

КОНЦЕПТ ТЕЛА В АРХИТЕКТУРЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ РЕМА КУЛХААСА

П.А. Сипкин

Московский Архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

В статье анализируется концепт тела – один из основных смысловых слоев в проектном рассуждении Рема Кулхааса. Раскрывается телесная логика пространственных построений, которая направляет проектирование общественных зданий. Выявляется особая «программная алхимия», порождающая квазиорганические, эмбриональные формы, эвентуальные пространства и ряд разнообразных событий. Посредством монтажа происходит сборка этого разнородного телесного материала, и определяются сценарии будущего использования архитектурных объектов.

Ключевые слова: Кулхаас, тело, вместительность, программная алхимия

THE CONCEPT OF BODY IN ARCHITECTURE OF PUBLIC BUILDINGS BY REM KOOLHAAS

P. Sipkin

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

This article analyses a concept of body – one of the major meaningful layers in the design discourse of Rem Koolhaas. It is revealed a corporeal logic of spatial constructions directing a design of public buildings. It is identified a specific "program alchemy" generating quasi-organic, embryonic forms, eventual spaces and variety of events. This heterogeneous corporeal material is assembled by means of montage techniques, and future scenarios for use of architectural objects are defined.

Key words: Koolhaas, body, receptacle, programmatic alchemy

Недавние проекты ОМА, таким образом, утверждают скорее тела, а не объекты. Тела в смысле материала, без лингвистического сверхкодирования; ни чистые, ни фрагментарные формы, но расплывчатые сущности; округлые, удлиненные, продолговатые... Более нет ни констант, ни идеальных форм, ни их фрагментов, но вместо этого – их деформации.

Алехандро Заэра-Поло [1, с. 51].

Мы в Нью-Йорке отмечаем черную мессу материализма. Мы из бетона. У нас есть тело. У нас есть секс. Мы мужчины до мозга костей. Мы обожествляем материю, энергию, движение, перемены.

Бенджамин де Кассерес, «Зеркала Нью-Йорка» [2, с. 152].

Важное место в проектной системе Рема Кулхааса занимает концепт тела, который представляет собой отдельный смысловой слой. В его проектном арсенале обнаруживаются тела, органические формы, обладающие телесными свойствами: упругостью, текучестью, температурой, весом и др. Архитектор манипулирует телами,

составляет из множеств тел различные комбинации и компоновки, осуществляет сюжетные постановки из тел и организацию полостей-пространств.

В настоящей статье предпринята попытка раскрыть концепт тела в архитектуре Рема Кулхааса и проследить его участие в становлении архитектурных форм.

Развитие концепта тела происходит в соответствии с **собственной логикой**¹. Между телами завязывается коммуникация, не до конца понятный диалог. Кулхаас стремится осмыслить тела и их сложные взаимодействия. Представляется, что для понимания жизни форм архитектор использует особый, не всегда явный, а чаще латентный язык тел, – жестов, телодвижений, касаний, тактильных сигналов, поз, – который сопровождает развитие архитектурных объектов.

В зависимости от своего внутреннего устройства или внешних влияний тело здания может приобретать или терять разные качества, пониматься как анимированное, и в такой ипостаси может выходить из себя, ощущаться как болезненное, раненое, напряженное, деформированное.

Имеет место становление форм. Формы телесны. Тела перетекают, преобразуются, с ними производятся действия, на них воздействуют внешние факторы, что приводит порой к непредсказуемым результатам. Становление можно описать как ряд событий, действий, процессов, переводящих телесные формы в иное состояние.

Уже первые обращения к проектным материалам и ассоциативным рядам, которые выстраивает Кулхаас, показывают, что тела нестабильны, проявляют подвижность по ходу проектирования. По его мнению, тела обладают **податливыми поверхностями**, подобны **пенополистиролу**. **Вы можете делать все что-угодно из пенополистирола – резать ножом, растворять его аэрозольной краской, склеивать, деформировать его горячим инструментом, прожигать в нем отверстия сигаретой. Это материал, с которым легко и быстро работать. Без пенополистирола нет ОМА** [3, с. 275].

Развитие и видоизменение тел идет от условного к конкретному, от идеального представления к твердому, физическому конструктивно-строительному состоянию.

Тела существуют не сами по себе, а выражают некие концептуальные представления Кулхааса. Можно выделить разные виды концептуализаций тела, которые при анализе могут быть рассмотрены по отдельности. Однако при проектировании имеет место сложное взаимодействие телесных концептуализаций, что Кулхаас именует **чередованием (alternating)** [4, с. 20]. **Чередование** предполагает параллельное существование нескольких представлений о теле и его состояниях, их поочередное включение и попеременное участие в процессе проектирования, а также многократное совмещение и наложение различных телесных концептуализаций.

Результатом развития концептуальных представлений и их **чередования**, взаимодействия и материализации становится сложносоставное тело здания (комплекса зданий, города), которое часто так и остается не до конца завершенным.

По ходу разработки концептуализаций при проектировании можно выделить отдельные состояния тела, наметить целые последовательности видоизменений и переходы от одного состояния к другому.

Помимо телесных качеств, приписываемых зданию, Кулхаасу важны собственные телесные ощущения, состояния своего тела. В юности Кулхаас интересовался культуризмом, даже снимал фильм о культуристах – **Body and Soul** [5]. Ему близки

¹ Здесь и далее в тексте высказывания Р. Кулхааса выделены жирным курсивом.

ощущения становящегося тела, связанные с его строительством, – **боди-билдингом**, – обретением или вживанием в новое тело иной формы и очертаний, а с другой стороны, переживания особых поверхностных напряжений и приводящих к ним мускульных усилий, сосредоточения на играющей рельефной поверхности тела.

Рациональная логика здесь порой замещается специфической телесной логикой – **тело может перерастать ум (body may outgrow mind)** [5]. Ощущения, возникающие от обновленного тела, и подмеченные аналогии могут затем переноситься в архитектуру [6, с. 37].

У Кулхааса есть излюбленные образцы тел, к которым он из раза в раз возвращается в своем проектном рассуждении. Они являются постоянными раздражителями творческого поиска, обращение к которым архитектор связывает с **зачатием новых форм**. К процессу работы с телами Кулхаас подключает техники и приемы из разных культурных областей: кинематографа, философии, живописи, поэзии. Культурные смыслы способны обогатить, придать новое звучание телесным формам. В его проектах можно обнаружить следы таких влияний.

Тела и разнородные смыслы, связанные с ними, а также сам процесс становления сложносоставного тела здания образуют особый, ключевой слой в проектном рассуждении Рема Кулхааса – авторскую мифологию тела.

При всей разнородности образного материала, который участвует в проектной мифологии, можно выделить несколько порождающих мифологем, предшествующих остальной концептуализации. Для Кулхааса такими исходными точками развертывания будущих представлений о теле становятся «хаос» и «яйцо».

Хаос

Архитектор связывает рождение формы с **хаосом**. С одной стороны, хаос – «неразделенное протяжение» [7, с. 579] некой первичной материи, где происходит постоянное неупорядоченное перемешивание, брожение, не связанное с организующей идеей.

По Кулхаасу, такое состояние материи неразрывно связано с **темной пустотой**, еще лишенной узнаваемых признаков пространства – **неразличимая, двойственная пустота (murky void)** [8, с. 117].

