

# СИНТЕЗИРОВАННЫЕ АРХИТЕКТУРНО-СКУЛЬПТУРНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

**М.М. Дадашева**

*Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия*

## Аннотация

Современные тенденции в архитектурном проектировании направлены на создание пространств более живых и, тем самым, приближенных к человеку, стремятся организовывать более гуманную для восприятия среду обитания, чтобы пространство своим эмоционально-художественным климатом, гармонией оказывало обратное воздействие на своего создателя, воспитывая его как эстетически, так и морально.

Статья представляет попытку выявить архитектурно-скульптурные пространства как феномен современной реальности. Рассматриваются средства воздействия архитектурно-скульптурных пространств на психофизиологическое состояние человека.

Акцентируется внимание на стремлении архитектора внести легкость и интуитивное понимание в систему восприятия окружающего мира. Анализ архитектурно-скульптурных пространств с точки зрения их расположения в окружающей застройке выявил тенденцию организации общественных пространств по принципу контраста с их окружением, тем самым, акцентируя внимание на важных общественно-культурных объектах, которые своими планировочными решениями и объемно-пространственной композицией служат яркими ориентирами как для горожан, так и для туристов, что приводит к притоку инвестиций в масштабах политики страны.

**Ключевые слова:** городская среда, синтезированные архитектурно-скульптурные пространства, грамматика формообразования, постчеловеческая цивилизация, архитектурные концепции постмодернистов

## SYNTHESIZED ARCHITECTURALLY SCULPTURAL SPACES IN CONTEMPORARY URBAN ENVIRONMENT

**M. Dadasheva**

*Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia*

## Abstract

Current trends in architectural design aimed at the creating such types of the spaces, which could be more loveable and thus close to the person, are seeking to organize more humane environment for the clear perception of space in order to put the opposite pressure on its creator, raising him either as an aesthetic or morally by its harmony, emotional and artistic climate. Article is an attempt to identify the architecturally sculptural spaces as a phenomenon of modern reality and to consider the means of influencing of the architecturally sculptural spaces on the psycho-physiological state of a person.

The attention is focused on the desire of the architect to bring easy and intuitive understanding to the system of perception of the world around. The analysis of architecturally sculptural spaces in terms of their location in the surrounding development showed the shift to the organization of public spaces on the contrast principle with their surroundings, thus focusing the attention on the important social and cultural objects which are bright landmarks either for the citizens or tourists by their planning solutions, and three-dimensional composition leading to an influx of investment in the scale of country policy.

**Keywords:** urban environment, architecturally sculptural spaces, grammar of the form shaping, post human civilization, architectural concepts of postmodernists

**«Живопись и Скульптура - это дети.  
Мать их - Архитектура. Пока она живет,  
она указывает им место, назначение, пределы».**

*Поль Валериу*

По мнению многих, мы живем во времена «пост» - постиндустриализма, постфордизма, постмарксизма, постгуманизма, постистории и постмодернизма. Термин «пост» несет в себе значение исторической последовательности событий, в которой опыт и утверждения предыдущих поколений вытесняются нововведениями настоящего, поэтому в первую очередь этот термин подразумевает периодизацию. Иногда рассуждения о «пост» связаны с апокалипсическим ощущением перелома, с окончанием прошлого и стремительным наступлением будущего. Предпосылками к этому послужила историческая эволюция человеческой активности, направленная на преобразование мира.

Уже в конце второго тысячелетия человечество приблизилось к рубежу, исторически сравнимому с возникновением неолита. Неолитическая революция была переходом от приспособительного действия человека в природе (охота, рыболовство) к ее сознательному и целесообразному изменению – преобразованию. Обработка земли с помощью механических орудий, выведение пород животных и растений с желательными признаками представляют собой примеры направленной переделки среды обитания. Тем не менее, человек остается в рамках мира, адекватного его организации, в качестве высшего представителя бытия природы. Этот мир принято называть макромиром.

Постепенно, по мере роста масштабов преобразовательной деятельности, открылись возможности более глубокого воздействия на окружающую среду. Расщепив атом, человек включил в диапазон своего действия так называемый микромир – реальность новых масштабов, несовместимую с его телесными, чувственными органами. Несмотря на то, что никто из людей непосредственно микромир не видел и не ощущал, мы судим о нем только по знакам и проявлениям его силы. Тем не менее, микромир – неотъемлемый элемент нашего окружения.

Другим полюсом несоразмерности деяний человека с самим собой как земным природным существом является выход в космос, исследование планет – его активность в масштабах мегамира. Таким образом, если еще в начале XX века люди действовали в мире, соразмерном их чувственно-телесному бытию, равному их биологической нише, то теперь их мир резко увеличился.

К началу XXI века сфера деятельности людей превысила сферу их жизни, раздвинула ее границы и стала определяться достигнутой мощностью разума. В условиях новейшего этапа технологического (информационного) прогресса деятельность человека выходит за пределы не только его чувств, но за пределы его мышления и воображения. В связи с этим появляются такие понятия, как сверхсложные нелинейные системы. Людей все чаще посещают «безумные идеи» и «немыслимые мысли».

Возникают все новые виды деятельности, где «чистое» человеческое мышление, как и чувства, нас больше не ориентирует. Сложилась ситуация, в которой все меньше мест, все меньше времени, где и когда человек действует как целостное телесно-духовное существо. Соответственно можно сделать вывод, что человеческой цивилизации больше не существует: она превратилась в постчеловеческую [1, С.7-9]. Отсюда многочисленные «пост», и постмодернизм в частности.

Все это приближение и частное проявление постчеловеческих свойств окружающей нас реальности в целом, когда человек становится элементом, фактором, чего-то им созданного и более сложного. Постчеловеческая цивилизация на сегодняшний день – это не цивилизация без человека. Это мир, созданный и создаваемый им самим, но приобретающий независимость от своего творца. Изменяясь в дальнейшем по автономным законам и становясь несоразмерным, «иномерным» человеку как конечному существу, он

заново ставит перед ним проблему понимания и освоения созданной им самим сложной многомерной искусственной реальности, все более определяющей нашу жизнь.

Формирование культуры в современном обществе отмечено активными поисками в области архитектурной эстетики. Архитектура, будучи интуитивным проецированием картины реальности, отражает проблематику современного человека, реагируя на систему становления нового мировидения обновленной формообразующей грамматикой, поражающей сознание созерцателей.

