

## УТОПИЯ В ЭВОЛЮЦИИ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ. Часть II. "ПРИМАНКИ ЖИВОПИСИ"

УДК: 72.021

ББК: 85.110

Идентификационный номер Информрегистра: 0421100020\0053



**Капустин Петр Владимирович**

кандидат архитектуры,  
доцент, зав. кафедрой архитектурного проектирования и градостроительства  
ФГБОУ ВПО «Воронежский государственный архитектурно-строительный университет»,  
г. Воронеж, Россия

### Аннотация

*Архитектурная профессия в Новое время увлеклась вовсе не разработкой изысканных техник мышления и новых тонких и реалистичных технологий объективации. Она совершенствовала свои репрезентативные средства, наращивала изобразительную культуру и постепенно втягивалась в культуру научного моделирования. Эти репрезентативные средства, однако, профессия сумела предъявить истории в качестве средств проектного мышления, то есть в качестве тех именно, от сознательной разработки и культивирования которых она устранилась. В статье обсуждаются причины и последствия этих событий.*

### Ключевые слова

*изобразительность архитектурной графики, архитектурные фантазии, техника проектного мышления, репрезентативные средства*

Если первый выход из ситуации "кризиса Идеального" – Утопия, то второй "выход" продемонстрирован именно архитектурой, точнее – архитектурной деятельностью. Избранный возникающей архитектурной профессией путь – форсированная изобразительность, почти иллюзорность проектной графики. Это суждение кажется парадоксальным, но основания его почти очевидны.

С одной стороны, такой ход непосредственно служит установке на репрезентативность чертежа, ясной и понятной для "объектно" ориентированного профессионального самосознания. Он близок увлечению зрительными иллюзиями глубины и пространственности в архитектуре и монументальном искусстве со времён барокко. Живописная выразительность и её драматические эффекты позволяют реагировать на актуальные нормы художественного вкуса и мировоззрения, они же могут быть привлечены для имитации ностальгического "утопизма", выражающегося в сентиментальном изображении руин на флангах переднего плана в перспективных видах проектируемого здания или ансамбля.

Можно предположить, что повышенный интерес к изобразительным (если не сказать живописным) средствам, расширение их власти над проектным пространством – это и был профессиональный архитектурный ответ на вызовы и соблазны Утопии: без этого не смог бы возникнуть столь популярный в Новое время жанр архитектурного творчества – архитектурные фантазии. А.В. Иконников пишет о последних: "Они стали потом складываться в особый жанр утопических размышлений о человеке и обществе, отнюдь не сводимый к закреплению проектных идей, которые почему-либо невозможно осуществить" [1, с. 118]. Именно следы иного, не идеалистического и не идеализирующего, "размышления о человеке и обществе" мы и ищем в профессиональном инструментарии. Тот изобразительный "взрыв", который привёл к появлению жанра архитектурной фантазии<sup>1</sup>, был, видимо, некоторой реакцией архитектурного дискурса на подчёркнутую неизобразительность утопий литературных, на визуальную амбивалентность классических утопических текстов, ведь "...воплощения в визуальных образах их программы не требуют (и не допускают визуализации,



Рис.3. Д.-Б. Пиранези. Ротонда. 1743 г. Источник: <http://www.amazon.com>

выходящей за пределы элементарной схемы)" [1, с. 117]. Не дать визуализацию текстам, но строить столь же выразительные и зовущие воображение (греч. *phantasia*) картины средствами... нет, не столько архитектуры как таковой, но ставших родственными ей искусств, всё плотнее втягивая их в свою орбиту. Архитектура избрала путь интеграции средств искусства для выстраивания своих "асимметричных ответов" на кризис Идеального и популярность Утопии, но не путь интеграции результатов актуального критического опыта в область средств повседневного проектного мышления – в область замыслов и разработки идей в конкретике социального, политического, экономического и производственного поля.

С другой же стороны, резкий рост изобразительности в проектной графике свидетельствует о существенном пересмотре инструментальных, даже методологических установок архитектурного труда, сложившихся в Ренессансе. Собственно, пересмотр раннеренессансных требований – речь идёт, конечно, о требованиях Л.-Б. Альберти – завершился уже на закате эпохи Возрождения, у В. Скамоцци, что детально анализировала Ю.Е. Ревзина в блестящей работе "Инструментарий проекта: от Альберти до Скамоцци" [2].