С другой стороны, **хаос** может быть носителем некой порождающей силы. В нем содержатся все потенции творчества, ему свойственен особый созидательный «жар» [9, с. 581]. Хаос связан со стихиями, движением и активным действием, **звентуален**. Проявления хаоса – ураган, землетрясение, наводнение или огонь пожара – приводят в движение, «расшатывают», казалось бы, устойчивые, стабильные архитектурные структуры.

Кулхаас использует стихии в своей проектной мифологии. Хаос содержит в себе все возможные, но еще не проявленные потенции развития архитектурной формы. Последствиями хаоса являются **события**, которые приобретают важное значение при сборке здания.

Мировое яйцо

В своем проектном рассуждении архитектор вольно или невольно обращается к мировой традиции изучения космогонических мифов.

Исходная мифологема тела в собственной проектной системе Кулхааса – **Колоссальное яйцо** [3, с. 18], которое имеет ряд модификаций – **сфера, планета, Земной шар, метеорит** (Рис. 1).

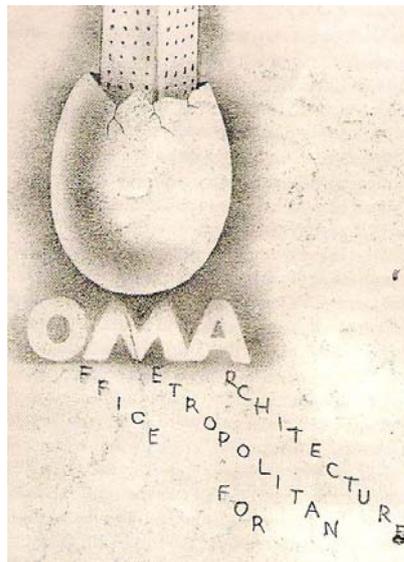


Рис. 1. Архитектурная мастерская ОМА уподобляется колоссальному яйцу, порождающему новые формы архитектуры

Колоссальное яйцо соотносится с **первобытными** представлениями о Мировом яйце, Мировом теле и вызывает целый сонм ассоциаций. Эти ассоциации постоянно появляются, маячат в проектах Кулхааса: **хаос, космический эмбрион Вселенной, процесс создания, зародыш жизни, бессмертие, Солнце, триада** [4, с. 316].

Опираясь на текст из энциклопедии, он перефразирует следующий фрагмент, который помещает в свой архитектурный словарь: **В некоторых традициях, Небо и Земля развились из яйцеобразной хаотической массы; в других, земля сформировалась из яйца, плавающего в первобытном океане; в-третьих, Солнце появилось на свет, когда яйцо, брошенное в небо, взорвалось** [4, с. 316].

Отсюда можно предположить, что Кулхаас не только переносит форму Мирового яйца в собственную проектную мифологию, но по-своему интерпретирует и активно использует как некий **универсальный контейнер**, в котором происходит непрерывная переработка и трансформация привнесенных в проектирование идей и образов. Именно здесь идет их **переплавка** в образы и идеи его собственной проектной мифологии. Мировое яйцо рассматривается как форма-прародительница всех последующих архитектурных форм.

Образ Мирового яйца разрабатывается в творчестве художников С.М. Эйзенштейна² и С. Дали, с которыми архитектор часто соотносит свое творчество. Эйзенштейн, – а вслед за ним и Кулхаас, – при анализе подвижных гуттаперчевых тел в мультипликации обращается к опыту У. Диснея [10, с. 254].

Яйцо представляется Кулхаасу сложносоставным образованием из **триады** объемов: объема, связанного с небом – **возвышенного (exalted)**; с землей – **низкого, нечистого (impure)**; и промежуточного [9, с. 581]. Причем **стремление к небу, к возвышенному**, стремящееся **прочь от поверхности земли и всего природного**, соотносится с **мужским** началом, а установление связи с **поверхностью земли** и низким и

² Р. Кулхаас хорошо знаком с работами и текстами С.М. Эйзенштейна в связи со своим кинематографическим опытом и ранними работами в кино.

подспудным миром – с женским началом. Последнее ассоциируется с **внутренним миром архитектуры** (*entrails of architecture*) [8, с. 130].

Вместе с тем, верхний и нижний объемы Мирового яйца срастаются не до конца, каждый из них сохраняет связь со своей исконной областью – землей и небом.

Между верхним и нижним телами всегда сохраняется шов, зазор, возникает воздушная прослойка – третий составной объем [7, с. 579]. Кулхаас в разных проектах называет его **срединной полостью, небесной полосой** (*skybar*), **стеклянным домом** (*glass house*), **горизонтальным этажом-баннером** (*horizontal billboard-floor*) и др. Такая **срединная** прослойка означает обобщающим понятием – **межевое пространство** (*in-between space*), и этот термин переходит у Кулхааса из проекта в проект [11, с. 141].

Для Кулхааса трехчастное устройство Мирового яйца становится своеобразной **инструкцией** (*manual*) **по сборке** сложносоставного тела здания. Архитектор сравнивает её со схемой приготовления **сэндвича** [12], а **межевое пространство** с «начинкой», которая удерживается верхним и нижним объемами и предлагает бесконечные пространственные вариации.

Примером такого устройства является Театр Ди и Чарльз в Далласе (2009), который состоит из трех объемов: **верхнего дома** (закулисных объектов и механизмов), **нижнего дома** (фойе) и разделяющего их **срединной полости** (зрительного зала). В **верхнем** объеме – понимаемом как резерв пространственных конфигураций – компактно сложены декорации, балконы, дополнительные зрительские места. В **нижнем** – размещаются подвижные платформы, способные подниматься и опускаться, поворачиваться и наклоняться (Рис 2(а-с)).

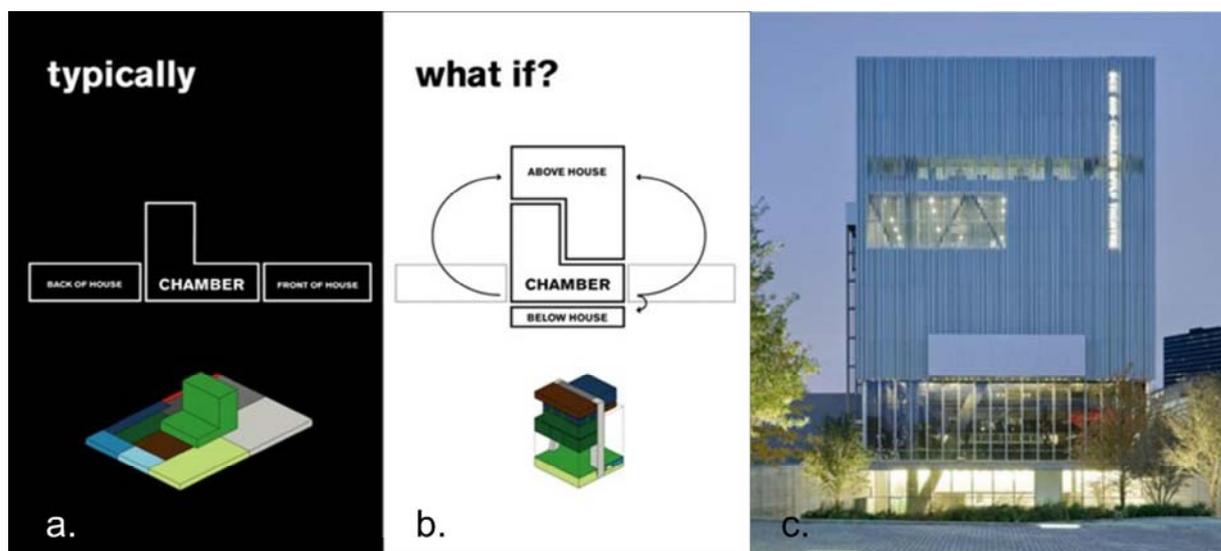


Рис. 2(а-с). Театр Ди и Чарльз в Далласе (2009) как пример трехчастного устройства Мирового яйца: а) типовая горизонтальная сборка театра; б) новая вертикальная сборка; с) реальный вид здания в окружении

