентирующие облик дома. Иными словами, мужское есть чистая логика, бесплотный разум, контролирующий и наделяющий формой женское начало, которое олицетворяет аморфную и пассивную материю. Мужское есть необходимая архитектурному мышлению чистая рациональность, а женское

[644] Colomina B. The Split Wall… P. 104-107.

— телесная чувственность, которую пробуждают в смотрящем различного рода излишества — например, пышный декор и вычурный орнамент[645].

4.3. Феминистская феноменология и «феминистическая архитектура»

Йоханна Оксала и Айрис Мэрион Янг, в отличие от Д. Батлер, не порицают М. Мерло-Понти за объективирующий взгляд на женщин. Напротив, они видят большой потенциал использования идей французского мыслителя в гендерных исследованиях. Оксала полагает, что для применения феноменологического метода в данном поле необходима его модификация, поскольку феноменология самого Гуссерля не учитывает полового различия, интересуясь в первую очередь проблемой трансцендентальной субъективности, а именно тем, как наше сознание мыслит себя, свое окружение и отношения с населяющими его предметами и живыми существами. Для того, чтобы полностью сконцентрироваться на когнитивных процессах и задействованных в нем механизмах (например, рефлексии), гуссерлианская феноменология предлагает выносить все, что не имеет к ним непосредственного отношения, «за скобки». В результате проведенной редукции остаётся одно только чистое сознания и его акты.

Телесность (или «живое тело»), посредством которой индивид непосредственно воспринимает происходящее вокруг, является одним из аспектов трансцендентального субъекта. Она имеет огромное значение для конституирования реальности и интерпретируется Дж. Н. Моханти как система интенциональностей[646]. Гуссерль полагает, что механизмы трансцендентальной субъективности «анонимны» и потому универсальны: с его точки зрения трансцендентальная субъективность не может быть трактована как «имеющая пол», иначе пришлось бы выделять два типа трансцендентальной субъективности. Основанная на гуссерлианских идеях

[645] Wigley M. Untitled: a Housing of Gender / Sexuality of Space/ Colomina B. (ed) New York: Princeton Architectural Press,1992. P. 353.
[646] Mohanty J.N. The Possibility of Transcendental Philosophy — Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985. P. 164.

«феминистская феноменология» является оксюмороном, поскольку вопросы гендерных и половых различий не могут быть подняты в рамках феноменологического анализа трансцендентальной субъективности[647]. Й. Оксала пишет, что именно по этой причине феминистки чаще обращаются к феноменологии М. Мерло-Понти, где с самого начала обозначается невозможность полной редукции к трансцендентальному сознанию. Кроме того, центральная для философии М. Мерло-Понти тема тела и телесности может стать основанием (и в итоге становится) для исследования гендерных различий.

Наиболее показателен в этом смысле пример Айрис Мэрион Янг, которая провела на основании метода М. Мерло-Понти феноменологический анализ движений женщины. Данной теме посвящена её статья известнейшая «Бросая как девочка» (1980).

Отталкиваясь от теории «ситуации женщины» С. де Бовуар, А.М. Янг проводит идею, что различие в характере движений мужчин и женщин обусловлены реалиями патриархальной культуры. Фундаментальные различия в стиле движения формируются еще в детстве. Это означает, что большая раскрепощённость крупной моторики мужчин обусловлена тем, что игры, в которые они играли, будучи детьми, предполагали активное движение. У женщин все обстоит иначе. Игры для девочек, как правило, задействуют мелкую моторику и имеют сидячий характер. На это впоследствии накладывается навязывание девочкам определенных форм поведения, соответствующих принятым в обществе гендерным нормам. Построенное на повсеместных запретах и ограничениях воспитание женщины неминуемо отражается на ее телесной схеме: ее движениям становятся свойственны скованность и неуверенность[648].

А.М. Янг считает заблуждением обоснование ограничений, присущих женской крупной моторике, с позиции одной только физиологии. Данная

---

[647] Oksala J. A Phenomenology of Gender // Continental Philosophy Review. Vol.39.2006. P. 231.
[648] Young I.M. Throwing like a Girl: A phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality // Human Studies. 1980. No 3 – P.142

проблема имеет под собой более глубинные основания, выявить которые поможет обращение к гендерной теории и теории живого тела Мерло-Понти. С опорой на данные методы А.М. Янг выделяет три модальности движений женского тела: «двойственная трансцендентность» (ambiguous transcendence), «ограниченная (блокированная) интенциональность» (inhibited intentionality) и «дискретное единство с окружением»[649].

«Двойственная трансцендентность» означает, что тело женщины, с одной стороны, открыто миру, но, с другой стороны, полный потенциал его взаимодействия оказывается блокирован. При условии, что женщина как правило задействует только одну часть тела, то само движение в этом случает становится внутренне разобщено. Та часть тела, которая выполняет действие, оказывается разобщена с остальными частями тела, которые при этом остаются неподвижными. Отсутствие четкой направленности и лишние движения свидетельствуют об отсутствии единства в женской телесной схеме. Иными словами, сама ограниченная интенциональность, присущая крупной моторике женского тела, является источником его прерывистой, дискретной связи с окружением. Описанные выше три модальности увязываются Янг с телесной самореферентностью женского поведения. Это говорит о том, что в женском телесном бытии тело часто является субъектом и объектом как для себя, так и относительно самого действия. Самореферентность женской телесности также связана с ощущением потенциальной угрозы: женщины чаще боятся травм и опасаются возникновения болевых ощущений, чем мужчины. Эти опасения непроизвольно сказываются на моторике, чем и объясняется неуверенность при движении.

Отчасти по этой причине самореферентность женской телесности также проявляется в том, что женщина воспринимает себя как объект, на который направлено движение, а не только как его источник. Неуверенность в собственных силах заставляет женщину чувствовать себя так, словно она не может полностью контролировать движения своего тела: поэтому её внимание

[649] Ibid. P.145

разрывается на два процесса: на само выполнение задачи, и на то, как оно выглядит со стороны. То есть самореферентность женского движения выражается в том, что женщина постоянно думает о том, как окружающие смотрят на ее тело[650].

На примере исследования А.М. Янг мы видим, что при помощи феноменологического подхода можно выявлять базовые модальности или структуры телесного «бытия женщиной» и женского телесного опыта. Объектом для анализа становится в этом случае тело как носитель опыта и переживаний, а не механизмы, посредством которых сознание женщины конституирует специфический модус «бытия женщиной», позволяющий ей аккумулировать «женский» опыт.

В то же время этот подход не лишен недостатков. Одним из них, с точки зрения Оксалы, является эссенциалистская трактовка женского тела: «Феминистская теория боролась с эссенциалистским взглядом на женское тело — в первую очередь, с биологическим эссенциализмом, который определяет женскую телесность исходя из анатомических различий. Соответственно телесное прочтение феминистской феноменологии скрывает угрозу оттолкнуть нас назад к защите телесного эссенциализма, который исключает политические перемены в женском вопросе»[651].

На первый взгляд может показаться, что данные тексты практически никак не коррелируют с архитектурной дисциплиной, поскольку они выявляют пробелы и противоречия в системах Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти. Тем не менее потенциал рассмотренных выше работ огромен, поскольку представленные в них идеи могут стать опорой для формирования новых архитектурных теорий. Он состоит в том, что, во-первых, формирует адекватное понимание различий о женской и мужской телесности и, во-вторых, помогает избежать эссенциалистских коннотаций первого.

---

[650] Ibid. P.148.
[651] Ibid. P.232.