Эра интерпретационного мышления, основанная на партнерском восприятии архитектурного пространства человеком, открывает новые границы в понимании грамматики формообразования. Стремление архитектора усилить образную выразительность, пробудить эмоцию, заставить человека чувствовать, толкает его на создание совершенно новой среды, способной вступать в диалог, вовлекая человека в интеллектуальную игру, делая его партнером.

На фоне непрерывного роста и развития городских пространств, обусловленного современными потребностями социума, человеку как участнику городской жизни становится все сложнее ориентироваться в хаосе крупных типовых форм независимо от того, идет ли он пешком или едет в транспорте: *«Актуальной проблемой современного градостроительства является создание выразительного, монументального облика города. Одна из перспективных концепций – основанная на закономерностях зрительного восприятия архитектурных форм и комплексов идея непрерывности впечатлений, интегрированных в единое пластическое целое архитектурного пространства...»* [2, С.118].

Современные тенденции в архитектурном проектировании направлены на создание пространств более живых и, тем самым, приближенных к человеку, стремятся организовывать более гуманную для восприятия среду обитания, чтобы пространство своим эмоционально-художественным климатом, гармонией оказывало обратное воздействие на своего создателя, воспитывая его как эстетически, так и морально.

Понятие «среда», пришедшее в архитектуру из сфер биологии, психологии и экологии, привело к переосмыслению таких понятий, как городская среда, среда окружения человека, и, как следствие, возникновению средового подхода в архитектуре и дизайне. А. Иконников писал: *«Средовой подход в архитектуре и дизайне опирается на неразрывность форм поведения и тех материальных структур, которыми они обеспечены. Именно акцент на осознанном взаимодействии материального и деятельностного, поведенческого аспектов определил характер «очеловеченности» окружения, на которую ориентирован средовой подход»* [3, С.207].

Здесь нельзя не затронуть психологические аспекты взаимодействия человека и окружающей среды, влияние факторов материальной действительности на личность. Выявляя закономерности взаимодействия человека и окружающей среды, возможно проектировать и изменять ее таким образом, чтобы она стимулировала социально-приемлемое поведение личности, или позволяла бы прогнозировать наиболее вероятные модели ее поведения, так называемый, «сценарный подход», используемый архитекторами эпохи постмодернизма.

Но многие люди особенно не задумываются над глубоким смыслом понятия «окружающая среда» – просто живут, занимаются своими повседневными делами. Не задумываются, но всей своей жизнью меняют эту среду и вместе с ней меняются сами. Чтобы понять, что такое среда и как она на нас влияет, мы должны понять, кто такой человек. И потому изучением проблем городской среды должны заниматься не только урбанистика и архитектура, но и психология. Ведь важно не только то, как что-то смотрится, например, красивый проект, но и то, как это видят и переживают конкретные люди.

Средовой подход в архитектуре стал обозначаться еще у архитекторов модернизма середины прошлого столетия, как например, Ле Корбюзье, К. Мельникова. Однако на контрасте с постмодернистами они понимали архитектуру как функциональную организацию материала, отодвигая форму и художественно-чувственное восприятие на второй план.

Поиск новых образных выражений, характерный в целом для эстетики постмодернизма, вызвал интерес к исследованиям семантики, поиску смысла и значений символического содержания архитектурно-дизайнерских форм. Постепенно разрушая постулат о том, что форма следует за функцией, постмодернизм поставил в центр внимания именно образные, языковые аспекты проектирования. Архитекторы стремились изменить ситуацию, в которой преобладали рационалистические тенденции, удерживающие принципы универсальности языка, следования канону. Они старались уйти от правил, вернуть архитектуре статус искусства, поднять ценность изобретательности, игры ума, позволить себе черпать силу во внутреннем креативном потенциале самоконфигурирования целостности и следовать обостренному чувству формы, избирая первопричиной своих творческих поисков художественно-чувственное начало.

Опора на художественный метод мышления стала формообразующей доминантой проектной культуры постмодернизма, давая возможность рассматривать архитектурно-пластические здания постмодернистов как монументальные акценты градостроительства, которые своим эмоциональным настроем вместе с обликом современного города способствовали бы созданию неповторимого, индивидуального стиля современного города.

Архитектурные концепции постмодернистов рубежа тысячелетий, таких как Ф. Гери, Д. Либескинд и З. Хадид, иллюстрируют решение данной проблемы посредством выдвижения принципиально новой эстетики в организации городской среды путем внедрения синтезированных архитектурно-скульптурных пространств *«..которые не музей и не картинная галерея, а здание, которое посещают ежедневно»* [4].

Городской образ жизни, окрашенный хаосом и суетой, делает городскую среду многослойной и, тем самым, напряженной по ощущениям, даже если ее цель - успокоить, отвлечь человека от забот, оказывает стрессовое влияние на продуктивность личности. Поэтому и вещи, и ситуации, и архитектура, как участник организации среды, тоже отражают идею эмоциональной напряженности, стремящейся контролировать хаос повседневной жизни. Архитектурные памятники обретают неожиданные, странные, на первый взгляд, формы, но, приглядевшись к ним подробнее, мы понимаем, что эти образы гораздо ближе нам по восприятию, нежели величественные классические соборы, заставляющие трепетать только от одного взгляда на них.

Эпоха постмодернизма как объяснительной концепции противоречивости современной жизни, является наиболее адекватным духу времени выражением интеллектуального и эмоционального восприятия действительности. Проектные концепции постмодернистов стремятся «подружить» архитектуру и общество, приблизить ее к человеку. Развивая идею игры воображения и разума, они разрешают человеку самому выбирать лично для себя систему ассоциаций. Язык образов, при помощи которых происходит информационный обмен между человеком и конкретным зданием, заложенный архитектором, обретает множественный характер. Используя в организации предметно-пространственной среды сценарный, театрализованный подход, как метод борьбы с обыденностью, воплощенные монументальные концепции могут получать разное истолкование. Человек, балансируя на грани принятия - отторжения того или иного образа, вовлекается в заранее спланированную архитектором игру, становится его партнером.