Фактически тема **межевого пространства** становится основной в проекте. **Межевое пространство** это, прежде всего, – зал с переменной геометрией и постоянными трансформациями, в нем появляются авансены, места для сидения, балконы, занавешивается периметр, создаются разные ракурсы восприятия спектакля. Возникает **звентуальное пространство**, перестраиваемое за счет **инновационных механизмов**, которое как **по мановению руки, нажатию кнопки** становится **открытой сценой, ареной, театром-студией, биполярным театром** или временной выставкой, автосалоном, сдаваемым в аренду. В теле здания образуется

полость-трансформер, многомерный театр, предлагающий множество сценариев сборки и вариантов функционирования [13] (Рис. 3(a-h)).

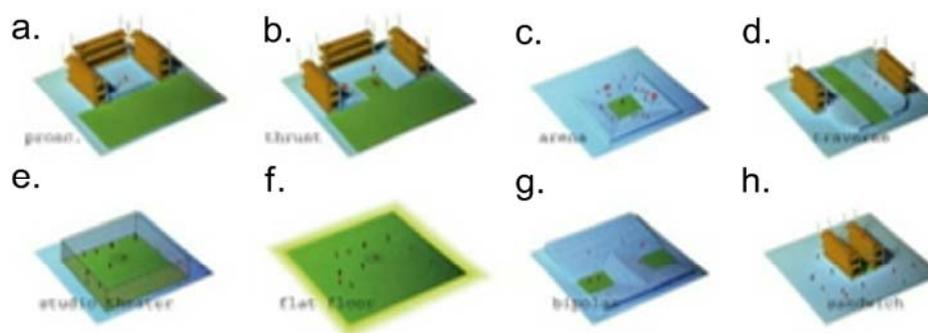


Рис. 3(a-h). Возможности использования «гибридного» межевого пространства Театра Ди и Чарльз в Далласе (2009): а) авансцена; б) открытая сцена, с) арена; d) траверс-театр; е) театр-студия; f) пустой пол; г) биполярный театр; h). «сэндвич»

Оппозиция ядра и оболочки в Мировом яйце

Эйзенштейн дает собственную оригинальную трактовку темы Мирового яйца, которую отчасти принимает Кулхаас. По Эйзенштейну, яйцо делится на противостоящие друг другу элементы – внутреннее, подвижное **ядро (core)** [11, с. 152] и сдерживающую его **оболочку (envelope)** [8, с. 100]. В различных проектах Кулхааса **оболочка** трактуется как **кожа (skin)**, **скорлупа (shell)**, **панцирь (armature)**, **плацента (placenta)**, **опалубка (shuttering)**. **Ядро** соответственно трактуется как **сердечник (core)**, **плоть (body)**, **внутренности (entrails)**, **органы (organs)**, **изнанка (insides)**.

Активное **ядро**, выражающее хаотичное начало, стремится прорвать **оболочку** и выйти наружу. **Оболочка**, напротив, заключает, захватывает **ядро**, что способствует структурированию хаоса [7, с. 580]. По Эйзенштейну, близкое к шару яйцо, лишает хаос его силы [10, с. 331].

Податливая плоть и жесткий панцирь

Кулхаас знаком с работами Ж. Делеза и Ф. Гваттари, которые в частности рассматривают тело как нестабильную, желеобразную массу. «Плоть слишком нежна», грозит расплыться, растечься, дезинтегрироваться – «плоть порождает «сомнение» – она близка к хаосу» [14, с. 230].

У Кулхааса такое состояние тела ассоциируется с женщиной, которая **олицетворяет замешательство, сомнение** [8, с. 130]. Соответственно появляется образ **девушки с умывальником (basin girl)**, который навеян сюрреализмом. Девушка несет перед собой **умывальник**, который как «нарост» или «эктопия» становится **расширением её живота**.

Умывальник здесь – не что иное, как жесткий, заостреннейший **панцирь**, который составляет структурную оппозицию нежной, **податливой**, расплывающейся **плоти**. Из «нароста» выходят **два крана (taps)**, которые **в глубине, изнанке тела, переплетаются с её внутренностями**.

Вытекающее тело

Внутреннее тело грозит «вытечь» через краны-каналы, «выскользнуть без остатка» [15, с. 20]. Вытекающая масса представляется «неконцентрированной», «жидкой как кровь» [16, с. 80], поскольку уже не принадлежит исходному телу. Она «вызывает **замешательство**, страх, даже ужас у зрителя» [16, с. 81]. Кулхаас называет подобную

материю *лавой* [3, с. 193], которая при застывании образует странные, деформированные объемы.

Один из подобных вытекших и застывших объемов – зал Театра в Гуанчжоу (2002). Изначальная коробка сцены играет здесь роль *контейнера*, жесткой оболочки. Сценическое действие трактуется как активное *ядро* и представляется, как некая жидкая масса, которая *плавится* подобно *лаве*, а затем просачивается наружу в отверстие портала. Это напоминает *экструдирование податливого* тела. Образовавшаяся *гибкая* масса закручивается и делает *сальто* в два витка. Таким образом, из нее формируются (на нее «салятся») балкон, партер и фойе. Выдавленная масса застывает в напряженном «спазме-движении». Кулхаас связывает такой способ порождения новых форм с *фрагментацией* и своего рода *разъятием* [11, с. 80] (Рис. 4(a-b)).

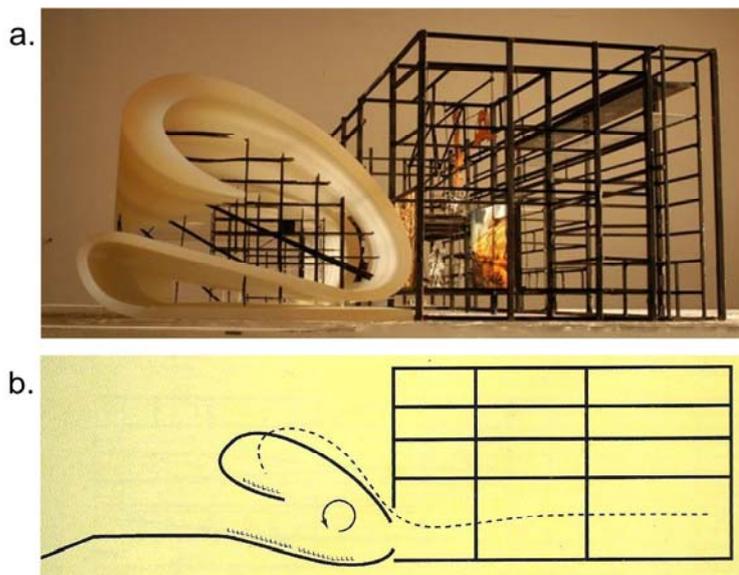


Рис. 4(a-b). Театр в Гуанчжоу (2002). Слева расположен «вытекший» зрительный зал, справа – коробка сцены: а) макет театра; б) схема «вытекания», «закручивания» формы зрительного зала

Образуется новая конфигурация театра, где происходит освобождение и выделение зрительного зала из исходного объема. «Вытекший» зрительный зал уже не принадлежит родительскому телу *контейнера* сцены, и, благодаря своей необычной, *ужасной* форме, стремится доминировать в общем ансамбле.