Теории, основанные на феминистском прочтении феноменологической философии, существенно отличаются от постструктуралистских, которые противопоставляют себя архитектуре и строительству. Новые теории позиционируют себя как программу феминистского урбанизма и архитектуры. Альтернативную постструктуралистской трактовку понятию телесность предлагает Дебора Фауш. В работе «Телесное знание и присутствие истории» она вводит понятие «феминистская архитектура», отличающееся от такового у Д. Блумер и Д. Агрест. Феминистская архитектура трактована Д. Фауш как стратегический подход, реабилитирующий значение качеств и характеристик зданий, которые ранее имели коннотацию «женских», и потому считались менее важными. Одной из таких категорий является тело (в частности — женское тело), а также телесное в целом: конкретное, материальное, эмпирическое[652].

Феминистская архитектура отличается от «фаллоцентричных» небоскребов. Такая архитектура не устремляется ввысь, символически завоёвывая воздушное пространство; напротив, её очертания нельзя уловить с одной точки: понять объёмно-пространственную композицию этой архитектуры можно лишь в непосредственном контакте с ней. Одним из примеров архитектуры такого типа является мемориал ветеранов войны во Вьетнаме Майи Лин (1984). Уходящий вглубь ландшафта мемориал не виден издалека: чтобы увидеть очертания мемориала снаружи, нужно подняться высоко над землей, либо подойти к нему достаточно близко. С этих ракурсов он предстает в виде огромной расщелины в насыпном холме, внутренняя поверхность которого отделана плитами из темного камня. На них выгравированы имена солдат, погибших на войне во Вьетнаме ***(илл.62, 63).*** Реальный масштаб памятника осознается реципиентом непосредственно на месте, в момент медленного шествия вдоль стены ***(илл.64)***.

[652] Fausch D. The Knowledge of the Body and the Presence of History – Toward a Feminist Architecture // Architecture and feminism / Coleman D.(ed), Danze E.(ed), Henderson C (ed.) Princeton Architectural Press: New York, 1996. P.39.

Эти идеи справедливы и в отношении Уэлком Парка в Филадельфии, спроектированного бюро Вентури, Скотт-Браун и партнёры. Уэлком Парк — это небольшая прямоугольная площадь в Старом городе Филадельфии, занимающая квартал между улицами Сэнсом уолк и Уолнат-стрит. Вертикальной доминантой является небольшой памятник основателю Филадельфии Уильяму Пенну, фланкированный с двух сторон парой деревьев в квадратных клумбах. Как и в случае с вашингтонским мемориалом, полноценно оценить данную площадь по фотографии или аэрофотосъёмке невозможно. Реальное присутствие необходимо для того, чтобы ощутить контраст масштабов между камерной площадью и окружающими ее небоскребами. Тем не менее, приём намеренной «миниатюризации» площади — это не только выразительный прием, но и способ обратить внимание зрителя на историю места: если присмотреться к рисунку тротуара, то можно заметить, что повторяет сетку улиц исторической части города, на одном из сегментов которого расположена скульптура с домом, где предположительно жил сам Пенн ***(илл.65)***.

Еще одним из примеров «феминистской архитектуры» является находящийся в нескольких кварталах от Уэлком парка Франклин-Корт. Как следует из названия, данный комплекс расположен на месте владений президента Бенджамина Франклина. Вытянутый прямоугольный участок выходит узкой стороной на Маркет-стрит: на ней располагается дом кирпичный дом в неогеоргианском стиле, по центру которого расположена арка ***(илл.66)***. Проходя через нее, посетитель попадает во внутренний двор комплекса. Здесь зритель видит две конструкции: их очертания повторяют силуэт двух жилых домов, расположенных один за другим на одной оси. Между ними пролегает вымощенная круглым булыжником площадка, франкированная двумя рядами высоких прямоугольных клумб. Большая по площади конструкция, расположенная в глубине участка, маркирует местоположение собственного дома Франклина ***(илл.67).*** Этот объект не является реконструкцией дома в привычном смысле этого слова: он, скорее,

выполняет функцию указателя, который обращает внимание посетителя на историю места. Иными словами, об истории места говорит не столько сам облик дома, сколько цитаты современников Б. Франклина, выгравированные на квадратной гранитной плитке, а также элементы экспозиции, расположенные под землей. Авторы проекта четко разграничивают архитектуру прошлого и современности: сооружения 70-х годов XX века имеют материальную оболочку в отличие от «призрачных» конструкций и перголы, которые являются «современниками» Б. Франклина.

Д. Фауш рассуждает о телесности в феноменологическом ключе. Исследовательница делает акцент на телесном мультисенсорном восприятии архитектуры. В понимании Д. Фауш «феминистская архитектура» должна коррелировать с телом человека и его перцептивными возможностями. В процессе восприятия такого рода архитектуры человек (независимо от пола) должен помнить о своей телесности, ощущать себя как «живое тело». Такая установка может стать антиподом абстрактности, искаженности, даже вытеснения телесности из архитектурной образности модернизма и неоавангарда. По мнению Д. Фауш, возвращение телесности в архитектуру является элементом перехода в новую парадигму архитектурного мышления, в которой оспаривается безоговорочный авторитет картезианского рационализма, примат разума над телом и гегемония зрения[653].

В целом, Д. Фауш удалось адекватно сформулировать программу практического подхода «феминистской» архитектуры и аргументировать свои доводы реальными примерами. В то же время, её идеи не вполне можно назвать новаторскими. Это касается ее пассажа о феномене окулярoцентризма и игнорирования телесности в западной культуре, который Фауш увязывает с провозглашенным Декартом «дуализмом мышления и тела». Тезис о том, что картезианская философия провозгласила глаза «органом разума», несущим свет истины, принижающим значение других чувств[654], незадолго до Д. Фауш

[653] Ibid. P.40.
[654] Ibid. P.42.

был озвучен Ю. Палласмаа. Более того, некоторые положения «феминистской» архитектуры Д. Фауш родственны «практической» феноменологии С. Холла и П. Цумтора, так как для них также важны локальный контекст и ориентация на чувственный опыт реципиента.

В то же время, в теории Фауш есть один существенный момент, который отличает ее от феноменологов-мужчин и сближает с теоретиками феминистского направления: примеры, которые она приводит в статье, довольно трудно назвать «архитектурой» в привычном смысле. «Феминистская архитектура» – это скорее комплексный подход к организации ландшафта и среды в целом, исключающий капитальное строительство. «Феминистская архитектура», скорее, формирует пустоты и пространственные «паузы», делающие явными нематериальные аспекты – историю места и аккумулированную в нем коллективную память.

Резюмируем сказанное, обозначим следующие моменты.

Феминистская перспектива в теории архитектуры второй половины XX века утверждает инаковость женского. Относящиеся к данному «крылу» авторы отмечают, что патриархальная культура на протяжении долгого времени наделяла эту инаковость исключительно негативными свойствами: все, что определяется как «женское», является «вторичным» и «менее значимым». Кроме того, в реалиях мизогинной культуры сама женщина не рассматривалась как субъект, который не способен транслировать свой собственный взгляд на архитектуру, поскольку только мужчина и его изречения имели статус «истинных».

Этим оправдывалось в том числе и отношение к женской телесности в архитектурной теории Ренессанса и Нового времени. Дело не только в том, что до нашего времени не сохранилось ни одного собственного размышления женщин о собственной телесности, но и то обстоятельство, что отдельные ее атрибуты «присваивались» мужчине-архитектору и мужчине-заказчику в качестве метафор архитектурного творчества. Такое вариант проекции атрибутов женской телесности (деторождения и беременности) на творчество

мужчин-архитекторов становится возможным только тогда, когда женское тело воспринимается как объект.