Переход от здания назидателя к зданию другу, от жесткой планировки - к мобильному пространству, от дисциплинарной среды - к партнерской, отражает стремление архитектора внести легкость и интуитивное понимание в систему восприятия окружающего мира, сделать ее более дружелюбной и адаптированной для человека.

Таким образом, в условиях непрерывного прогресса, направленного на преобразование мира, постмодернизм стал модной установкой, и, начиная с последнего десятилетия XX века, стремится закрепиться на позиции господствующей парадигмы. Архитектура постмодернизма зрелищна в равной степени, как и всеобщая постиндустриальная культура, подпитывающая потребительский интерес к медиа-культуре и эстетизации повседневной жизни. Искусство постмодернизма, выраженное в рекламе, упаковке и дизайне не дает такого глубокого понимания эстетики, как архитектура постмодернистских зданий.

Возникающая грамматика новых архитектурных образов, начиная с последнего десятилетия XX века, провокативна. Она, по мнению архитектурного критика Чарльза Дженкса, варьируется от неуклюжих капель до элегантных волнообразных форм, от рваных фракталов до подчеркнуто нейтральных «информационных пространств». По его словам, это вызов старым языкам классицизма и модернизма, основанный на вере в возможность новой системы организации среды обитания, которая будет больше напоминать постоянно самообновляющиеся формы живой природы. Возникающие новые модели могут отпугивать и вызывать подозрения в поверхностном мышлении, однако, взглянув пристальнее, мы часто убеждаемся в том, что они более интересны и более адекватны нашему восприятию мира, чем доставшиеся нам в наследство от прошлого бесконечные колоннады или модернистские навесные стеклянные фасады.

В стремлении объяснить эту тенденцию, Чарльз Дженкс выдвигает идею преобразования культуры модернизма из простых форм в намного более сложные, предлагая культуре превращение из простой определенности модернизма в гораздо более сложную интерпретацию реальности, основанную на биологии, математике и космологии [5, С.155-159]. Архитектура как инструмент организации повседневной жизни не может не реагировать на это, так как люди испокон веков живут в домах, районах и социальных средах. Американские философы, и одни из крупнейших представителей современной критической теории, Стивен Бест и Дуглас Кельнер, утверждают, что сдвиги в понимании и воплощении архитектуры неизбежно приводят к стойким изменениям самой структуры и характера поверхностей как в уже существующих архитектурных пространствах, так и в социальной среде.

Поворот в сторону постмодернизма в архитектуре диктует отказ от модернистских концепций чистоты стиля, эстетической элитарности, рационализма, и всеобщих гуманистических и утопических политических программ. Целью является положить начало новому сознанию человечества посредством архитектурного проектирования, в чем архитекторам помогают новые сложные науки, такие как: фракталы, нелинейная динамика, новая космология, самоорганизующиеся системы [6, С.11-20]. Всё это привело к изменениям в перспективе. Мы перешли от механического видения вселенной к самоорганизующемуся на всех уровнях, от атома к галактике. Освещенный компьютером, этот новый взгляд на мир идет параллельно изменениям, происходящим сейчас в архитектуре.

**Проекты некоторых зарубежных мастеров**, таких как Френк Гери и Даниэль Либерскинд, Кооп Химмельблау и, конечно, королевы деконструкции – Хадид, отражают их общий настрой, направленный на принятие этой новой формообразующей философии. В своем художественно-практическом опыте они старались уйти от правил, вернуть архитектуре статус искусства. Их разлетающаяся архитектура, спутанная, загадочно-соединенная, порой перекошенная, притягивает своими тайнами, загадками, властно пленит своей шокирующей красотой. Внимательное разгадывание этих образов помогает узнать и разглядеть за ними личность конкретного автора.

К примеру, по мнению английского архитектурного критика Джереми Гилберт-Ролфа, в творчестве Ф. Гери прослеживается линия «случайных конфигураций». Френк Гери в книге «Город и Музыка» акцентирует внимание на том, как применение того или иного материала в проекте подчеркивает разрыв самого объекта с окружающей застройкой, подталкивая созерцателей заново проводить параллели между ними: «*Материалы, примененные Френком Гери в проекте «Опытный музыкальный проект», выглядят инородными по*

*отношению к окружающей застройке, что продиктовано скорее технической необходимостью, нежели просто являются исходным сырьем. Самодостаточность любого из его зданий заключается в том, что при всей его инородности и отчужденности от окружающей застройки, подчеркнутой материалом, из которого оно сконструировано, оно так или иначе, вписываясь в окружающую среду, заставляет переосмыслить вновь окружение, но уже в контексте с произвольной природой новых форм данного объекта, что само по себе делает его созвучным пространству, в котором оно существует» [7, С.21] (Рис. 1).*



Рис. 1. Опытный музыкальный проект (*Общий вид с окружением. Сиеттл, Вашингтон, арх. Френк Гери, 2000 г.*)

Архитектуру Гери можно признать совершенно атектоничной, словно она существует в безвоздушном пространстве вне сил тяготения. Эти формы не имеют четкого метафорического наполнения – они напоминают облака, в которых можно увидеть самые разные образы. Складывается ощущение, что его здания не хотят быть зданиями, не хотят, чтобы их рассматривали как носителей привычных архитектурных кодов, сравнивая со всеми предшествующими домами за всю историю архитектуры. Его криволинейные складки, обшитые металлом, превращаются в гигантские кривые зеркала, в которых случайные фрагменты окружающего мира перетекают друг в друга.

Его работы характеризуются изогнутыми, искаженными поверхностями, наложением простых геометрических форм, обилием металлов, новаторством. Дружба с художниками дала Френку Гери новую эстетическую палитру, свободную от штампов классицизма. К примеру, его «пещерные образы» из розовых пластин асбеста, шифера и проволоочной сетки, производят впечатление нестабильности, бросая вызов законам гравитации. Вместе с тем, архитектура Гери вполне созвучна фрагментированному пространству современного города, и ей не откажешь в живописности. Архитектура для Гери – это искусство и процесс, стоящие за пределами идеологии или социальных установок. Прохождение, проживание, осмысление и переосмысление делают архитектуру архитектурой.