Формирующийся натурализм молодой профессии (а фон его формирования задан натуралистическим концептом всего Нового времени, той странной смесью натурализма и идеализма, которая и породила объективацию эпохи модернизма – от Просвещения до Миса) также действует в пользу привычных мотивов идеализации. Совершенный рисунок, безупречный чертёж, предельно убедительная перспектива как бы заполняют собою то место, где должен пребывать Идеальный образ. И вытесняют его как образ ментальный (а вместе с тем и восполняют "несовершенство" эксплицирующих его моделей), становятся монополистами этого места в схеме идеальной объективации. Знак и мысль в архитектурной работе расходятся всё дальше друг от друга и, перефразируя М. Фуко, в открывающийся зазор проваливается вся конструкция средневековых и раннеренессансных тайных надежд на восстановление первичной синкретичности архитектурного мышления-действия. Но формирующаяся профессия обретает язык-действие: в знаках отныне призвано сшивать мыслимое и реальное. Поскольку, однако, поиск согласования или компромисса между мыслимым и реальным переносится с плана мышления на план выражения, то знаки всё больше обращаются на собственную выразительность, замыкаются на себя, провоцируют отождествление

---

себя как с содержаниями мышления, так и с формами реальности. Так и осуществляется в профессии указанная "сшивка". Своеобразный архитектурский "аутизм", явившийся результатом рассматриваемых нами сдвигов, лежит, видимо, в самой структуре профессионального сознания, зафиксирован в "генетическом коде" архитектуры как профессии. Подчеркнем: именно профессии, или, точнее, проекта профессионализации архитектуры, формировавшегося в Новое время. Этот-то "аутизм" (а он многолик и вездесущ) и именуется чаще всего (и, как мы считаем, именуется ошибочно, не по праву) "архитектурной утопией" в её разнообразных видах, см. [3, 4].

Образ (идея – эйдос) теперь – наглядный, зримый образ, репрезентируемый перспективой, ортогоналями и другим изображениями. Идеальное отождествлено с совершенным изображением: чем оно совершенней, тем действенней осуществляемая им архитектурная "реабилитация" идеального. Судьба идеального, тем самым, оказалась в руках архитектора-художника, гений которого творит идеальное заново посредством его изображения. Творит как монаду, путём выявления сущности и отсечения лишнего, то есть так же, как коллега-учёный создаёт свои научные предметы на основе идеализаций эмпирически наблюдаемых тел и явлений. В этом и состоит суть "выхода" из "кризиса Идеального", найденного профессией. Выхода, разумеется, мнимого, иллюзорного, как и самый породивший его дискурс (что заставляет сегодня, на новом шаге рефлексии, предположить за ним немалую долю вполне сознаваемого лукавства, которое было столь присуще духу Нового времени).

Хотя Г. Башляр и предупреждал неустанно, что характер Номо faber отнюдь не сводится к ремесленнику [5], но образ демиурга, бога-ремесленника, Великого Мастерского ясно ощутим и за мифологией естественных наук, и за самообразом архитектора, инженера, дизайнера вплоть до середины XX века, когда этот миф войдёт – вместе с остатками породившего его идеализма – в очередной и обширный кризис. Образ мастера-ремесленника, как хорошо известно, стал почти сакральным для всего модернизма и, представляется нам, не только в силу позитивной своей привлекательности или точности (скорее напротив, это предельно неудачный выбор модернистом персонажа для отождествления), но и в силу некоей дополнительности: пустоватый и гулкий мир модернистских истин может существовать лишь в опоре (в том числе – в опоре отрицания) на подлинность и чувственную достоверность вещи и на ту "радость ремесленного труда", которую пели Рёскин и Моррис. Образ ремесла и ремесленника был востребован и в Баухаузе, и во ВХУТЕМАСе в качестве образца, идеала, уровня которого требуется достичь, но достичь в совершенно иной системе идейных и деятельностных координат, о чём нам ещё предстоит вести речь. Образ Ремесленника в своих крайних идеализациях становится синонимом Рабочего как силы тотального преобразования (не столько в самом марксизме, где пролетарий – не Номо faber, но полное ничтожество, чистая негация, сколько у Э. Юнгера (*Der Arbeiter* которого корреспондирует с образами Воина и Титана Земли), или, например, на знаменитой картине Б.М. Кустодиева "Большевик", 1920 г.), что заставляет предположить за этим навязчивым образом миссию своеобразного прикрытия (очевидно – временного) для Идущего следом – Сверхчеловека, который и был истинным персонажем отождествления для модернистов. Ремесленника же следовало снять, как требовал Гегель, – точно так же, как современная архитектура и дизайн призваны были снять ремесленное изготовление вещи во всех его положительных свойствах. Мы забежали вперёд, но корни всего сказанного – здесь, в Новом времени.