Опалубочное и цельно-бетонное состояния формы

Гибкое тело встречается в рисунках С. Дали, где пребывает в состоянии полу-сна-полу-яви. В пространстве сна действует условная сила тяготения, вследствие чего тело повисает в воздухе без дополнительной поддержки. При переходе в реальное пространство, подчиненное законам тектоники, подвешенное тело может упасть, превратиться в расплывающуюся кашу. Ему требуется «второй элемент» – подпорки или грани-стены – рамная конструкция или жесткий *панцирь* [14, с. 229].

Во многих проектах *панцирь* принимает вид сборно-разборной *опалубки (shuttering)*, за счет которой происходит формование новых архитектурных тел или пространств. При изъятии *опалубки* образуется цельное тело, в точности повторяющее её форму – своеобразный след или оттиск *оболочки*. При её сохранении в толще тела здания появляется выгороженная область – *пустое пространство*. Такую область архитектор понимает как *инверсию* тела или тело-*фантом*, которое сравнивает с *пустотелой субмаринной*, плавающей в плотной водной среде [4, с. 669].

Образуется зеркальная оппозиция двух контрастных телесных состояний. Одно и то же объемное тело может быть *пустым, незаполненным, опалубочным, и массивным, твердым как скала* [8, с. 249].

Тело, вывернутое наизнанку

Примером перехода от *плотного, заполненного* тела к *пустотелому* является проект дома Миллениум (1998) [17], где можно выделить определенные этапы и промежуточные стадии жизни тела.

Дом первоначально интерпретируется как *большое хранилище* или коробка, своего рода «кожаный чемодан» [18, с. 141] с внутренними *органами* [17], под которыми Кулхаас понимает элементы обслуживающей инфраструктуры, размещенные внутри дома. Помещения дома подразделяются на *нужные* (гостиная) и *остаточные* (нежилые, сервисные помещения).

Элементы инфраструктуры выносятся наружу и прикрепляются к поверхности коробки извне. Внутри дома образуется свободное пространство, дырка, прямоугольное *сквозное отверстие*, которое отдается под гостиную. Таким образом, происходит *инверсия*, – объем дома как бы выворачиваются *наизнанку*³, – которую Кулхаас называет *негативом тела* [8, с. 249].

Вынесенные наружу *органы* обертываются [19, с. 28] по периметру новой *кожей* – внешними покровами. Между стенами гостиной и внешними покровами образуется новое пространство, называемое *толстым слоем* [17]. Запакованным *органам* становится тесно в стенках *толстого слоя*, они стремятся расшириться, распрямиться. Под действием усилий и напряжений, создаваемых *органами*, внешние покровы начинают *плавиться*, «плазмироваться». Внешние стенки выгибаются, отчасти принимая форму выступающих *органов*. На пластичном фасаде проступают части тел, как в мультфильмах Диснея, где в сцене «драки в несгораемом шкафу группы погони со Львом – шкаф становится эластичным (резиновый мешок), и видны движения всей драки» [10, с. 500]. Архитектор обобщает форму внешних покровов до вида «корпуса телевизора» или «микроволновки», способную свободно вместить элементы инфраструктуры. Деформированная форма застывает в виде кристалла со скошенными гранями. Дом способен вращаться вокруг своей оси, открываясь в разных направлениях. Это своего рода фотоаппарат со сквозным объективом, работающим в две стороны и собирающим противоположные виды.

Концепция вывернутого *наизнанку* тела, выработанная в проекте дома Миллениум, чуть ли не механически *переносится (copy and paste)* [11, с. 302] в проект Дома Музыки в Порту. При этом небольшой дом вырастает до размеров городского мюзик-холла, а пустая гостиная превращается в *Большой концертный зал (Grand Auditorium)*.

По Кулхаасу, здание, напоминающее по форме *метеорит*, должно врезаться в аморфную среду города и преобразовать её. Такое грубое, насильственное вмешательство в исторически сложившуюся ткань города он в шутку называет – *fuck context* [4, с. 502]. Здание-*метеорит* должно стать своего рода вирусом, который инфицирует, захватывает и подчиняет себе существующие городские пространства. Между городом и концертным залом устанавливается корреляция, взаимодействие, взаимообмен. Сквозная *аудитория имеет фасады со сплошным гофрированным остеклением с двух сторон в виде занавеса, и зал открывается в город. Сам город становится драматическим фоном для представлений. Дом Музыки представляет свои содержания без дидактического занудства и, в то же время, заливают город новым светом, наполняет новыми сюжетами* [20].

³ Подобный прием – «Bowellism» – выворачивания архитектурного объема наизнанку и вынесения инфраструктуры наружу Кулхаас подмечает у Р. Роджерса в здании центра Помпиду в Париже.

Чрево как пустоеместилище (void)

Эйзенштейн и Дали устанавливают параллель между формой яйца и формой **чрева**. Эйзенштейн сравнивает «вздутую» форму яйца с «производительным лоном» или «плодоносящим брюхом» [10, с. 309]; Дали – с укрывающим «гротом» или «убежищем», которое может «защитить и спрятать» тело [21, с. 18].

Тело, по Кулхаасу, – открытая система – может иметь утробу или **чрево (womb)**. Архитектор понимает утробу как особую тайную область или **космический контейнер**. Это своего рода **вместилище (receptacle)** – место, посредством которого происходит захват, присвоение, приобщение, **обволакивание**. **Черное, как смоль, архитектурное чрево** [8, с. 117] включает **темную пустоту** или **хаос**. Схематически это может быть представлено следующим образом: «малая Вселенная» помещается внутри большой Вселенной, образуется тело-в-теле.

В **чреве** зарождается семя мысли, происходит зачатие идеи или концепция [22, с. 222] будущих форм и пространственных коллизий.

Во многих проектах архитектор прямо-таки имитирует «утробу». Свойствами утробы, вплоть до повторения её очертаний, архитектор наделяет **межевые пространства** или **пустоты**.

Моделью пространственного устройства **чрева** становится «беременный» небоскреб Двухсотлетия в Мехико (2007) [23]. Он состоит из **триады** объемов: двух зеркально соединенных (основание к основанию) усеченных пирамид и широкого **межевого пространства (skybar)**, которое визуальнo раздувается и образует некое подобие утробы. Эта **срединная прослойка** «беременного» небоскреба детально разрабатывается архитектором.

Кулхаас **прокалывает** тело небоскреба Двухсотлетия, **продельывает отверстия**, пробиваясь к **чреву**. Отсюда у тела образуются **возвышенный** и **нижний каналы** (Рис. 5(a-d)).