Проблема женской телесности рассматривается теоретиками архитектуры конца XX века в постструктуралистском и феноменологическом ключе. Наиболее отчетливо данная тема артикулируется в статьях Дженифер Блумер, Дайаны Агрест и Элизабет Гросс, которые критикуют доминирующую в архитектурном мышлении парадигму пространства. В частности, Агрест указывает на узурпирование мужчинами-архитекторами элементов женской телесности, тем самым подчеркивая ее репрессированный статус. Эти исследовательницы не только констатируют вытеснение женщин и женского из архитектурного дискурса; они предлагают альтернативные стратегии, подрывающие основанную на мужском антропоморфизме логоцентристскую систему архитектурного мышления. Элизабет Гросс указывает на необходимость тотального переосмысления его базовых категорий (места и пространства), Дайана Агрест предлагает женщинам занять «внешнюю» позицию по отношению к системе архитектурного знания, а Дженнифер Блумер создает инсталляцию, составленную из атрибутов женской телесности.

Риторика феминисток постструктуралистского толка следует логике «женского письма». На это указывает не только весьма необычный для теории архитектуры стиль подачи материала (как это было в случае с текстами Д. Блумер), но и педалирование темы «немоты» женского голоса в «фаллоцентричном» архитектурном дискурсе, его длительного подавления внутри него. В этом дискурсе отсутствует «голос» женщин и никак не представлен их собственный взгляд на телесность. Феминистки считают, что женская телесность в теории архитектуры превращается в абстракцию, которая либо используется как метафора творчества, либо как концепция пространства («хора»). Критикуя современную им теорию, некоторые феминистки идут гораздо дальше простого противопоставления себя ей. Так,

например, Блумер и вовсе постулирует несовместимость женской телесности с архитектурой.

Фауш, в отличие от «постструктуралисток», не наделяет телесность гендерной спецификой. В своем понимании телесности как антипода «гегемонии зрения» она сближается с Холлом и Палласмаа. Как и «практическая феноменология» Холла, её «феминистская архитектура» подчёркивает ценность конкретного, чувственного телесного опыта в восприятии архитектуры. Перцептивный телесный опыт, аккумулируемый субъектом через тело, позволяет семантическому измерению более полно раскрыться в здании. Таким образом, «феминистская архитектура» в понимании Фауш считает тело «инструментом» восприятия значения, присущего архитектуре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведённого исследования была достигнута поставленная цель — выявить специфику трактовки понятия «телесность» в архитектурной теории Запада второй половины XX века. Для этого было сформулировано определение телесности, очерчен круг сюжетов, в которых фигурирует данное понятие. Также мы выявили основные концепции телесности, используемые теоретиками архитектуры во второй половине XX века и их источники. Проведённое исследование позволило сформулировать следующие выводы.

Расцвет теоретизирования о телесности приходится на конец 1980-х — начало 1990-х годов. Именно тогда публикуется статья М. Фраскари, поднимающая вопрос о «метонимическом» модусе телесной проекции. В этот же период попадает и статья Э. Видлера, которая проблематизирует сюжет о фрагментированном теле и воплощении в архитектуре деконструктивизма категории «жуткого», которая увязывается И.А. Добрицыной с интересом архитекторов к категории возвышенного. В середине 1990-х публикуются тексты представителей феноменологии архитектуры, такие как «Глаза кожи» Ю. Палласмаа и ряд эссе С. Холла. В этот же период выходят статьи Д. Блумер, Э. Гросс и Д. Фауш, с разных сторон освещающие проблему женской телесности. В 1997 году главный редактор журнала ANY С. Дэвидсон организует масштабный симпозиум «Anybody» в Буэнос-Айресе, на котором вопросы тела и телесности обсуждаются в свете современных проблем архитектуры и градостроительства.

Для того, чтобы определить специфику трактовки понятия «телесность» в 1950-1990-е годы, нам необходимо было сопоставить отношения тела и здания указанного периода с таковым в более ранние эпохи. В связи с этим мы посвятили первую главу феномену антропоморфизма. Рассмотрев эволюцию данного понятия от античности от до конца XX века, мы пришли к выводу, что антропоморфизм в архитектуре был основан на убеждении, что тело является микрокосмом — миниатюрной моделью устройства Вселенной, подражая

которой можно привнести гармонию в архитектурный объект. Подражание телу могло реализовываться буквально (через уподобление строения здания анатомии тела человека), либо более изощрённо — через пропорциональные соотношения. Основанная на соотношениях частей тела система пропорций долгое время трактовалась как канон, следование которому призвано было гармонизировать внешний облик здания. Однако уже в XVI и XVII веке реальная польза антропоморфизма (как буквального, так и опосредованного пропорцией) начала вызывать сомнения у прогрессивно настроенных теоретиков. Так, в XVI веке А. Палладио и Д. Барбаро обнаруживают истоки гармонии в консонансных музыкальных интервалах, а в XVII столетии К. Перро говорит об отсутствии реальных прецедентов обращения к «телесной» аналогии в архитектуре. Изменение отношения к телу было во многом обусловлено мировоззренческими сдвигами, произошедшими на заре Нового времени. Развитие медицины и научные открытия И. Ньютона, Г. Галилея и Н. Коперника приводят к изменению статуса тела в картине мира: оно десакрализуется, утрачивает статус микрокосма. В Новое время тело начинает рассматриваться, с одной стороны, как объект научного познания, а с другой — как его «инструмент». Так формируется концепция тела-механизма, которая предполагает использование тела и его частей как инструмента мнемотехники (Ж.Ф. Блондель) или эргономики (Э. Нойферт, Ле Корбюзье).

С другой стороны, в это же время повышается интерес к психоэмоциональной стороне телесной деятельности: в XVIII века качественные характеристики зданий начинают описываться посредством концепции «характера», а развитие психологии и теории вчувствования в последней четверти XIX-XX столетия переносит внимание теоретиков с внешней стороны сооружения на внутренние процессы. Это означает, что связь архитектуры с телом всё чаще описывается не с точки зрения формальной аналогии, но через выявление в форме здания тех же процессов, что происходят в теле. Иными словами, в этот момент антропоморфизм уступает теме телесности. Телесность выходит за рамки формального подобия

и является сложным, многогранным феноменом. Проведенный анализ позволяет определить телесность как теоретический конструкт, обозначающий проецирование на архитектуру различных свойств, качеств и состояний тела в широком смысле слова. Он не является имманентным (т.е. внутренне присущим) архитектуре, а накладывается на нее извне: это означает, что телесность фигурирует только в дискурсе теории архитектуры. Телесность в архитектуре может иметь биологическую, философскую и психологическую коннотации. В первом случае она олицетворяет воплощение в архитектуре процессов, связанных с жизнью тела и работой его внутренних органов. Философская трактовка телесности отсылает к процессуальным атрибутам тела – силам, потокам, рождению новой жизни. Философская интерпретация телесности может быть противопоставлена её биологической и психологической коннотациям, поскольку оперирует более общими абстрактными концептами этих процессов (как, например, хора, тело без органов). Психологическая трактовка отсылает к вопросам восприятия зданий и способности вызывать определённые эмоции. В некоторых случаях она сближается с философской, особенно если речь идёт о возвышенном и жутком, а также о феноменологии архитектуры.

Телесность может быть также трактована как воплощение в архитектуре процессов, происходящих в организме человека. Все эти данные, регистрируемые при помощи медицинских приборов, нашли отклик в различных формах архитектурной репрезентации – набросках, коллажах, клаузуре, рендерах, макетах – а также в облике, структуре и пространстве самих сооружений. Некоторые теоретики архитектуры пытаются также проблематизировать невидимые свойства человеческой телесности – работу иммунной системы, циркуляции энергетических импульсов и базовых жизненных процессов на микроуровне.

Подъём интереса к теме телесности приходится на середину XX века: он связан с пересмотром эстетической доктрины модернизма и формированием новой — постмодернистской — парадигмы архитектурного мышления.