Два следствия из сказанного: представления о задаче, объекте, идее, не выраженные в чертежах и рисунках, оказались на грани "вымирания". Они всё менее попадают в зону внимания, всё менее заметны для рефлексии, критического и теоретического анализа. Вообще, большой исторический период от трактата Альберти (XV в.) до конца XX века (когда к ним снова возрождается исследовательский интерес) мыслительные представления архитектора вне изобразительного дискурса находятся в состоянии "коллективного бессознательного" профессии, они не осознаются, культура их так и не сформировалась. Именно это обстоятельство, по нашему убеждению, объясняет лёгкость принятия архитектурой едва ли не любых "внешних" идей в качестве своих, склонность к некритическому заимствованию чужих парадигм и рефлексивно-объяснительных схем (уже не говоря о формах и образах!). Результатом стали зависимость рефлексии и вынужденность дискурса, не позволяющие архитектурному самосознанию стать сколь-либо самостоятельной культурной величиной – эта проблема активно обсуждалась в теоретических и критических работах 1980-90-х годов, актуальна она, к сожалению, и сегодня. Не свободны от этих недостатков и представления о проектировании, устоявшиеся в профессии.

Если у Альберти и Филарете сны архитектора, просоночные видения имели высокий статус

носителей идеи, то теперь таковыми носителями могут считаться лишь законченные графические листы или модели. Разнесение (difference, или differAnce, по Ж. Деррида) замысла между представлением и различным дискурсивным материалом, создававшее как простор для движения мысли, так и возможности её "искажения", свёртывается до отождествления представления и репрезентации, коллапсирует в тождество воображения и изображения – "вход" в образ и "выход" из него совмещаются. В известном смысле, норма такого отождествления жива и до наших времён, создавая заметную "археологическую" трудность (в смысле М. Фуко) реконструкции каких бы то ни было иных способов проектного мышления, отличных от того всем привычного, в котором безапелляционно утверждается, что "мысль архитектора – в его карандаше". Архитектурно-проектное мышление, ещё не успев родиться, становится проблемой как для "внешнего" исследования, так и для интроспективного самоанализа, замыкается в истине своих изображений.

Другое следствие – формирование нового способа работы. Он в самом деле близок естественно-научному методу, формирующемуся в это же время трудами Г. Галилея, И. Ньютона, Р. Декарта, Х. Гюйгенса и других пионеров новоевропейской науки. Формируется наука, как известно, на основе полученных при помощи идеализации предметных представлений, ясная лаконичность которых не оставляла равнодушными людей, культивирующих свет разума (в оппозиции, скажем, средневековой схоластике, уже выглядящей громоздкой и "тёмной"). Авторитет и привлекательность молодой науки стали решающим фактором для зарождающейся архитектурной профессии, стремящейся преодолеть зауженность ремесленных моделей воспроизводства и быть во славе всех наук, ибо: "Художник без наук ремесленнику равен", как писал Я.Б. Княжнин в послании к студентам Императорской Академии художеств (конец 1770-х – начало 1780-х годов) (цитир. по [6]). Тем более, что наука оказалась изначально ориентированной на развёртывание своих инженерных приложений, обещающих обогатить и инженерную компоненту архитектуры. Как мы увидим, инженерия как реализационный механизм науки, скорее, вобрала в себя традиционную зодческую инженерию, сделав саму архитектуру одним из многих "инженерных миров" [7] – инструментальных приращков науки, назначенных осуществлять её представления в реальности.

Наконец, центральным методом науки выступало моделирование, позволяющее по-новому, конструктивно подходить к познанию объектов, а именно – замещать их идеальными модельными конструктами. В схеме научного познания знание о модели и её строении переносится на объект, как если бы (ср. Кантово als ob: требование относиться к Природе как если бы она была рукотворна) и объекты мира были человеческим творением. Обладая собственной традицией модельной деятельности, архитектура не могла пройти мимо столь сильного средства познания/созидания.