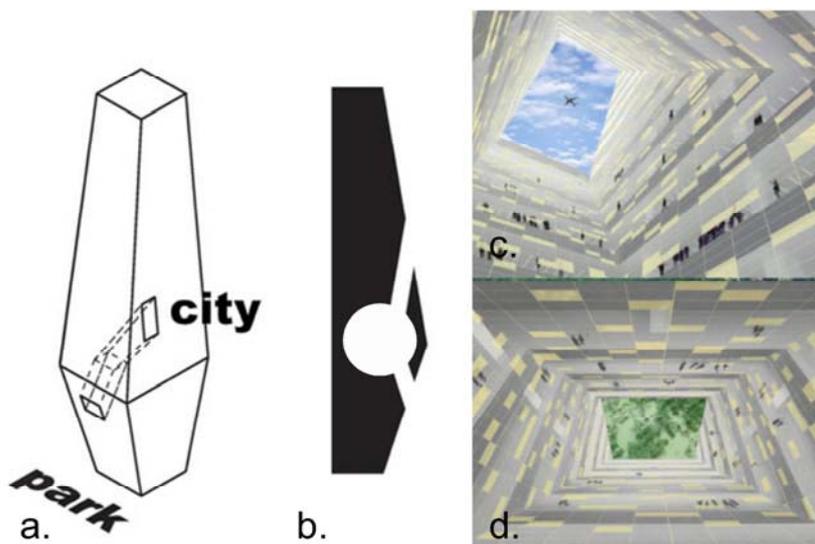


Рис. 5(a-d). «Беременный» небоскреб Двухсотлетия в Мехико (2007), как пример пространственного устройства чрева: а) схема перфорированного небоскреба из двух зеркально соединенных усеченных пирамид; б) схематичный разрез по межевому пространству-вздутию; в) вид на небо через возвышенный канал; д) вид на землю через нижний канал

Здесь он вновь обращается к опыту С.М. Эйзенштейна. Режиссер отмечает, что у «церкви», – как у своеобразного **чрева**, – есть два входа. Первый – «божественный» вход – соотносится с розеткой собора, куда «входит луч солнца»; второй – «земной» вход – ассоциируется с порталом собора, куда «входят дети церкви» [10, с. 571].

Нижний канал «беременного» небоскреба служит для связи **чрева** с окружающим контекстом, что способствует постоянной подпитке, картиночными видами, городскими открытками, шумами, разноцветными огнями, фотографиями потоков людей, яркими заголовками прессы, рекламой и т.д. **Возвышенный канал** небоскреба создает проекцию Космоса – «божественного» света, несущего Закон и порядок, временно упорядочивающего хаотичные частицы.

Пространство мусора

Образный материал, поступающий через **нижний канал** в виде проекций быта и повседневной жизни, представляет собой кучу необработанного **мусора** – хаотичное скопление, склад внутри утробы. Это хаотичное скопление получает структурную **прививку (inoculation)** от Космоса, в результате которой хаос превращается в хаосмос [14, с. 262]. Обновленная утроба получает иной статус и переименовывается в **пространство мусора (junk space)** [11, с. 162]. По виду **junk space** напоминает **сводчатый** объем, **купол** [3, с. 320].

Кулхаас поясняет: **секрет пространства мусора состоит в том, что оно является и беспорядочным и упорядочивающим одновременно**. Здесь из полу-хаотического-полу-космического состояния материи разворачиваются мистерии будущих архитектурных открытий. Это своего рода **терминал пустоты** [11, с. 162], временно наполняющийся **частицами** хаоса и порядка. **Пространство мусора** не имеет устойчивой формы или функционального наполнения. Вследствие постоянной смены привносимых элементов, обновления и «перезагрузки» контента меняется конфигурация **пространства мусора**. Оно все время перекодируется, переструктурируется. Это **динамическая** структура, где **форма ищет функцию, как рак-отшельник – вакантную оболочку**. **Пространство мусора подобно жидкости, которая может превращаться в любую форму. Его специфические конфигурации, так же случайны, как геометричная модель снежинки**. Оно может реагировать и адаптироваться к внешним условиям и – как **рептилия** (хамелеон) – способно принять иной облик, сменить окраску или сбросить **оболочку** [11, с. 164]. Притягательность **пространства мусора** сродни наблюдению за движением [24, с. 212] «языков пламени» огня или быстрой сменой картинок кинофильма, основанного на «образе-движении» [25, с. 81]. «Беременный» небоскреб становится обобщающим символом творческой активности архитектора и потребителей создаваемой им среды.

Перфорирование тела

На моменте прокалывания, пробивания отверстий в теле следует остановиться особо. «Беременный» небоскреб здесь оказывается частным случаем более широкого явления – **перфорирования** тела. Выясняется, что в проектном рассуждении Кулхааса существует мифологема отверстия, освещающего **пещеру**, и целый набор техник **перфорирования**.

Крайним проявлением замкнутого **чрева** может служить **тело-пещера**, которая лишена света, движения, «дуновения ветра» [24, с. 95]. Наглухо запечатанная здесь исходная материя не может быть плодотворна без связи с внешним миром и инородными воздействиями. **Пещере** нужен свет. Свет выявляет, проявляет в видимое содержимое **чрева**, тем самым, организуя первичную хаотичную материю. Важно наличие светового тоннеля, дыры или отверстия. Отсюда **пещера** всегда – вместилище с отверстием, проемом. **Чреву-пещере** также важна возможность входа-выхода информации, людей и событий.

Чтобы обеспечить связь *тела-пещеры* с внешним миром, тело здания *перфорируется, протыкается, плавится вплоть до прожигания, режется, бомбардируется метеоритами*, обстреливается из орудий. К видам разрушительных воздействий стоит отнести *множественную эрозию* и «расшатывание» объема. Задача – создать проем и «впустить внутрь немного вольного и ветреного хаоса» [14, с. 261].

Чрево принимает в себя множественные потоки любого количества чуждых влияний – экспрессионизма, футуризма, конструктивизма, сюрреализма, даже функционализма – все они легко размещаются в этом расширяющемся емкостном пространстве (expanding receptacle) [8, с. 117].

Кулхаас старается сохранять разомкнутость тела, как открытой системы, постоянно подпитывая его элементами хаоса и подвергая воздействию космических сил. Здесь важно со-присутствие обоих начал. С одной стороны, тело не должно быть герметично запечатано, лишено связи с внешним миром и внешними воздействиями. С другой, тело не должно быть сверх-открытым, не должно вытечь, стать нестабильным.

Образование канала-траектории

Идея *перфорированного* тела ложится в основу образования канала-траектории, пронизывающего всё тело здания и закручивающегося в спираль в проекте *Голландского посольства в Берлине* (2003).

Кубический объем посольства по периметру *перфорируется множественными эрозиями*. В теле образуется разветвленная сеть каналов-пустот. Каждый канал – след, который является результатом движения активного внутреннего тела. Кажется, будто здание *просверлено* червем.

Образуется сложная транспортная артерия – *воздуховод (airduct)*. Начинаясь от земли, *воздуховод змеится* внутри здания. Живое тело червя по ходу движения изменяется – сжимается или растягивается, расширяется или сужается. Червь меняет направление. В результате канал на разных уровнях получает переменное сечение и разветвляется (Рис. 6(a-b)).