Одним из первых направлений в постмодернистской теории архитектуры, использующих телесность в качестве базового понятия, становится феноменология архитектуры. Телесность используется представителями данного направления как один из инструментов критики модернизма: она выступает в качестве антитезы «окуляроцентризму» и проявляет себя как ориентированность на мультисенсорный кинестетический опыт воспринимающего субъекта. Авторы, относящиеся к феноменологии архитектуры, рассматривают «телесное» как конкретное, материальное, раскрывающееся в непосредственном контакте с сооружением. Трактованная в феноменологическом ключе телесность увязывается с дотеоретическим невербализуемым переживанием архитектуры и противопоставляется семиотической концепции архитектуры как некого языка, имеющего в своей основе систему знаков. Апелляция к непосредственному опыту происходит по той причине, что само тело рассматривается как носитель значения, а потому заложенные в здание смыслы могут быть раскрыты только через него. Это обстоятельство позволяет трактовать телесность в архитектуре в другом ракурсе — как способность архитектуры провоцировать у человека различные эмоции и ощущения. Кроме того, приверженцы феноменологии считают личный опыт воспринимающего субъекта является полноценным источником, отталкиваясь от которого можно интерпретировать архитектурный образ и выявлять его значение.

На формирование представлений о телесности в теории архитектуры второй половины XX столетия оказала влияние неклассическая философия и современная наука. На это указывает тот факт, что терминологический аппарат этих дисциплин интегрировался в дискурс теории архитектуры. Мы пришли к выводу, что понимание телесности в архитектурной теории рассматриваемого периода базируется на идеях Ж. Делеза, М. Мерло-Понти, П. Слотердайка и других. Применительно к теме нашего исследования это касается концепций «хоры», «тела без органов», и категории возвышенного. Используемые теоретические модели позволили исследователям не только

проанализировать отдельные сооружения, но и выявить неочевидные аспекты программы модернистской и постмодернистской парадигм. Необходимо отметить, что рассмотренные в тексте диссертации концепции телесности развиваются и существуют параллельно друг другу: размышления о концепции «плоти» осуществляются одновременно с рецепцией понятий «фрагментированное тело» и «тело без органов». Спроецированное на архитектуру фрагментированное тело связано с понятием «жуткого», введённого З. Фрейдом в одноименном эссе. Соответственно, метафора «фрагментированное тело» отсылает не столько к дроблению на части цельного «тела» здания, сколько к способности неоавангардной архитектуры подавлять своего зрителя и вызывать у него ужас и тревогу. Такая трактовка телесности является диаметрально противоположной феноменологической, где телесность является свойством «человечной» архитектуры, вызывающей у реципиента позитивный эмоциональный отклик.

Заимствованный из работ Ж. Делеза и Ф. Гваттари концепт «тела без органов» используется как правило для объяснения невидимых процессов. Р. Колхас апеллирует к нему для объяснения механизма функционирования программы клуба «Даунтаун-Атлетик», И. Де Сола Моралес обосновывает им воздействие на сооружение невидимых нечеловеческих агентов, а Г. Линн считает таковыми подвижные формы проектируемых посредством САПР зданий. Ещё одним понятием, которое объясняет воздействие на архитектуру недоступных взору факторов, является «иммунитет»: он используется У. Брэмом и П. Эммонсом как метафора гибкости, податливости и высокой адаптивности архитектуры в условиях нестабильной, постоянно изменяющейся реальности.

Как следует из определения, данного выше, телесность в теории архитектуры, как и в работах по философии, не является эквивалентом понятия «тело». Во всех своих формах понятие телесности является теоретическим конструктом, посредством которого архитекторы указывают на определённые проблемы: так, «близость» и «тактильность» используются

К. Фремптоном в контексте критики заточенной на визуальное восприятие функционалистской архитектуры, а разрывающаяся цепочка ДНК в проекте исследовательского центра П. Айзенмана — как природный эквивалент процесса деконструкции. Д. Агрест и Э. Гросс размышляют о маргинальном статусе женского тела в западном архитектурном дискурсе. В частности, Д. Агрест утверждает, что атрибуты женской телесности были несправедливо апроприированы мужчинами-архитекторами в Ренессансных архитектурных трактатах, а Д. Блумер указывает на то, что элементы женской телесности имели более низкий статус, нежели мужские. Следуя логике «женского письма», Д. Агрест и Д. Блумер выдвигают тезис о несовместимости женского начала и архитектуры, а также постулируют повсеместное вытеснение женской телесности из дискурса архитектурной теории, которое проявляется либо в отчуждении атрибутов женской телесности (и использовании их как метафор творческого процесса), либо в выхолащивании их в абстрактную модель архитектурного пространства, как это произошло с концепцией «хоры».

И хотя многие из описанных выше концепций заимствованы из философии, психоанализа или медицины, они, ввиду специфики анализируемого при помощи них материала, не являются их полной калькой. Они выполняют двойную функцию: с одной стороны, они выступают отправной точкой для дальнейших размышлений внутри узкоспециального дискурса, а с другой — они выводят архитектурную теорию в междисциплинарное поле, тем самым позволяя описать различные аспекты отношений архитектуры с ее пользователями.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Аалто А. Архитектура и гуманизм. — М.: Прогресс, 1978. — 232 с.
2. Аверлино А. Филарете. Трактат об архитектуре — М: Русский университет,1999. — 488 с.
3. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Том I. — М: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. – 392 с.
4. Аристотель. Физика. URL: http://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/physic.txt (дата обращения: 22.06.2023).
5. Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика: Поэтика/ Костиков Г.К. (ред.-сост.) М: Прогресс, 1989. — С. 462–518.
6. Батай Ж. Проклятая часть: Сакральная социология/ Зенкин С.С. (ред.-сост.) М: Ладомир, 2006. — 742 с.
7. Батлер Д. Заметки к перформативный теории пола. — М.: Ad Marginem press, 2017 — 248 с.
8. Батлер Д. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности — М.: V-A-C press, 2021 — 272 с.
9. Башляр Г. Поэтика пространства — М: Ад Маргинем пресс, 2014. – 350 с.
10. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного — М.: Искусство, 1979. — 237 с.
11. Валери П. Об искусстве. 1976.— М: Искусство,1976 — 623 с.
12. Арто А. Покончить с Божьим судом. URL: http://www.pustoshit.ru/28/artaud.html (Дата обращения: 15.12.2022).
13. Вёльфлин Г. Пролегомены к психололгии архитектуры. URL: https://art-life.biz/rus/files/kniga_vtoraya_genrih_vyolflin.PDF (Дата обращения: 11.02.2022).

14. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 284 с.
15. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М: «Архитектура С»,2006. — 328 с.
16. Голдхоорн Б. От редактора // Проект Россия. №39. 2005 — С.58-59
17. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Скляднев Д. В (пер.) СПб: Наука, 1998. — 163 с.
18. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию — СПб: Владимир Даль. 2004. — 399 с.
19. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Михайлов А.В. (пер.) М.: Академический проспект, 2009. — 481 с.
20. Де Бовуар С. Второй пол (в двух томах) — М.: Азбука Классика, 2021 — 1184 с.
21. Делёз Ж. Складка: Лейбниц и барокко. М: Логос,1998. — 264 с.
22. Делёз Ж. Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — 672 с.
23. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Свирский И.Я. (пер.), Кузнецов В.Ю. (ред.) Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — 895 с.
24. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения — СПб: Machina, 2011. — 176 с.
25. Декарт Р. Избранные произведения. — М.: Госполитиздат, 1950. — 712 с.
26. Джекобс Д. Смерть и жизнь больших американских городов. — М: Новое Издательство, 2011. – 512 с.
27. Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Издательство иностранной литературы, 1962. — 572 с.