В результате, пытаясь преодолеть "кризис Идеального" как глобальный крах традиционного мироустройства, сдвинутого ренессансным притязанием на творчество, но не разрешившийся в этом притязании, архитектурная деятельность вышла на необходимость освоения новых методов работы, способных соответствовать созидательным интенциям Нового времени, рассматривая в качестве таковых, с одной стороны, те, что были близки ей (экспансия средств изобразительного искусства в методологический арсенал зодчего началась не позже Раннего Возрождения [2]), с другой стороны, тех, что диктовались цивилизационным императивом предметной науки вообще и научного моделирования, в частности. Идеализация в моделях архитектурных проектов (понятая широко, ведь и чертежи, и перспективы есть средства моделирования замысла, а характеристики научного моделирования в большей или меньшей степени приобретают едва ли не все репрезентирующие средства архитектурной работы) становится искусственным отражением или, точнее, символическим восполнением утраченного Идеального. Идеальное здесь – не только абстракция мышления, но и некоторые вполне определённые фигуры из идеализированного прошлого деятельности. Так, в упоминавшейся выше (статья 1 "Кризис Идеального") в качестве примера утопии XVIII века московской эпохе В.И. Баженова И.А. Бондаренко усмотрел черты нового воплощения средневекового идеала [8].

От рушащихся обломков Идеального молодая профессия пытается укрыться под "благородной простотой и спокойным величием" (И.И. Винкельман) новых композиционных и типологических канонов, незаметно, но всё более определённо перестраиваемых по меркам естественно-научных предметов. Мы будем далее специально анализировать как моделирование, так и предметную природу знания в профессии, где покажем "развитую" фазу означенной перестройки: медленно начинаясь в XVIII в., ускоряясь в XIX в., к середине XX-го сциентизация архитектурной деятельности изменит

---

весь состав и всю структуру профессионального знания и методологии.

Итак, архитектурная профессия в Новое время увлеклась вовсе не разработкой изысканных техник мышления и новых, более тонких и более реалистичных, технологий объективации, нежели первые попытки креативной объективации Идеального (этим занялась философия Нового времени, прежде всего – в лице Д. Дидро и И. Канта). Она совершенствовала свои репрезентативные средства, наращивала изобразительную культуру и постепенно втягивалась в культуру научного моделирования. Эти репрезентативные средства, однако, профессия сумела предъявить истории в качестве средств проектного мышления, то есть в качестве тех именно, от сознательной разработки и культивирования которых она устранилась. Подмена не была, кажется, замечена: на фоне успехов научно-технического прогресса, при весомом вкладе в него архитектуры и строительства, при высокой и кажущейся естественной изобразительности самой архитектуры, при установлении конвенциональных норм презентации проектов и при долгом невнимании архитектурно-художественной критики к таким вещам быть замеченной у неё не было шансов. И, наконец, немаловажно и то, что должные средства организации мышления и соответствующие нормы рефлексии всё же были предоставлены в распоряжение профессии – вменены естественно-научной методологией.

Необходимо отметить и то, что категория нормы вообще конститутивна для социально-производственного существования идеального, а именно – для удержания представлений об идеале в должной конструкции (диспозитиве), задающей обязательность и предельность его авторитета. Ведь идеал – продукт идеализации – сам уже есть форма существования идеального, "схваченного" метафизическим представлением, будь оно чистым философским усмотрением истины, полаганием политических целей или преданием цеха. Вне такой конструкции устойчиво существуют лишь идеалы высшего ранга, относящиеся к доминирующей картине мира – для них сама онтология в сопровождающих и обслуживающих её ритуальных практиках, дискурсах и экзегезах выполняет роль нормативной конструкции. Когда идеал перестаёт задаваться прототипом, то есть когда он выходит за рамки мифологической и религиозной картины мира, собственно и возникает проблема нормы и нормирования. Однако, как мы видим, нормативное полагание идеала, как и навязывание образца, довольно скоро (в историческом времени) входит в моральный, интеллектуальный, эстетический, деятельностный кризис, связанный с ростом креативного самосознания и общим повышением динамики культуры. Такие кризисы, в частности, сопровождают любое классицизирующее и академическое нормирование. Отметим: ситуация кризиса нормы как формы существования идеала в деятельности и культуре также имеется нами в виду при обсуждении проблематики утопии и утопического стиля мышления, в которых, по нашему мнению, сделан радикальный ход на снятие категории нормы, как и обязательной для этой категории дихотомии реализации / преодоления. Утопия, кажется, нашла некий третий путь: если она и имеет какое-то сношение с идеальным, то оно равно далеко как от его непреклонного внедрения, так и от радикализма актов освобождения из-под его власти. Однако профессиональная форма организации архитектурной деятельности отнюдь не осуществила этот третий путь, напротив, она всемерно форсировала нормативизм – но уже в его секуляризованных, естественно-научных и предметных формах, с опорой на институты прикладного знания и инженерно-административного контроля. Норма как социально-культурная миссия идеала была, тем самым, последовательно замещена нормативной документацией, осуществляющей "истины" предметных идеализаций, привлечённых (или вновь созданных) для её разработки наук естественного типа. Но СНИПы, увы, не избавляют профессию от кризиса.