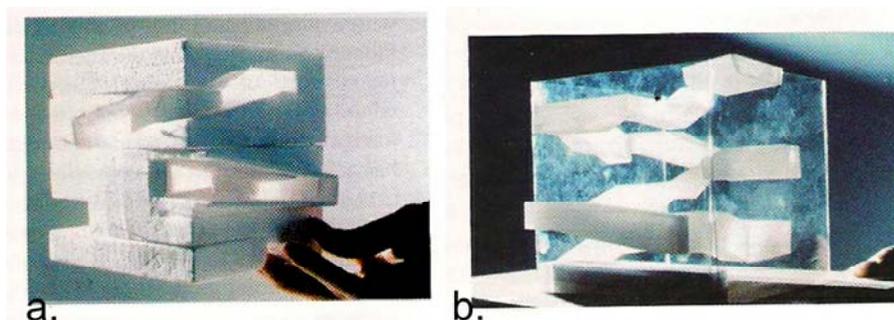


Рис. 6. Два представления «траектории-воздуховода» Голландского посольства в Берлине (2003): а) как сети каналов-пустот, вырезанной из тела здания; б) как цельной, плотной формы

В «изъеденном» теле возникает лабиринт, имеющий несколько вариантов перемещения и выбора маршрута. В определенных местах каналы имеют отверстия, окна, через которые могут просматриваться другие каналы. В этих особых местах создаются эффекты сверхпроницаемости и *перекрестного видения*, позволяющие охватить виды нескольких уровней каналов одновременно, возникает картинка-в-картинке и желание совершить путешествие в *полости* тела.

Страдающее тело

Кулхаас иногда прибегает к **насилию** [11, с. 60], умышленной порче собственных архитектурных объектов. Одним из видов **перфорации** становится **бомбардировка метеоритами**, в результате которой образуется изрешеченная форма, и она переходит из спокойного, «мирного» состояния в «болезненное» и «страдающее». Такая форма должна скорее отталкивать, а не притягивать внимание. Однако у подобных тел появляется особая эстетика **уродливого**, необычность, нестандартность которой притягивает взгляд [26]. **Уродливое имеет право на существование**. Показательно название статьи Кулхааса – «Зло также может быть прекрасным». Для архитектора, как и для его излюбленного поэта Ш. Бодлера, красота невозможна без вмешательства случайного, рокового, режущего взгляд. Квинтэссенцией подобного понимания становится бодлеровский образ «утонченного чудовища» [27, с. 14].

Кулхаас выбирает неожиданный прием для образования **кожи** фешенебельного отеля-бутика Астор в Нью-Йорке (1999). Он как будто **обстреливает** свое здание пулями из тысячи орудий или **прожигает** его поверхность сотнями сигарет [3, с. 298]. В **оболочке** здания не остается живого места. Возникают сколы-воронки, бесформенные ниши-углубления, где размещаются гостиничные номера. Отверстия застекляются. Гостиница принимает вид кухонной терки, куска **кристаллической** скальной породы, лунного ландшафта, испещренного кратерами, или **кавернистой горы Афганистана, изрытой многочисленными обитаемыми пещерами** [11, с. 517] (Рис. 7(a-b)).

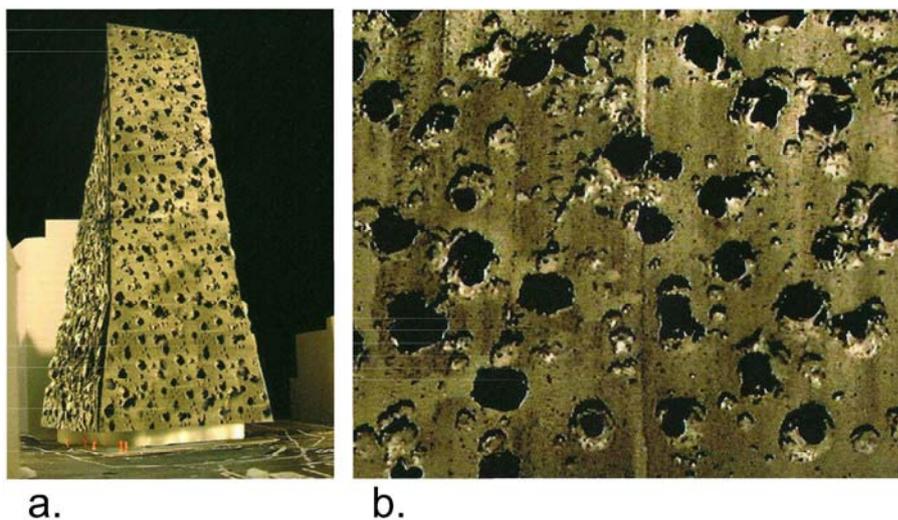


Рис. 7(a-b). Изрешеченное тело отеля-бутика Астор в Нью-Йорке (1999): а) внешний вид отеля; б) схематичный фрагмент фасада

Архитектор, очевидно, работает на контрасте, когда метафорически переносит полуразрушенное здание «из мест боевых действий» в модный район Нью-Йорка. Военные картинки и воспоминания вызывают **напряжение** и интенсивно воздействуют на зрителя. Многочисленные **проколы** мерцают и создают сложный, динамичный рисунок поверхности, приковывающий взгляд зрителя.

Губчатое тело

Эксперименты Кулхааса с **кавернистыми** формами приводят к созданию **губчатого (sponge)** или **пенистого** тела, которое обладает дополнительной потенциальностью формообразования.

Пена является полиуретановой отливкой агрегатного состояния между плотным (массивным) и пустым. Это и иррегулярная, и регулярная структура

консистенции, подобная губке, которая зафиксирована при переходе на промежуточной стадии от твердого к мягкому, от прозрачного к непрозрачному. Она формирует субстанцию, исходя из которой могут быть построены объекты, а также все пространства могут быть вырезаны (вырублены), являя собой интерпретацию плотного (массивного) и пустого [28].

Тело *губки*, испещренное *норами*, создает квазиприродное, разветвлённое и перетекающее, но единое пространство с множеством возможностей внутреннего перемещения. *Пена во всех её многочисленных и неоднозначных девиациях предлагает новое определение функциональных и визуальных свойств между искусственным и естественным, нерегулярным и регулярным, прозрачным, полупрозрачным или твердым, гибким или жестким [28].*

Экспериментальная модель *губчатого тела* в частности применяется при формировании внутреннего пространства магазина Прада в Лос-Анжелесе (2004). Перегородки *губчатой материи создают новое ощущение исключительности, разнообразный и интригующий ореол бренда «Прада» [28].*

Программная алхимия

Возвращаясь к *пространству мусора*, отметим, что это – генеративная среда. Здесь возможно непрерывное зарождение новых тел или *событий* [8, с. 117]. Заполняемое *программными элементами* хаоса и порядка *чрево* становится *расширяющимся вместилищем, смесительной камерой*, процессором (метафора *архи-плоттера*) [8, с. 39] где происходят *программные гибридизации, сближения, трения, наложения, суперпозиции, осеменение частиц*. Процесс производства архитектурных форм и *событий* Кулхаас называет *программной алхимией* [4, с. 512]. Архитектор заявляет, что двигателем подобного производства становится *аппарат монтажа, организующий связи между независимыми частями*, и фактически выделяет две поточные линии производства архитектурных продуктов.

Во-первых, оплодотворенное *чрево* способно порождать внутренне-напряженные тела, *эмбриональные* формы и пространства. Развитие квазиорганических тел направляют примерные схемы становления. Имеет место предвосхищение возможных итоговых конфигураций, полученных в результате проектной разработки *эмбриональных* форм и пространств.

Для обретения окончательной формы *зародышу* важны как собственные, присущие каждому органическому телу деформации, так и манипуляции, действия архитектора, ведущего и контролирующего его рост.

Во-вторых, вырабатываются различные алгоритмы обустройства будущих *межевых пространств*. Появляются *гибридные*, адаптирующиеся пространства, пространства с переменной функцией, с подвижной геометрией.