28. Иригарэй Л. Этика полового различия — М.: Издательство «Художественный журнал», 2004. – 184 с.
29. Кант Э. Критика способности суждения – М.: Искусство, 1994. – 369 с.
30. Колхас Р. Нью-Йорк вне себя. — М.: Strelka press, 2021. — 256 с.
31. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении – СПб: Алетейя, 2003. — 256 с.
32. Кристева Ю. Черное Солнце. Депрессия и меланхолия — М.: Когито-Центр, 2016. — 276 с.
33. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте / Ж. Лакан. Семинары. Книга 2. / Черноглазов А. (пер.), Скрябин П. (ред.) М..: Гнозис, 2009. — С. 508–516.
34. Ламетри Ж.О. Человек-машина // Ж.О. Ламетри. Сочинения / Богуславский В.М. (ред.) М.: Мысль, 1983. — С. 169–226.
35. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. — М: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. — 384 с.
36. Ле Корбюзье. О назначении архитектуры, её пластических средствах // Иконников А.В., Маца И.Л., Орлова Г.М. (ред.) Мастера архитектуры об архитектуре – М.: Искусство, 1972. — С. 236-250.
37. Ле Корбюзье. Модулор: Опыт соразмерной масштабу человека гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике /Хазанов Д.Б., Розенбаум Ж.С. (пер.), Калиш В.Г. (ред.) М.: Стройиздат, 1976. — 136 с.
38. Лоос А. Почему мужчина должен быть хорошо одет — М.: Strelka press, 2018. —108 с.
39. Лоос А. Орнамент и преступление. — М.: Strelka press,2019. —101 с.
40. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Гапова Е., Усманова А. (ред.-сост.) Антология гендерной теории. – Минск: Пропилеи, 2000. — С.280–296

41. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Вдовина И.С., Фокин С.Л. (ред.) СПб: Ювента; Наука, 1999. — 606 с.
42. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое: включая рабочие записи/ Шпарага О. (пер.) Минск: И. Логвинов, 2006. — 400 с.
43. Мерло-Понти М. Око и дух / Густырь А.В. (пер) М.: Искусство, 1992. — 63 с.
44. Палласмаа Ю. Мыслящая рука. Архитектура и экзистенциальная мудрость бытия / Химанен М. (пер.) М.: Классика-XXI, 2013. — 176 с.
45. Панофский Э. История теории человеческих пропорций как отражение истории стилей // Панофский Э. Смысл и толкование произведения искусства Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. — С.75–128.
46. Перро Ш. Параллель между древними и новыми в отношении архитектуры, скульптуры и живописи // Спор о древних и новых /Бахмутский В.Я. (ред). М.: Искусство, 1985. — С.94–142.
47. Платон. Собрание сочинений в 4 т.: Т. III — М.: Мысль, 1994. – 688 с.
48. Рэнд А. Источник. в 2-х томах– М.: Альпина Паблишер, 2020. – 808 с.
49. Сиксу Э. Смех Медузы / Постников В. (пер.). URL: https://proza.ru/2016/07/03/901 (Дата обращения: 21.05.2024).
50. Слотердайк П.Сферы: Микросферология. Т.1. Пузыри — СПб.: Наука, 2005. – 652 с.
51. Слотердайк П. Сферы: Плюральная сферология. Т.3. Пена — СПб.: Наука, 2010. — 922 с.
52. Сонтаг С. Болезнь как метафора. — М: Ad Marginem press, 2021. — 176 с.
53. Фрейд З. Жуткое. URL: https://freudproject.ru/?p=723 (Дата обращения: 25.07.2021).
54. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы — М.: Ад Маргинем пресс, 2021 — 384 с.

55. Шмарзов А. Сущность архитектонического творчества: фрагмент лекции, произнесенной Августом Шмарзовым в актовом зале Императорского университета Лейпцига 8 ноября 1893 г. при вступлении на должность ординарного профессора истории искусства: рукопись. URL: https://art-life.biz/rus/files/kniga_vtoraya_avgust_shmarzov.PDF (дата обращения: 10.01.2022).
56. Agrest D. Architecture from without: Body, Logic, and Sex // Nesbitt K.(ed.) Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 – New York, Princeton Architectural Press Publishers, 1996. — p. 542–552.
57. Anybody/ Davidson C.(ed.) Cambridge, Mass: The MIT Press,1997. — 288 p.
58. Arnheim R. the Dynamics of Architectural Form. Berkeley; Los Angeles; London: University of California press,1977. — 289 p.
59. Asada A., Isodzaki A., The Demiorgomorphic Contour // Anybody/ Davidson C.(ed.) Cambridge, Mass: The MIT Press,1997. — pp.38–45.
60. Blondel F. Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture. Paris, 1698.
61. Bloomer J. Abodes of flesh: Tabbles of Bower // Architecture theory since 1968 /Hays M. (ed) London: The MIT Press, 1998. — pp.758 — 779.
62. Bloomer J. Architecture and the Text: The (S)crypts of Joyce and Piranesi. New Haven: Yale University Press, 1993. — 240 p.
63. Bloomer J. The Matter of Cutting Edge // Assemblage. 1995.No 27. — pp. 106-111.
64. Butler J. Bodies that Matter: on the Discursive limits of “sex”. New York; London: Routledge,1993. — 297 p.
65. Butler J. Sexual ideology and phenomenological description: a feminist critique of Merleau-Ponty’s phenomenology of perception // The Thinking

Muse. Feminism and Modern French Philosophy/Allen J., Young I.M. (eds) Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press,1989 — pp.85-100.

66. Colomina B. The Split Wall: Domestic Voyeurism // Sexuality and Space/ Colomina B. (ed) New York: Princeton Architectural Press,1992 — pp.73–130.
67. Coop Himmelblau. Architecture must blaze // Theories and manifestoes of contemporary architecture /Jenks C., Knopf K. (eds). Chichester: Academy Editions, 1997. — pp.276.
68. Coop Himmelblau. The dissipation of our bodies in the city // Theories and manifestoes of contemporary architecture /Jenks C., Knopf K. (eds). Chichester: Academy Editions, 1997.— pp.286–287.
69. Damasio A.R. The Feeling of what happens: Body and Emotions in the Making of Consciousness. Orlando: Harcourt Books.1999. — 400 p.
70. De Sola Morales I. Absent bodies //Anybody/ Davidson C.(ed.) Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997. — pp. 16–25
71. Drake S. Well-composed body: Anthropomorphism in Architecture. University of Canberra.2003. — 262 p.
72. Eisenman P. Vision's unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 /Nesbitt K.(ed.) New York: Princeton Architectural Press Publishers, 1996.— pp.556 – 561.
73. Fausch D. The Knowledge of the Body and the Presence of History – Toward a Feminist Architecture // Architecture and feminism /Coleman D., Danze E., Henderson C (eds.) New York: Princeton Architectural Press, 1996.— pp. 38–59.
74. Frampton K. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance// Kenneth Frampton. Labour, Work and Architecture. London: Phaidon Press, 2002. — pp. 77–89.
75. Frampton K. Intimations and Tactility. Excerpts from a Fragmentary Polemic // Artforum. Vol.19.1981. No.7 — pp.52–58. URL:

https://www.artforum.com/print/198103/intimations-and-tactility-excerpts-from-a-fragmentary-polemic-38945 (дата обращения: 15.09.2021).