Каждое из его сооружений можно трактовать как минипанораму, сформированную из многочисленных, разных по форме, хаотических объемов, создающих эффект архитектуры в движении. По сути, то, что может привлекать или отталкивать людей в зданиях Гери – так

это их живость и поэтичность образов. Здания Гери – это практический результат воплощения игривой логики, которую он находит и в материалах. Она вытекает не из самой сущности материала, а, подвергаясь интерпретации автора, предполагает то, как можно было бы этот материал преобразовать для дальнейшего использования или частью чего он мог бы стать. Вопрос о применении того или иного материала в проекте логически вытекает как из возможностей самого материала (который, вовлекаясь в игру автора, смог бы воплотить все его задумки, несмотря на свои технические свойства), так и из того, какая логика может быть в этом найдена, дабы истинный замысел не пришел в несоответствие с формой.

Курт Фостер, один из первых, объясняя роль тела в архитектуре Гери, сказал: *«Я нашел ее (архитектуру) иллюстрирующей язык телодвижений, говорящей знаками. Такое ощущение, что когда Гери дают некую огнеупорную пластмассу торговой марки Формика в качестве материала, первое, что он делает - ломает ее. Сломать что-то, уйти от стандартного применения, имеет архаичное, окрашенное энергией непосредственности представление - ты прерываешь, пробуешь, пытаешься разобрать по частям, прежде чем привнесешь что-то новое...»* [7, С.13].

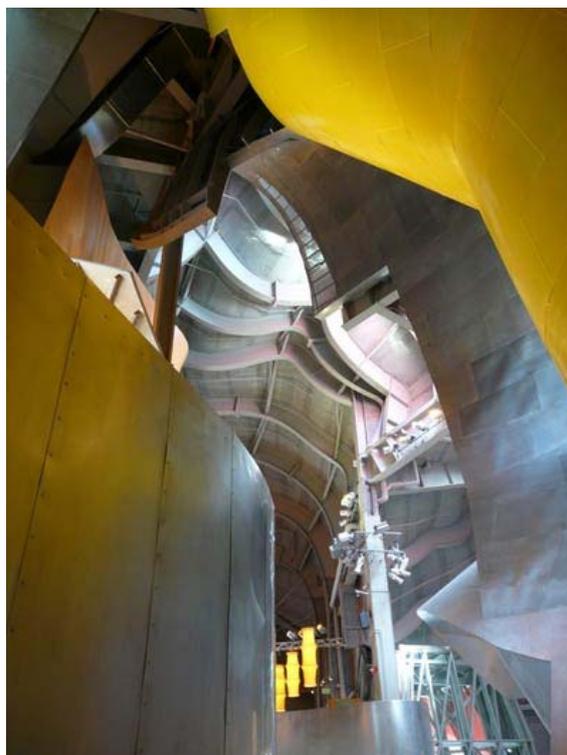
*«Опытный музыкальный проект»* представляет собой по форме тело, олицетворяя идею подвижности. Это характерная особенность для поздних работ Гери, где криволинейность не только определяет форму, но и связана с поверхностями или плоскостями, которые полностью свободны в движениях, многократно огибая самих себя» [7, С.20]. Если кто-то сравнит его Павильон Конкорд с гораздо более поздним Экспериментальным Музыкальным Холлом (Сиэтл, начало строительства 1998), то заметит, тенденцию развития форм от прямых линий к полной нелинейности, переход от довольно простых противоречий в динамике между вертикалями, горизонталями и группами форм, к более сложным, в которых различие между крышей и стенами исчезает, становится более размытым и отходит на второй план (Рис. 2(а-с)).



а)



b)



c)

Рис. 2(а-с). Опытный музыкальный проект (Сиэтл, Вашингтон, арх. Френк Гери, 2000 г.): а) фрагмент экстерьера; б) фрагмент экстерьера с угла; с) интерьер

Кривизна, в работах Гери, в течение вот уже больше десятилетия позволяет зданиям деформироваться, струиться, дает возможность постоянно огибать самих себя, образует непрерывные поверхности, в которых кто-то может разглядеть разрывы между стенами и кровлей, фасадом и боковыми плоскостями, оставляя возможность случайной конфигурации между кривыми, которые не продолжают друг друга, а, напротив, вступают в противоречивую игру встречных движений. Динамичность здесь призвана противостоять, или в каком-то смысле вызвать дополнительные противоречия.

Когда людям не нравятся здания Гери, это обычно связано с тем, что они непохожи на другие здания. Именно в этом отношении их игривость является наиболее очевидной, и поэтому неудивительно, что неприятие их внешнего облика зачастую связано с желанием сохранить контроль над настоящим. Гери хочет, чтобы его проекты отличались живым беспокойством, как дети задорностью, которая проявляется в изобретательности моделей на бессознательном уровне – потому что он не верит в то, что ответы на неожиданное настоящее лежат в телеологической ретроспективе, установленной прошлым.

Действительно, это ощущение настоящего как чего-то неожиданного, и в этом отношении свободного к игре, обязывает автора идти именно этим путем, так как только изобретательность может обеспечить такое решение, которое бы никогда не встречалось ранее, что позволяет обезопасить Гери одновременно от историзма и футуризма.

Памятники архитектуры, вышедшие из-под его пера, пропитаны страстностью, свежи, воспринимаются на острие. Энергетика замыслов достигает такого апогея, что становится самостоятельной эстетической сущностью. Это стиль повседневной суеты, стремящийся "контролировать хаос".

Его криволинейные складки, обшитые металлом, превращаются в гигантские кривые зеркала, в которых случайные фрагменты окружающего мира перетекают друг в друга. Тем

не менее, эти синтезированные произведения архитектуры и скульптуры являются маяками яркого индивидуального характера как архитектуры того города, где они располагаются, так и самого автора.

В направлении творческого поиска новых архитектурных градостроительных форм интеграции искусств заслуженное место занимает первый лауреат Премии Притцкера женского пола – Заха Хадид. В сравнении с Гери, безоговорочным лидером по количеству реализованных проектов во всем мире, Заха Хадид имеет только небольшое количество проектов, которые, в результате, были воплощены в реальные здания. Ее искривленные образы намекают на новые захватывающие миры и новые измерения. Ее рисунки были более красочными и наполненными энергией безумия, чем у Питера Эйзенмана, наиболее разумно-мыслящего практикующего мастера постмодернизма. Казалось, она показывает новый язык мощных и очень динамичных форм, устремленных далеко вперед за счет компьютерных технологий. Ее проекты в равной степени, как и полотна с картинами, отражают идею многомерности пространства.