*(Продолжение в следующем номере)*

### **Библиография:**

1. Иконников А.В. Отречение от идеальной гармонии / А.В. Иконников // Вопросы теории архитектуры. Образ мира в архитектуре: сб. науч. тр. под ред. И.А. Азизян. – М.: НИИТАГ, 1995. – С. 98-124.
2. Ревзина Ю.Е. Инструментарий проекта: от Альберти до Скамоцци / Ю.Е. Ревзина. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 159 с.

3. Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура / А.В. Иконников. – М.: Архитектура-С, 2004. – 400 с.
4. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. В 2-х т. / А.В. Иконников. – М.: Прогресс-Традиция, 2001.
5. Башляр Г. Земля и грёзы воли. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2000 / А.В. Иконников. – 384 с.
6. Евсина Н.А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XIX века / Н.А. Евсина. – М.: Наука, 1985 – С. 82.
7. Копылов Г.Г. Научное знание и инженерные миры / Г.Г. Копылов // Кентавр. – 1996. – № 1.
8. Бондаренко И.А. Новое воплощение средневекового идеала: к оценке проекта кремлёвского переустройства В.И. Баженова / И.А. Бондаренко // Архитектурное наследие. Вып. 40. – М.: УРСС, 1996. – С. 92-96.

Статья поступила в редакцию 08.11.2011

---

## THEORY OF ARCHITECTURE

# UTOPIA IN THE EVOLUTION OF ARCHITECTURAL DESIGN. "THE LURES OF PAINTING". Part II

Kapustin Pyotr V.

Associate Professor, Head, Chair of Architectural Design and Urban Planning,  
Voronezh State University of Architecture and Civil Engineering,  
Voronezh, Russia

### Abstract

*Whereas the first way out of "the crisis of the Ideal" was Utopia, the second one was demonstrated by architectural activity. The way chosen by the emerging architectural profession was represented by boosted pictorialism and nearly illusive design graphics. That move directly catered for the attitude that drawings should be representative, clear and understandable for the object-oriented professional consciousness of the New Age. It is close to the passion for visual illusions of depth and spatiality in architecture and monumental art since the Baroque; it opened a way to a genre architectural creativity that was popular during the New Age – to architectural fantasies and related visionarism. The destiny of the ideal, thus, proved to be in the hands of an architect/artist whose genius re-creates the ideal by means of its image, creating it as a monad by exposing the essence and pruning the superfluous, that is in the same way as the scientist creates his scientific subjects on the basis of idealisations of empirically observable bodies and phenomena. During the New Age, the architectural profession was not absorbed in the development of sophisticated thinking techniques and new, more refined and more realistic technologies of objectivization than the first attempts at creative objectivization of the Ideal. Rather, it was improving the means of representation, enhancing graphic skills and gradually getting involved in scientific modelling. However, this profession managed to present those means of representation to history as means of design thinking, that is as ones from the development and cultivation of which it had consciously distanced itself away from. It took a long time to spot the substitution: it did not stand a chance of being noticed against the background of advances in science and technology and significant contributions of architecture and civil engineering into it, high and seemingly natural pictorialism of the architecture itself, establishment of conventional norms of project presentation and chronic inattention to such things in art and architecture criticism. And, the last but not the least, the essential means of organizing the thinking and corresponding norms of reflection were nevertheless provided to the profession – imputed by the natural science methodology.*

### Key words:

*pictorialism of architectural graphics, architectural fantasies, design thinking techniques, means of representation*