76. Frampton K. Corporeal experience in the architecture of Tadao Ando// Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture / Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002. — pp. 304–319.
77. Frascari M. New corporeality in architecture // Journal for Architectural Education. Vol.40.1987. No.2. — pp. 22-23.
78. Frascari M. A Tradition of Architectural Figures: A search for vita beata// Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture / Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002.— p.258–267.
79. Graafland A. Architectural bodies. Rotterdam: 010 publishers,1996 — 131 p.
80. Graafland A. Artificiality in the work of Rem Koolhaas // Thesis - Bauhaus Universität Weimar. Vol.43. 1997.No 1–2 — pp. 109–119.
81. Grosz E. Women, Chora, Dwelling //ANY: Architecture New York.1994. No.4 — pp. 22–27.
82. Heidegger M. Building Dwelling Thinking // Rethinking architecture: A Reader in Cultural Theory / Leach. N. (ed.) London: Routledge, 1997. — pp.100–109.
83. Hejduk J. Vladivostok/ Shkapich K.(ed) New York: Rizzoli,1989. — 272 p.
84. Holl S. Anchoring. New York: Princeton Architectural press,1989. — 164 p.
85. Holl S. Intertwinning. New York: Princeton Architectural Press, 1996.—172 p.
86. Holl S. Parallax. Basel: Birkhäuser, 2000. — 384 p.
87. Holl S. Questions of perceptions: Phenomenology of architecture // A+U. Questions of perception. Phenomenology of architecture /Nakamura T.(ed.) Tokyo: A+U Publishing Co; San Francisco: William Stout Publishers, 2006. — pp.40–123.

88. Norberg-Schulz C. Intentions in architecture. Cambridge, Mass: Cambridge University press.1965. — 294 p.
89. Norberg-Schulz C. Existence, space and Architecture. London: Studio Vista, 1971. — 120 p.
90. Koolhaas R. Mau B Werlemann H.S, M, L, XL / Ed. Sigler J. — New York: The Monacelli Press, 1998. — 1344 p.
91. Lynn G. Body Matters // Greg Lynn. Folds, Bodies, Blobs. Collected Essays. Bruxelles: La Lettre volée, 1998. — pp. 135-156
92. Lynn G. Blobs // Greg Lynn. Folds, Bodies, Blobs. Collected Essays. Bruxelles: La Lettre volée, 1998. — pp. 157-169
93. Lynn G. Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant, the Supple // Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009 / Ed. K. Sykes. — New York: Princeton Architectural Press, 2012 — pp.30–62
94. Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne //Fontaine. 1945. Vol. 8. No 47 (décembre) / repr.: Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. Paris: Gallimard. 1996.— pp. 13–33.
95. Pallasmaa J. The eyes of the Skin. Chichester: John Wiley & Sons, 2005. — 80 p.
96. Pallasmaa J. An Architecture of the Seven Senses // A+U. Questions of perception. Phenomenology of architecture /Nakamura T.(ed.) Tokyo: A+U Publishing Co; San Francisco: William Stout Publishers, 2006 — pp. 27-38
97. Perez-Gomez A. Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1984. — 400 p.
98. Perez-Gomez A. The Renovation of the Body. John Hejduk & The Cultural Relevance of the Theoretical Projects," // AA files.No.13.1986. — pp. 26-29.
99. Perez-Gomez A. The space of architecture: Meaning as presence and representation // A+U. Questions of perception. Phenomenology of architecture /Nakamura T.(ed.) Tokyo: A+U Publishing Co; San Francisco: William Stout Publishers, 2006. — pp.7-24

100. Perez-Gomez A. Built upon love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008.— 260 p.

101. Perrault C. Ordonnance or the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993. — 208 p.

102. Tschumi B. Architecture Concepts: Red is Not a Color. New York: Rizzoli, 2012. — 776 p.

103. Tschumi B. Violence of architecture // Tschumi B. Architecture and disjunction. Cambridge, Mass.: The MIT press, 1996. — pp.121–140

104. Tschumi B. Madness and the Combinative // Tschumi B. Architecture and disjunction. Cambridge, Mass.: The MIT press, 1996. — pp.173–191.

105. Tschumi B. The pleasure of architecture // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 / Nesbitt K. (ed.) New York: Princeton Architectural Press, 1996. — pp.530 – 537.

106. Tschumi B. Architecture and limits I // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 / Nesbitt K.(ed.) New York: Princeton Architectural Press, 1996. — pp.152–155

107. Tschumi B. Architecture and limits II // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 / Nesbitt K.(ed.) New York: Princeton Architectural Press, 1996. — pp.158–161.

108. Vischer R. On the Optical Sense of Form // Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893 / Mallgrave H.F. Ikonomou E. (eds). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities. 1993. — pp.89–123.

109. Zumthor P. Thinking architecture. Basel: Birkhauser, 1999. — 112 p.

Литература

110. Архетипы телесности: российский и западный контексты: сборник статей» / Кузин И.В. (ред.) СПб: издательство РХГА, 2014. — 362 с.

111. Бескова И.А., Князева Е. Н., Бескова Д.А. Природа и образы телесности. М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 456 с.

112. Булатов Д. Искусство катарсиса. Венский акционизм и преодоление поколенческой травмы // Искусствознание. №2. 2018 — С.272-296.

113. Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010 — 831 с.

114. Ванеян С.С. Август Шмарзов: тело монументального, заметки и наблюдения // «На ионийский лад я пою...». Сб. ст. в честь Н.М. Никулиной / Науч. ред. Н.А. Налимова. М.: Университетская книга, 2018. — С. 246–275.

115. Ванеян С.С. Материальное, материнское, матричное — незыблемость утробного // Художественный журнал. — 2019. — Т. 111, No 3. — С. 16–27.

116. Венкова А.В. Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. С. 649–655.

117. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 7: Западная Европа и Латинская Америка. XVII — первая половина XIX вв. / Под редакцией А. В. Бунина (ответственный редактор), А. И. Каплуна, П. Н. Максимова. — М.: Стройиздат, 1969. — 620 с.

118. Добрицына, И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: дис. ... д-ра архитектуры. Москва, 2006. — 332 с.

119. Добрицына И.А. Архитектура как искусство сотворения реальности // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. — М.: Изд-во РГГУ, 2019. — С.174 — 228.

120. Дьяков А.В. Жиль Делёз. Философия различия. — СПб.: Алетейя, 2012. — 504 с.

121. Зенкин С. Послесловие к трансгрессии // Логос. 2019. №2 (129) — С. 57–69.

122. Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. — СПб.: Алетейя, 2001. — 466 с.

123. Иконников А.В. Архитектура XX века: утопии и реальность. Том II —М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 672 с.

124. История тела. Том III.Перемена взгляда: XX век / Корбен А.(ред). Куртин, Ж.Ж. (ред.), Вигарелло, Ж (ред.) М.: Новое Литературное Обозрение, 2018. — 464 с.

125. Кузин И.В. Телесность как социокультурный конструкт. дис…д-ра филос. наук. СПб,2016 — 426 с.

126. Ле Гоф Ж., Трюон Н. История тела в Средние Века.М.: «Текст»,2008. — 189 с.

127. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. — 846 с.

128. Мартынова Д.О. Истерическая арка в творчестве Луиз Буржуа. К вопросу о происхождении и значении образа // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2019. — С.24–31

129. Мартынова Д.О. Истерические тела в современном искусстве Эстонии // Художественная культура. №2. 2021. — С.322–344

130. Маслов Р.В. Телесность человека: онтологический и аксиологический аспекты: онтологический и аксиологический аспекты: дис. ... д-ра филос. наук. Саратов, 2005. — 350 с.

131. Метаморфозы телесности: сборник статей / Кузин И.В. (ред.) — СПб: издательство РХГА, 2015. — 346 с.

132. Муратов А. Тело, власть, архитектура // Проект Россия. №39. 2005. — С.60-65.

133. Невлютов М.Р. Феноменологические концепции современной теории архитектуры // Архитектура и современные информационные технологии № 3(32) 2015 URL:http://www.marhi.ru/AMIT/2015/3kvart15/nevlutov/abstract.php (дата обращения: 03.02.2020).

134. Невлютов М.Р. Любовь и архитектура. Феноменология Альберто Перес-Гомеса // Архитектура и строительство России. 2018. №2 — С.60-63.

135. Невлютов М.Р. Идея города Д. Рикверта //Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года / Лукина Г.У. (ред.-сост.) М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 596 с — С.251–260.

136. Невлютов М. Р. Феноменологические основания архитектуры Стивена Холла // Academia. Архитектура и строительство. 2015. №4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologicheskie-osnovaniya-arhitektury-stivena-holla (дата обращения: 14.04.2020).