Американский архитектурный критик Картер Б. Харлей в своем эссе «Заха Хадид - королева энергетики, взрывные работы с различными перспективами» пишет: *«Ее образы деформированных, сталкивающихся миров, при первом взгляде, предстают в большей степени космическими и всеобъемлющими, нежели обособленно ориентированными проектами, окрашенными особенной спецификой. Более подробное изучение некоторых из ее изображений показывает, что предмет работы, т.е. проект, существует в контексте, тесно связанном с многомерностью пространства, которая, должен сказать, придает ее «проектам» отсутствие видимых «корней», «специфики», делая их довольно абстрактными»* [8].

Разгадывать Хадид нелегко. Ее работы обязаны многим русским Конструктивистам и более современным последователям стиля Деконструктивизма в архитектуре. Вникая в ее проекты, наделяющие поверхности способностями растекаться и разлетаться на части, несмотря на взрывной хаос некоторых из ее визуализаций, в них есть органическая сентиментальность, которая предостерегает их от распада, и от ощущения разбросанности скошенных объемов. Многие из ее проектов подчинены отрывистому ритму и стуку биения сердца.

Заха Хадид становилась все более и более узнаваемой по мере обладания первыми местами в конкурсах, сопровождающихся борьбой за право обладания самыми оригинальными находками, удостоенными победы для дальнейшего их строительства. Разочарованная, но бесстрашная, она использовала конкурсный опыт как «лабораторию» для продолжения оттачивания своего исключительного таланта в работе по созданию своего неповторимого творческого почерка в архитектуре, своего стиля... Результатами периода карьеры Хадид, окрашенного победами в конкурсах, стали такие постройки, как Пожарное Депо «Витра», Вайль-на-Рейне, а точкой апогея стало открытие центра Современного Искусства Розенталь в *Цинциннати, Огайо, США, 1998-2003*, после которого к ней пришло признание.

Центр Современного Искусства расположен на угловом участке городской динамичной среды в деловом центре города Цинциннати. Архитектурное решение Хадид связано с передвижением людей в пределах города, оно создает чувство интенсивности городской и культурной жизни. Оси движения пешеходов от близлежащей Площади Фонтанов пронизывают участок, который находится на другой стороне улицы, от недавно построенного центра исполнительского искусства, Центра Искусств Аронофф (Рис. 3(а-с)).



a)



b)

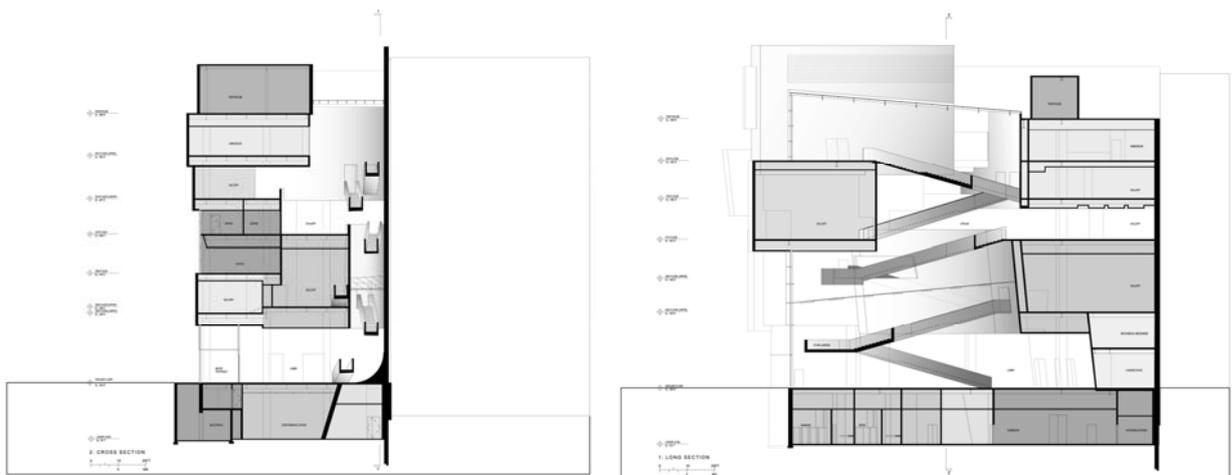


c)

Рис. 3(а-с). Центр Современного Искусства Розенталь (США, Цинцинати, арх. Заха Хадид 1998-2003 г.): а) вид с угла с включением; б) вид сверху на угловое расположение; с) вид с человеческого роста на угловое раскрытие

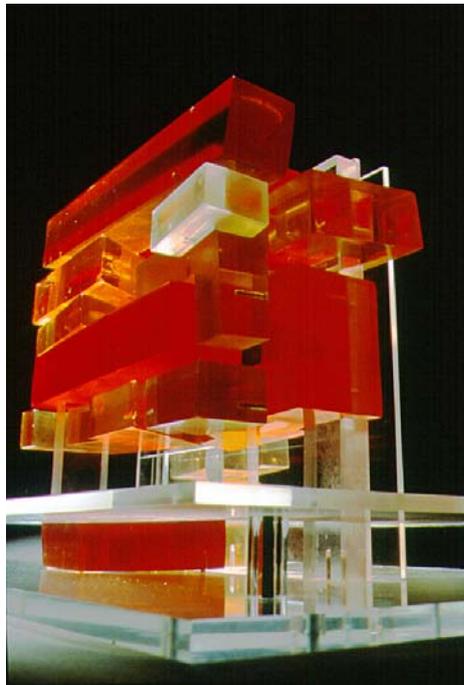
Обусловленное динамичным напряжением и плотностью населения углового расположения участка застройки, фойе Центра Современного Искусства Розенталь ориентировано на непрерывный поток пешеходов города по захватывающим общественным тропинкам и