Экстатическое состояние эмбриональных тел и пространств

По мере своего роста и увеличения размеров *зародыш* продавливает и распирает эластичные стенки *чрева*. *Чрево*, в свою очередь, сковывает, удерживает зародыш в определенной позе. Между внутренним телом и оболочкой происходит взаимная формовка, взаимообразный оттиск.

Тело *зародыша* во внутриутробном состоянии лишено устойчивых ориентиров, сосредоточено на себе самом. Состояние тела можно сопоставить с полетом – движением, оторванным от земли и связанных с ней условностей, невесомостью и освобождением от силы тяжести. По Эйзенштейну, это «гироскопическое» состояние

формы, когда тело парит в воздухе, плавает в жидкой среде. Это «экстатическое», образовавшимся после взрыва, расшатанное тело [10, с. 304].

Представление Кулхааса о таком неустойчивом состоянии тела связано с водной стихией, жизнью на воде, плаванием. Регулярные подтопления – своего рода насильственный возврат¹ в до-бытие – утробу. Возможность наводнения, размывания – причина общей для голландской архитектуры тенденции к *подвешенности* объемов, избегания соприкосновения с опасной, нестабильной, водной поверхностью. Концепт яйца, не имеющего постоянной точки опоры характерен для «водной» и одновременно *номадической* проектной мифологии архитектора.

Примеры *эмбриональных* пространств дает здание Большой библиотеки в Париже (1989). Оно представляется архитектору плотной массой кубической формы, в котором *вырезаются* и *изымаются* [11, с. 77] округлые, *бесформенные* куски. На их месте образуется новый тип *пустот* – *пустоты-зародыши*. *Плавающие*, как пузырьки воздуха, *в резервуаре* тела библиотеки, *они представляют множество эмбриональных пространств, обжатых плацентой-оболочкой* [4, с. 616]. *Пустоты-зародыши* двигаются, ищут удобного соположения, слепливаются, принимают различные формы. Их окончательные габариты и положения в пространстве здания ещё не определены.

Имеет место *инверсия* – превращение *пустоты* в тело. *Эмбриональные пространства* заполняются архитектурными телами. Они представляются не *призрачными, опалубочными пустотами, а цельными формами, объектами: круглыми, квадратными, на ножках, тонущими в цоколе и др* [4, с. 638]. Кулхаас подвергает их формовке, придает им геометризованные очертания. У каждого имеются *моменты отличия и уникальности*. Каждое получает причудливую, неповторимую форму, превращаясь то в яйцевидные *бульжники с кинозалами*, то в библиотеку-*спираль*, на каждом *витке* которой расположены тематические и читальные залы, то в исследовательскую библиотеку в виде *мертвой петли – ленты Мебиуса*, и др [4, с. 634]. Образуется склад архитектурных идей, *завод по фабрикации фантазий – структурированный для достижения озарения (эврики) посетителями* [4, с. 644]. Полупрозрачная оболочка здания не скрывает, а, напротив, способствует раскрытию тайной жизни *зародышей*. Это, по мысли Кулхааса, должно быть подобно созерцанию *облачного неба ночью*.

Конфигурации межевого пространства. Адаптивный ландшафт

Иногда в составлении тел участвуют не единичные объемы, а целые *скопления, сообщества (communities)* из тел. При этом трехчастная схема из *возвышенной (верхний объем), низменной (нижний объем) и срединной (void)* частей не меняется.

Кулхаас использует такую *триаду* объемов в проекте Центра собраний «Агадир» в Марокко (1990). Нижний объем становится скульптурной имитацией тела земли, *бесшовным продолжением местного пустынного пейзажа из искусственных вогнутых и выпуклых дюн*, введенного в тело здания. Верхний объем – слепок нижнего, точно как *зеркальное отражение* – раздвинут на высоту здания. Это *верхний панцирь*, который со стороны воспринимается как *плывущий мираж* [4, с. 382]. Образовавшаяся *пустота* – средний объем – предстает своеобразным оазисом с *нерегулярным лесом из колонн, пляжем и реальным видом на море*.

Под поверхностью нижнего объема, имитирующей пустыню, расположены *гетерогенные элементы конференц-центра*: вестибюль, концертные и выставочные залы, залы заседаний комитетов. Позади *верхнего панциря* – королевские палаты, отель, казино, кинотеатр.

Город как набор взаимосвязанных тел-органов

Город тоже может рассматриваться как своего рода тело. Причем это тело является заведомо сложносоставным и анимированным. При этом под телом города понимается **не просто безжизненная масса камней и металла – это живой, дышащий организм с сетью железных и медных артерий и вен под его поверхностью, снабжающих его необходимым теплом и энергией – город с электрическими нервами, которые контролируют передвижения в нем и передают его мысли** [8, с. 282].

В городе выделяются отдельные функциональные **органы**: площади, улицы, кварталы. **Живой** город имеет особую телесную логику сборки частей. Его элементы взаимосвязаны, поддерживают и влияют на положения друг друга. Существует иерархия и последовательность размещения **органов**, их узловых пересечений и случайных ответвлений. Все они образуют сложносоставное единство – городской **организм**. Удачные переплетения элементов (улиц, бульваров, площадей) в горизонтальной плоскости города напоминают Кулхаасу лаконичный **китайский иероглиф**.

Устройство тела города, состоящего из взаимодействующих органов-частей, переносится в архитектуру. Кулхаас как будто вырезает образовавшийся многозначный, сложносоставной **иероглиф**, тем самым, придает ему дополнительный объем. **Иероглиф** ставится вертикально, но в нем сохраняется изначальная городская структура. В результате образуются **Гипербилдинг** (1996) из вертикальных, наклонных небоскребов и горизонтальных площадок. Прежние **улицы** становятся **вертикальными коммуникациями, оснащенными эскалаторами; бульвары – диагональными связями между городом и верхними этажами Гипербилдинга**, сюда транспортируются массы людей при помощи **вагонов фуникулеров, гондол, эскалаторов. Небоскребы соединяются между собой пешеходными мостами**. Пешеход может совершить променад **с уровня земли к вершине** небоскреба. **Гипербилдинг**, трактуется как **город-в-здании (city-in-a building) – самодостаточный закрытый мегаполис** с населением 120000 человек [11, с. 423-424].

Формируется **сложная композиция из неустойчивых**, случайно сросшихся, взаимно опертых и **поддерживающих друг друга** в равновесии **тел. Стабильность** в этом **едином**, грубо сцепленном **организме** обеспечивается за счет **оркестровки** частей и совместной работы поверхности (**кожа, панцирь**) тел, их несущих скелетов и внутренних органов (**эскалаторы, лифты, фуникулеры**).

Тела-небоскребы сходятся в точках касания и соприкасаются с поверхностью земли. Кулхаас предлагает размещать в этих местах пересечений пересадочные узлы, станции метро, гигантские атриумы. Жители такого **города-в-здании** не стеснены условиями **скудной** горизонтальной **циркуляции**. Появляется новая вертикальная ось движения, допускающая множество **траекторий** перемещения, переходов, остановок и вариантов выбора маршрута.