137. Невлютов М.Р. Феноменологические концепции в теории архитектуры: дис. … канд. архитектуры. Нижний Новгород, 2021 — 170 с.

138. Петрушихина С. В. Проблема женской телесности в теории архитектуры конца XX века // Артикульт. 2021. № 2(42). — С. 91–96.

139. Петрушихина С. В. К вопросу о телесном опыте в теории архитектуры Бернара Чуми // Философия и культура. 2021. № 12. — С. 25–32.

140. Петрушихина С. В. Понятие телесность в рецепции представителей феноменологии архитектуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 674–685.

141. Петрушихина С.В. Концепция «фрагментированного тела» в теории архитектуры конца XX века //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022 — №1 — С.68–79.

142. Петрушихина С. В. Концепция «тела без органов» в теории архитектуры конца XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023. С. 723–733.

143. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию — М.: Ад Маргинем пресс, 1995 — 340 с.

144. Подорога В.А. Полное и рассеченное. Политики тела. Материалы к истории базовых образов//Психология телесности между душой и телом: исследователям в области телесности / Зинченко В. П., Леви Т.С. (ред.-сост.) М.: АСТ, 2005. — С. 66 – 138.

145. Подорога В.А. Возвышенное: после падения. М: Новое литературное обозрение, 2022. — 224 с.

146. Поллок Г. Созерцая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия. Жеребкин С. (ред.) — Харьков; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 731-732.

147. Раппапорт А. Пять проблем теории архитектуры XXI века // Проект Россия. №39. 2005 — С. 160 – 163.

148. Рахманинова М.Д. Власть и тело — М.: Радикальная теория и практика, 2020. — 431 с.

149. Реброва Н.А. Физиогномическая система Шарля Лебрена на примере издания «Dissertation sur un traité de CharlesLe Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux» из коллекции Научной библиотеки Российской Академии Художеств // Новое искусствознание. 2019. No 2 — С.13–17.

150. Рыбчинский В. Городской конструктор. Идеи и города — М.: Strelka press, 2017. — 220 с.

151. Рыков А.В. Проблема телесности в современном западном искусствознании (П. Фаллер, Д. Каспит, Р. Краусс, И.-А. Буа) // Мавродинские чтения 2004.Актуальные проблемы историографии и исторической науки/ Дворниченко А.Ю., Верняев И.И., Новожилов А.Г., Петров А.Л., (ред.-сост.) СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 2004 — С.207–208.

152. Салингарос Н. Анти-архитектуре и деконструкция: триумф нигилизма — М.; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2017 — 296 с.

153. Сеннет Р. Плоть и камень. Тело и город в цивилизации Запада — М.: Strelka press, 2016 — 504 с.

154. Сеннет Р. Мастер – М.: Strelka press, 2018 — 328 с.

155. Степанов М.А. Образ мышления тела: к эпистемологии Дитмара Кампера: дис. … канд. филос. наук. СПб: 2011 — 153 с.

156. Торопова А.А. Конструирование телесности в культуре постмодерна: дис. … канд. филос. наук. Волгоград, 2017 — 157 с.

157. Торопова А. А. Философия телесности. М.: Канон-Плюс, 2024. — 256 с.

158. Тхостов А.Ш. Психология телесности. — М.: Смысл, 2002 — 287 с.

159. Чикин А.А. Проблема телесности в феноменологии: Э. Гуссерль и М. Мерло-Понти: дис. … канд. филос. наук. Москва — 233 с.

160. Чикин А.А. Развитие проблемы телесного опыта: от Гуссерля к Мерло-Понти // Философские науки. 2014. №9. – С. 28-41.

161. A Critical History of Contemporary Architecture (1960–2010) / Haddad E.G. Rifkind D. (eds) Farnham, Burlington: Ashgate,2014 — 501 p.

162. Ackerman J.S. Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 2001 – 342 p.

163. Architecture and the body, science and culture / Sexton K.(ed.) New York: Routledge, 2018 — 280 p.

164. Architecture theory since 1968 / Hays M. (ed.) Cambridge, Mass.; London, England: The MIT Press, 1998. — p.758–779.

165. Ballantyne A. Deleuze and Guattari for Architects. London: Routledge,2007 — p.136.

166. Bloomer K., Moore C. Body, Memory and Architecture. New Haven; London: Yale University Press, 1977. — 159 p.

167. Braham W.W., Emmons P. Upright and flexible? Exercising posture in modern architecture// Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture /Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002 —pp.290–303.

168. Burns K. A Girls Own Adventure: Gender in the Contemporary Architectural Theory Anthology // Journal of Architectural Education. Vol. 65. 2012.No 2. — pp.125–134.

169. Chiasms: Merleau-Ponty’s notion of flesh / Evans F., Lawlor L. (eds). New York: State University of New York Press, 2000. — 280 p.

170. Colomina B. X-Ray architecture. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019. — 200 p.

171. Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009 / Sykes K (ed.) New York: Princeton Architectural Press, 2012. — 511 p.

172. Da Piedade Ferreira M. Embodied Emotions: Observations and Experiments in Architecture and Corporeality. PhD thesis, University of Lisbon, 2015. — 590 p.

173. Dodds G. Desiring Landscapes/Landscapes of Desire: Scopic and Somatic in the Brion Sanctuary // Body and Building: Essays on the

Changing Relation of Body and Architecture / Dodds G., Tavernor R. (eds.) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002. — pp.226–237.

174. Drake S. A Well-Composed Body: Anthropomorphism in Architecture. PhD thesis, University of Canberra,2003. — 262 p.

175. Elkins J. The end of diversity in Art historical writing: North Atlantic Art History and its Alternatives. Berlin: Boston :De Gruyter,2021. — 221 p.

176. Gallagher S. Lived body and Environment // Lived body and environment. Research in Phenomenology. 1986. No.16 — pp. 139–170.

177. Franck D. Flesh and body. On the Phenomenology of Husserl— London: New York: Bloomsbury Academic, 2014 —232 p.

178. Feuerstein M. Inside the Bauhaus's Darker Side: on Oskar Schlemmer// Body and Building/ Dodds G., Tavernor R. (eds) Cambridge, Mass.: The MIT Press,2002 — pp. 226–235.

179. Grosz E. Volatile bodies: Toward a corporeal feminism. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994 — 538 p.

180. Hagan S. Taking shape: A New Contract Between Architecture and Nature. — London: Routledge, 2007. — 240 p.

181. Hale D. Merleau-Ponty for architects. London: Routledge, 2017. — 144 p.

182. Harris P. To See with the Mind and Think through the Eye // Deleuze and Space/ Buchanan I, Lambert G. (eds) Edinburgh: Edinburgh University press, 2005 — pp. 36–60.

183. Kovar Z. Architecture in Abjection. Bodies, Spaces and their Relations. London; New York: I.B. Taurus, 2018 — 262 p.

184. Lico G.R.A. Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space // Humanities Diliman. Vol.2. 2001. — pp. 30–44.

185. Mallgrave H.F., Modern Architectural Theory – A Historical Survey (1673-1968) Cambrige University Press, New York, 2009 — 522 p.

186. Mallgrave H.F., Goodman D. J. An Introduction to Architectural Theory: from 1968 to the Present. Malden, Massachussets: Wiley-Blackwell, 2011 — 286 p.

187. Martin E. Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture— From the Days of Polio to the Age of AIDS. Boston: Beacon Press,1994 — 352 p.

188. Maturana H. R., Varela F. J. Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living. Dordrecht, 1980. — 171 p.

189. Mohanty J.N. The Possibility of Transcendental Philosophy — Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985. — 249 p.