местам. Пространство фойе, полностью остекленное и открытое городу, является частью общественной площади, вписанной в сценарий передвижения пешеходов посредством создания одновременно горизонтального и вертикального развития композиции. Что же касается концепции, захватывающая планировка развивающегося города делает исходную плоскость с опорной стеной непрерывной поверхностью. Эта «Ткань Города» - связующее звено между тремя составляющими: городом, фойе, вовлеченным в городскую структуру и галерейными пространствами, парящими над ними. Ткань города - это территория, которая позволяет циркулировать множеству потоков. Разрывы в пейзаже градостроительной ситуации определяют необходимость организации лестничного марша к нижнему уровню, придавая пространству определенный характер и создавая многоуровневое общественное фойе. Эффективный пешеходный пандус развивается в высоту вдоль стены, идущей параллельно Городской ткани. Он превращает круговое движение по вертикали по всей высоте здания в горизонтальное путешествие, которое позволяет разнообразить видовые точки в галереи (Рис. 3(d-f)).



d)

e)



f)

Рис.3 (d-f). Центр Современного Искусства Розенталь (США, Цинцинати, арх. Заха Хадид 1998-2003 г.): d) поперечный разрез; e) продольный разрез; f) вид в макете

Угловое расположение Центра Современного Искусства Розенталь привело к строительству двух различных дополнительных фасадов. Южный фасад, ориентированный вдоль Шестой улицы, объединен с городом выразительными элементами, такими как отдельные прямолинейные бетонные объемы, стеклянные и металлические панели, которые занимают свое место в архитектурном сценарии. Эта особенность отражает масштаб плана города и общую форму сжатой вертикали - плотный городской узел. Объемы предстают тяжелыми и сырыми, словно подбирались каждый в отдельности, и неуверенно парят где-то над пространством фойе, бросая вызов законам гравитации. Город мельком вклинивается в жизнедеятельность центра сквозь стеклянные объемы и пустоты в местах их сопряжений. Восточный фасад, ориентированный вдоль улицы Уолнат – с виду похож на скульптурный рельеф на фоне Ткани Города с индивидуальными объемами, выражающими окончание прямолинейного развития и движения южного фасада, максимально приковывая внимание к интерьерной композиции расположившегося рядом объема галереи, позволяя ему выйти на передний план. Центр Современного Искусства Розенталь служит связующим звеном между миром современного искусства и населением города, предлагая вниманию множество выставочных серий на тему интерьеров, продиктованных динамизмом планировочной структуры города [9, С.90].

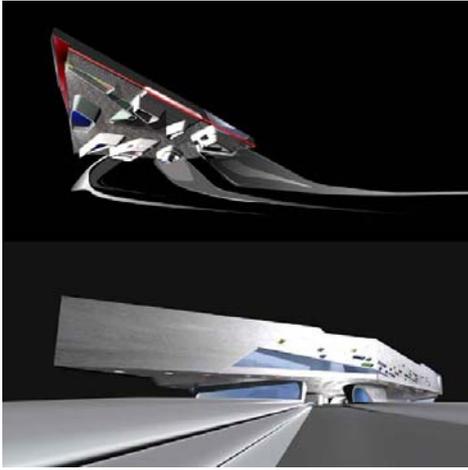
Может быть, лучшей из реализаций Хадид является проект Научного Центра Фаэно в Вольфсбурге, Германия, который строился с 1999 по 2005 г. Конструктивная устойчивость здания обеспечивается очень большими колоннами, расположенными под углом, предназначенными позволить пространству под зданием «стать частью планировочной застройки города». Искаженная форма здания должна «передать идею движения и отразить чувство преобразования».

Здание напоминает изогнутую перфорированную ленту штрих кодов в первое время применения компьютера, или модель космического корабля, однако выглядит весьма привлекательно. Этот проект отражает исследования Хадид на предмет обнаружения новых возможностей для общественного пространства. Хадид в проекте Центра Фаэно прибегает к использованию гладких поверхностей. Таким образом, построенная форма находит отражение в ландшафте. Центр будто вырастает из земли странной волнистой формой, которая отделяет открытое пространство под нижней частью (Рис. 4(а-с)).

Это освобождает городское пространство от необходимости объединять элементы окружения и создает новый искусственный ландшафт, где преобладают воронкообразные конусы. Неоднозначность доступа к зданию, продиктованная странностями ландшафта, отражена и в интерьерах. Гладкость поверхностей Центра «Фаэно», а также его цельность и искаженность поверхности находит отклики в стенах, которые кажутся расплавленными, полах, которые загибаются вверх, и потолках, которые кажутся сжатыми, вмятыми и растянутыми. Все это создает ощущение постоянной трансформации пространства (Рис. 4(d-g)).



a)

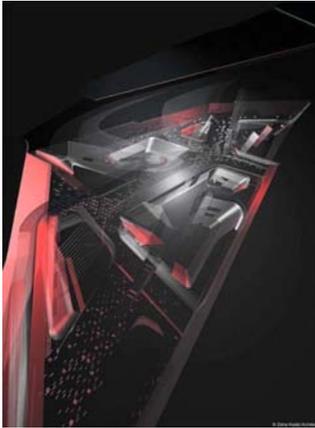


b)

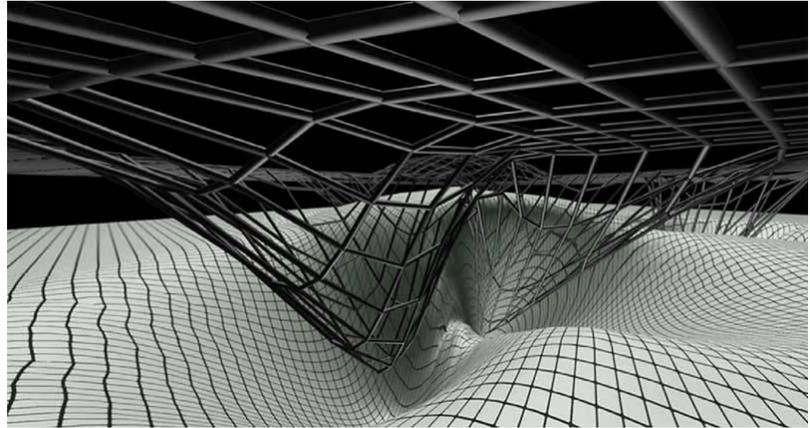


c)

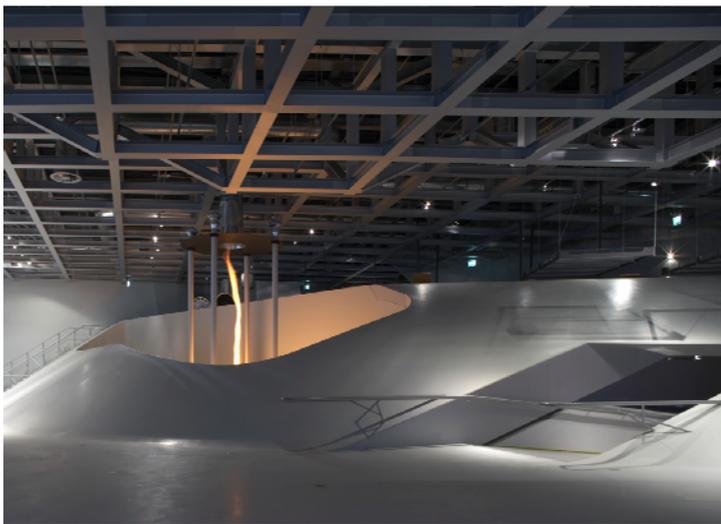
Рис. 4(а-с). Научный центр «Фазно» (Германия, Вольфсбург, арх. Заха Хадид 2000-2005г.): а) общий вид; б) 3D визуализация; с) объект в макете



d)



e)



f)



g)

Рис. 4 (d-g). Научный центр «Фазно» (Германия, Вольфсбург, арх. Заха Хадид 2000-2005г.): d) 3D визуализация, вид 1; e) 3D визуализация, вид 2; f) фрагмент интерьера 1; g) фрагмент интерьера 2

Моника Рамирес – Монтаут, помощник куратора музея архитектуры и дизайна Гуггенхайма, предоставляет следующий комментарий по поводу творчества Захи Хадид:

*«В начале своей карьеры, архитектурно-практическая деятельность Хадид следовала идеалам Русских Конструктивистов, начиная с 1920-х годов. Основанные на простой плавающей геометрии, линиях и плоскостях, застывших во времени и пространстве, ее ранние архитектурные образы создавали ощущение разлома. Сложносоставные углы, пронзительные пустоты, заполняющие промежуточное пространство усиливали общее впечатление напряженности. Эти ранние проекты наиболее полно были представлены в картинах большого формата. Обращение к живописи для Хадид было необходимостью. Чувствуя, что традиционные подходы к архитектуре не могли способствовать изобретению новых идей, она отталкивалась от живописи в поисках новой трехмерной образности сквозь множественные перспективы. Повторное рассмотрение ее архитектурных эскизов сквозь призму нетрадиционных поэтажных планов с конфигурацией пространства, открытой к интерпретации, оказало огромное влияние на все области дизайна и архитектуры.*

*С тех пор, она перешла от абстракции и фрагментарности к текучести и бесшовной сложности. Первые преломленные формы дали место системе жидких и волнистых форм. Пока формальное рассмотрение трехмерности Конструктивистов оказывало влияние на Хадид, как на студента, ее основной интерес был прикован к их утопической программе, связанной с внедрением идеи «охлаждения социума» в архитектуру. Этими конденсаторами были пространства, предназначенные способствовать социальному контакту. Исследование Хадид было сфокусировано на потенциальности форм, которые будут внедряться в общественное пространство в рассредоточенном городе 20 века посредством создания пространств, функции которых точно не определены. Хадид прибегает к различным стратегиям в своем поиске нового характера поверхностей для общественного пространства. Она бросила вызов Декартовой сетке и одной точке схода, обнажила силу потенциальности, присущую фрагментарности и искажениям, и открыла понятие «текучесть» и «искусственные ландшафты», как инструменты ее достижения» [8].*

Актуальность этих пространств заключается в их способности стать частью общественного пространства, направленного на социальное и культурное взаимодействие. Бросая вызов законам гравитации и логической системе единой перспективы, картины Хадид приостанавливают тело смотрящего, погружая его в атмосферу последовательности перспектив. Как результат – множество точек зрения и отсутствие всяческой пространственной и структурной подчиненности, создающих ощущение развертывания пространства, которое носит фрагментарный характер. Фрагментация способствует новому взаимодействию между архитектурой и ее окружающей застройкой. Планы Медиа Парка Золлхофф в Дюссельдорфе (разрушенного в 1989-93 гг.), расположены вдоль гавани таким образом, что каждый фрагмент является продолжением общей непрерывной структуры через ряд врезок, создающих разные отношения с водой. Через фрагменты этого длинного здания, Хадид придумала необычный ответ окружению и открыла новые возможности доступа общества к набережной.

Ада Луис Хакстейбл, критик в области архитектуры, которая затем стала членом жюри Притцкеровской Премии, отметила, что «Фрагментарная геометрия Хадид и жидкообразная текучесть ее форм, создают гораздо более сильное впечатление, нежели просто абстрактной, динамичной красоты; это такая объемная работа, которая исследует и отражает мир, в котором мы живем»<sup>1</sup>.

Другой член того же жюри Карлос Жименез подметил, что «Предзнаменованные неповторимой графикой и избытком форм, работы Захи Хадид напоминают нам, что

<sup>1</sup> <http://www.pritzkerprize.com/2004/announcement>

архитектура – это воронка общей энергии, далекая от отдельно стоящего здания, постоянно акцентирующая внимание на жизнеспособности города», добавляя, что «Здания для Хадид являются порогами, переходами, которые обличают или пересекают те или иные тенденции в активности города. Ее работа отмечена встречей этих потоков, рассматривая их с точки зрения катализатора, сквозь призму которого скрытые, прошлые, настоящие или будущие события периодически возвращаются»<sup>1</sup>.

Ранние ломаные формы Хадид в течение ее тридцатилетней профессиональной практики превратились в более жидкие и волнистые формы, не уступая при этом ее изначальной напористости и убеждениям. Ее наводящие на размышления здания с наклонными пространствами, перетекающими друг в друга экстерьерами и интерьерами, и формами, которые переходят с проекта в окружающую застройку, нашли способ сочетать цельность и деформацию завораживающими и подвижными методами. Архитектура для Хадид не связана с ощущением комфорта в привычных пространствах. Ее здания – это своего рода сцены для новых способов общения, для непредсказуемых происшествий».