190. Moran D. Cohen D. The Husserl Dictionary. London; New York: Continuum, 2012. — 376 p.

191. Nochlin L. The Body in Pieces: a fragment as a metaphor of modernity – New York: Thames & Hudson,1994. — 65 p.

192. O'Connor Perks S. Off-Modern Catholic Aesthetics: Rethinking the Role of Religion in 20th century Art and Architecture, PhD thesis, KU Leuven, 2020. — 263 p.

193. Oksala J. A Phenomenology of gender // Continental philosophy review. Vol.39.2006. — pp.229–244

194. Onians J. Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity the Middle Ages and the Renaissance. Princeton: Princeton University Press, 1988. — 356 p.

195. Ostwald M.J. Architecture and the Evil Eye: Coop Himmelblau and the Apotropaic Oculus Invidiosus // Interstices Journal of Architecture and Related Arts. Vol.5:1—2000. — pp. 56–67

196. Otero-Pailos J. Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern – Minneapolis: Unversity of Minnesota press, 2010. — 356 p.

197. Paglia C.A. Sexual personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson – London: Yale University Press,1990 — 718 p.

198. Politakis C. Architectural Colossi and the Human Body: Buildings and Metaphors. London; New York: Routledge,2022. — 164 p.

199. Rasmussen S.E. Experiencing Architecture. Cambridge, Mass.:The MIT Press, 1959. — 245 p.

200. Rawes P. Irigaray for architects. London: Routledge,2007 — 128 p.

201. Rethinking architecture: A Reader in Cultural Theory / Leach N. (ed.) London: Routledge, 1997. — 432 p.

202. Reza Shirazi M. Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture: Phenomenal Phenomenology – London: Routledge 2014. — 216 p.

203. Rocker I.M., Calculus based form: An interview with Greg Lynn // Silver M (ed) Architectural Design, (Programming Cultures) — pp. 88 – 95

204. Scarry E. The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World – New York: Oxford University Press,1985 — 400 p.

205. Schor N. Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine — New York: Methuen, 1987. — 280 p.

206. Schützeichel R. Architecture as Bodily and Spatial Art: The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow // Architectural Theory Review, vol. 18. No 3. 2013 — 293–309 pp.

207. Rykwert J. Dancing Column: on Order in Architecture. Cambridge, Mass: The MIT Press,1996. — 616 p.

208. Sirowy B. Phenomenological Concepts in Architecture. Towards a User-Oriented Practice, PhD thesis, The Oslo School of Architecture and Design, 2010. — 295 p.

209. Teutenberg T. The eye of the modernity. Form, proportion and rhythm in German architectural history of the nineteenth and early twentieth centuries // Architecture and the body, science and culture/ Sexton K. (ed), London; New York: Routledge, 2020. — pp.157–176.

210. Teyssot G. The mutant body of architecture // Diller E. Scofidio R. Flesh: Architectural probes.1994. — pp.8–35.

211. The Cambridge Companion to Husserl. Cambridge; New York: Cambridge University Press.1995.— 518 p.

212. Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995 / Nesbitt K. (ed.) New York: Princeton Architectural Press, 1996. — 606 p.

213. Vergo P. That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century. London: New York: Phaidon Press, 2005 – 304 p.

214. Vesely D. Architecture and the Poetics of Representation.// Daidalos.1987. No 25 — pp. 22–36.

215. Vesely D. Architectonics of embodiment // Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture /Dodds, G., Tavernor, R. (eds) Cambridge, Mass: The MIT Press,2002. — pp.28–43.

216. Vesely D. Architecture in the Age of Divided Representation – Cambridge, Mass: The MIT Press, 2005 — 524 p.

217. Vidler A. The Building in Pain // AA Files. vol.19.1990. —pp. 3–10.

218. Vidler A. The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely. Cambridge, Mass; London: The MIT Press,1994. — 278 p.

219. Voigt K. Corporeality of Architecture Experience // Dimensions of Architectural Knowledge. No 1.2020-2021. — pp.139–147.

220. Weber R., Lerner S. The Concept of Proportion in Architecture: An Introductory Bibliographic Essay // ArtDocumentation.Vol.12.1993. No.12 — pp. 147–154.

221. Wigley M. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995. — 424 p.

222. Wigley M. Untitled: The Housing of Gender / Sexuality and Space / Colomina B. (ed) New York: Princeton Architectural Press,1992. — pp.327–389.

223. Wittkover R. Architectural principles in the age of Humanism. London; New York: W.W. Norton & Company,1971. — 246 p.

224. Young I.M. Throwing like a Girl: A phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality // Human Studies. 1980. No 3 — pp.137–156.

225. Zöllner F. Anthropomorphism. Towards a Social History of Proportion in Architecture // Proportions: Science – Musique - Peinture & architecture (Etudes Renaissantes)/ Rommevaux S., Vendrix P., Vasco Z.(eds.) Turnhout: Brepols publishers, 2012. — pp.443–456.

226. Zöllner F. Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism // Images of the Body in Architecture: Anthropology and Built Space / Wagner K.,Cepl J. (eds.) Berlin; Tübingen: Ernst Wasmuth verlag,2014. — pp.47–75.

Электронные ресурсы

227. Белоголовский В. Киноархитектура Бернара Чуми // Современный дом. 2004. №8. [Электронный ресурс] URL: https://archi.ru/press/world/33631/bernar-chumi (дата обращения: 10.09.2021).

228. Хазанов Д.Г. Модулор Ле Корбюзье, его значение и перспективы практического применения // Модулор-1 URL: http://corbusier.totalarch.com/khazanov (дата обращения: 07.05.2022).

229. Beitz R. Merleau-Ponty and the Constitution of the Body in Architectural Phenomenology URL: https://www.academia.edu/31118514/Merleau_Ponty_and_the_Constitution_of_the_Body_in_Architectural_Phenomenology (дата обращения: 14.08.2021).

230. Architecture d'aujourd'hui by P. Chenal (1930) URL: https://vimeo.com/67793221 (дата обращения: 20.08.2023).

231. Conversation with Alberto Pérez Gómez (McGill University, Canada). URL: https://www.youtube.com/watch?v=rsTzPkNVbIw (дата обращения: 15.07.23).

232. Jennifer Bloomer on Beauty in architecture: lecture at Southern California Institute of Architecture (October 12,1990) URL: https://www.youtube.com/watch?v=rjyswth-eN4 (дата обращения: 20.10.2020).

233. Eisenman Architects. Biocenter (1987) URL: https://eisenmanarchitects.com/Biocenter-1987 (дата обращения: 25.03.2022).

234. OMA. Zentrum fur Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany.1989. URL:https://www.oma.com/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie (Дата обращения: 6.05.2023).

235. OMA. Jussieu – Two Libraries. Paris.1992. URL: https://www.oma.com/projects/jussieu-two-libraries (Дата обращения: 6.05.2023).

236. Schubert H. Greg Lynn's Embryological house. URL: https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/4/origins-of-the-digital/5/embryological-house (дата обращения: 20.04.2022)

237. Rendel J. Only resist: a feminist approach to critical spatial practice. URL: https://www.architectural-review.com/essays/only-resist-a-feminist-approach-to-critical-spatial-practice (дата обращения: 17.02.2023)

238. Speaks M. Two Stories for the Avant-garde // Archilab 2004, The Naked City. Proceedings of the 6th Orléans International Architectural Conference. URL: http://www.archilab.org/public/2000/catalog/ftca01en.htm (дата обращения: 15.07.2023).

239. Steven Holl Architects. KIASMA Museum for Contemporary Art, Helsinki, Finland,1998 URL: https://www.stevenholl.com/project/kiasma-museum/ (дата обращения: 06.05.2022).

240. Steven Holl Architects. Cranbrook Institute of Science, Bloomfield Hills, United States. 1998 URL: https://www.stevenholl.com/project/cranbrook-science-institute/ (дата обращения: 06.05.2022).