Если раньше архитектура Хадид считалась «бумажной», то теперь ее проекты можно увидеть по всему миру, включая крупные проекты в Европе, Северной Америке и Азии. Более поздние работы Хадид характеризуются гладкими поверхностями с расплавленными стенами, полами, которые загибаются вверх, и потолками, которые кажутся сжатыми, вмятыми и растянутыми. Самое сильное пространственное восприятие художественного образа может дать истинно синтетическое произведение архитектуры и скульптуры, которое не имело бы себе равных по масштабу, красочности, многообразию и выразительности других пластических искусств. Общественные здания-образы Захи Хадид можно и есть за что критиковать, хвалить, считать утопией или наоборот, развитием, но, главное, они никого не оставят равнодушными!

Идея сочетания скульптурно-пластических форм с геометрически упрощенными прямоугольными формами массовой индустриальной застройки помогает организовывать городское пространство по принципу контраста с его окружением, акцентируя внимание социума на важных градостроительных объектах массовой культуры - таких, как музеях, театрах, общественно-культурных и образовательных центрах. Помимо своего идейно-функционального назначения в типовой индустриальной жилой застройке города, своими образно новой формой, масштабом, здания постмодернистов являются доминантами в градостроительстве и создают своеобразное эмоциональное силовое поле в зоне своего функционирования, выражая при этом и общественное содержание архитектуры.

Так как городская среда является и отражением общественно-экономических условий, синтезированные архитектурно-скульптурные произведения в контексте политики развития города являются своего рода и коммерческим ходом. Непременно становясь маяками яркого индивидуального характера архитектуры данного города, они катализируют интерес туристов и являются, тем самым, факторами притока инвестиций в масштабах страны: «Часто одно или несколько таких зданий осуществляют собой архитектурно-художественный облик целого города и остаются в памяти его синонимами...» [2, С.119].

Средовой подход в дизайне и архитектуре в постмодернизме базируется на ряде наук с целью создания всеобъемлющей среды обитания человека. Эта среда оказывает одно из определяющих и формирующих воздействий на человеческую личность, гармонизируя его с универсумом.

---

<sup>1</sup> <http://www.pritzkerprize.com/2004/announcement>

**Примечание. В статье приведены рисунки из следующих источников:**

Рис. 01, Рис. 02(а-с) из <http://arx.novosibdom.ru/node/1833>

Рис. 03(а-f) из <http://contemporaryartscenter.org/architecture>

Рис. 04b, 04e из <http://architprojects.blogspot.com/2011/06/zaha-hadid-phaeno-science-center.htm>

Рис. 04а из <http://archide.wordpress.com/2008/11/15/phaeno-science-centre-by-zaha-hadid-architects-in-wolfsberg-germany/>

Рис. 04с, 04d, 04f из <http://www.zaha-hadid.com/architecture/phaeno-science-centre/>

Рис. 04g из <http://www.architecture.com/Awards/RIBAEuropeanAwards/2006/PhaenoScienceCenterGeramany/PhaenoScienceCentreInterior.aspx>

## Литература

1. Кутырев В.А. Философия постмодернизма: Научно-образовательное пособие для магистров и аспирантов гуманитарных специальностей. - Н.Новгород, 2006.
2. Лебедев Ю.С., Рабинович В.И., Положай Е.Д. и др.;. Архитектурная бионика. -М.: Стройздат, 1990.
3. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. -М.: Стройздат, 1986.
4. Рибера Д., Ерусалимчик М. Вопросы синтеза архитектуры и изобразительного искусства // Архитектура СССР. - 1971. - №5.
5. Jencks C. The new paradigm in architecture. USA, 2003. Available at: [http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document\\_id=9397](http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=9397)
6. Best S. and Keelner D. The postmodern turn, Chapter 4: Postmodernism in the Arts: Pastiche, Implosion, and the Popular. New York: Guilford Press, 1997.
7. Gilbert-Rolf J. and Gehry F. Frank Gehry: the city and music. Chapter 1: Improbable Logic, London: Taylor and Francis, 2001.
8. Carter B. Horsley. Zaha Hadid. Queen of energetic, explosive works of varied perspectives. New York, October 2006, Available at: [www.thecityreview.com/zaha.html](http://www.thecityreview.com/zaha.html)
9. Featured: Zaha Hadid, Rosenthal Center for Contemporary Art. Zaha Hadid A+U, Japan, 2001. №374.

## References

1. Kutyrev V.A. *Filosofija postmodernizma* [Philosophy of a postmodernism]. N.Novgorod, 2006.
2. Lebedev Ju.S., Rabinovich V.I., Polozhaj E.D. *Arhitekturnaja bionika* [Architectural bionics]. Moscow, 1990.
3. Ikonnikov A.V. *Funkcija, forma, obraz v arhitekture* [Function, the form, imagery in architecture]. Moscow, 1986.
4. Ribera D., Erusalimchik M. *Voprosy sinteza arhitektury i izobrazitel'nogo iskusstva* [Questions of synthesis of architecture and the visual art]. Magazine "Arhitektura SSSR", 1971, no. 5.

5. Jencks C. The new paradigm in architecture. USA 2003. Available at: [http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document\\_id=9397](http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=9397)
6. Best S. and Keelner D. The postmodern turn, Chapter 4: Postmodernism in the Arts: Pastiche, Implosion, and the Popular. New York: Guilford Press, 1997.
7. Gilbert-Rolf J. and Gehry F. Frank Gehry: the city and music. Chapter 1: Improbable Logic, London: Taylor and Francis, 2001.
8. Carter B. Horsley. Zaha Hadid. Queen of energetic, explosive works of varied perspectives. New York, October 2006. Available at: [www.thecityreview.com/zaha.html](http://www.thecityreview.com/zaha.html)
9. Featured: Zaha Hadid, Rosenthal Center for Contemporary Art. Zaha Hadid A+U, Japan, 2001. no. 374.

## **ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ**

### **М.М. Дадашева**

Архитектор, преподаватель кафедры «Архитектура жилых зданий», МАРХИ (Государственная академия), Москва, Россия; соискатель кафедры «Основы архитектурного проектирования», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

e-mail: [marhianna@mail.ru](mailto:marhianna@mail.ru)

## **DATA ABOUT THE AUTHOR**

### **M. Dadasheva**

Architect, lecturer, chair "Residential buildings" in the Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia; competitor, chair "Fundamentals of architectural planning", Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia

e-mail: [marhianna@mail.ru](mailto:marhianna@mail.ru)