Заключение

Таким образом, в проектном рассуждении Рема Кулхааса выделяется особый смысловой слой, связанный с представлением архитектурной формы как тела. Форма может уподобляться **живому**, желеобразному **организму** с подвижной, **гибкой**, эластичной поверхностью, подверженной свободной деформации, способной **потечь** и **застыть** под взглядом архитектора. Отсюда могут быть выделены телесные свойства, дающие неожиданные возможности при проектировании. Кулхаас производит **непривычные и даже немислимые** ранее действия с **податливым** архитектурным телом: **прокалывание (перфорирование), обстрел, прожигание, плавление, склеивание, изгиб, скручивание**. Кроме того, одни тела могут быть **обернутыми** вокруг других

(эффект **покровов, кожи**), могут **удваиваться (умножаться)**, образовывать группы, скопления, находящиеся в **неустойчивом равновесии**.

Выявляется особая телесная логика, объединяющая отдельные, порой спонтанные проявления тела в единую, **сложносоставную композицию**. В ходе проектных экспериментов вырабатывается особый **роботизированный язык тел**. Используются приемы монтажа, организующего связи между отдельными фрагментами тел. В результате многократных телесных трансформаций, **мутаций** и **гибридизаций** тел вырабатываются новые пространства полифункционального использования, допускающие множественную трактовку. Современное общественное здание – с учетом случайных вторжений в его структуру и взрывных **событий** – начинает строиться и функционировать на постоянной импровизации. Необходимы сценарии, направляющие работу устройств и поведение людей в объеме с учетом частых и спонтанных **программных наслоений**. Образуются архитектурные **тела-трансформеры**, обладающие целыми наборами **гибридных** конфигураций и способные переключаться с одного на другой.

Можно сказать, что у Кулхааса существует целая машина по производству архитектурных тел и связанных с ним **полостей-пространств**. Сам архитектор представляется своеобразным **архи-плоттером**, постоянно вылепливающим заготовки для форм, их промежуточные состояния. Творческий процесс архитектора отчасти приобретает вид квазибиологического **морфинга**. Появляются новые **мутантные формы**, – **монстры, архитектурные Франкенштейны**, – из которых складывается особая **типология бесформенного**. Каждое **здание-мутант** старается доминировать в формировании городского **сценария**, образует **причудливую (порочную) хореографию** города из поз, сигналов, взаимных притяжений и отталкиваний архитектурных тел [4, с. 166].

Примечание. Иллюстрации, приведенные в статье, взяты из следующих источников:

Рис. 1. Rem Koolhaas. Birth of OMA. Gargiani R. Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles. – Lausanne: EPFL Press, 2008. P. 26.

Рис. 2(а-с). [Сетевой ресурс]. - URL: <http://www.oma.com/projects/2009/dee-and-charles-wyly-theater>

Рис. 3(а-н). [Сетевой ресурс]. - URL:

http://www.ted.com/talks/joshua_prince_ramus_building_a_theater_that_remakes_itself.html

Рис. 4(а). [Сетевой ресурс]. - URL: <http://www.oma.com/projects/2002/guangzhou-opera-house>

Рис. 4(б). Rem Koolhaas. Universal Modernization Patent. Disconnect. Koolhaas R. Content. – Koln: Taschen, 2004. P. 80.

Рис. 5(а-б). [Сетевой ресурс]. - URL: <http://www.oma.com/projects/2007/torre-bicentenario>

Рис. 5(с-д). [Сетевой ресурс]. - URL: <http://thestiijfille.wordpress.com/2007/10/10/byebye-torre-bicentenario-koolhaas/>

Рис. 6(а-б). Rem Koolhaas. Model of Netherlands Embassy, Germany, Berlin, 2003.

Gargiani R. Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles. – Lausanne: EPFL Press, 2008. P. 264.

Рис. 7(а). [Сетевой ресурс]. - URL: <http://www.oma.com/projects/1999/astor-place-hotel>

Рис. 7(б). Rem Koolhaas. Astor Place Hotel. Koolhaas R. Content. – Koln: Taschen, P. 517.

Литература

1. Zaera-Polo Alejandro. Notes for Topographic Survey // El Croquis. Rem Koolhaas. 1986-1991, No: 53+79, OMA. – Madrid, 1992.

2. Benjamin de Casseres. New-York Mirror // Koolhaas R. Delirious New York. – Rotterdam: 010 Publishers, 1994. – С. 152.
3. Gargiani R. Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles. – Lausanne: EPFL Press, 2008. - 343 с.
4. Koolhaas R., Mau. B. S, M, L, XL. – Rotterdam: «010 Publishers», 1995. - 1344 с.
5. Daalder R. Body and Soul 1 [Сетевой ресурс]. - URL: <http://projects.renedaalder.com/Body-and-Soul-I>
6. Вирилио П. Машина зрения. – СПб.: «Наука», 2000. - 140 с.
7. Лосев А.Ф. Хаос. // Мифы народов мира: Энциклопедия. - М., 1980. - Т. 2. - С. 579-581.
8. Koolhaas R. Delirious New York. – Rotterdam: 010 Publishers, 1994. - 317 с.
9. Топоров В.Н. Хаос первобытный // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. -Т. 2. - С. 581-582.
10. Эйзенштейн С.М. Метод. Том Второй. – М.: Музей кино. Эйзенштейн центр, 2002. - 687 с.
11. Koolhaas R. Content. – Koln: Taschen, 2004. - 544 с.
12. Сайт архитектурной мастерской OMA [Сетевой ресурс]. - URL: <http://oma.eu/projects/2002/cordoba-congress-centre>
13. Сайт архитектурной мастерской OMA [Сетевой ресурс]. - URL: <http://oma.eu/projects/2009/dee-and-charles-wyly-theater>
14. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. – М.: Институт экспериментальной социологии, - СПб.: Алетейя, 1998. - 288 с.
15. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. и предисловие А. Шестаков. - СПб.: Machina, 2011. - 176 с.
16. Л. Липавский. Кровь и сон. // Липавский Л., Введенский А., Друскин Я., Хармс Д., Олейников Н. Сборище друзей, оставленных судьбою. – М.: Ладомир, 2000. - С. 80-81
17. Сайт архитектурной мастерской OMA [Сетевой ресурс]. – URL: <http://www.oma.com/projects/1998/y2k-house>
18. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). – М.: Изд. Д. Аронов, 2002. - 224 с.
19. Делёз Ж. Логика Смысла. – М.: Раритет, 1998. - 480 с.
20. Сайт архитектурной мастерской OMA [Сетевой ресурс]. – URL: <http://www.oma.com/projects/2005/casa-da-musica>
21. Дали С. Тайная жизнь, Сальвадора Дали, рассказанная им самим. – Кишенев: «Ахил-Z», 1993. - 256 с.
22. Краткая философская энциклопедия. – М.: «Прогресс» – «Энциклопедия», 1994. - 576 с.

23. Torre Bicentario – Blog de Edificios de Mexico [Сетевой ресурс]. – URL: <http://www.foroswebgratis.com/mensaje-torre-bicentenario-blog-de-edificios-de-m%C3%A9xico-71260-819790-1-2810294.html>
24. Нанси Ж.-Л. Corpus. – М.: Ad Marginem, 1999. - 227 с.
25. Делёз Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004. - 560 с.
26. Koolhaas R. Spiegel interview with Dutch Architect Rem Koolhaas: “Evil Can also Be Beautiful” // Spiegel Online International. 2006. Ausgabe 13 [Сетевой ресурс]. – URL: <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-dutch-architect-rem-koolhaas-evil-can-also-be-beautiful-a-408748.html>
27. Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. - 460 с.
28. Сайт архитектурной мастерской OMA [Сетевой ресурс]. – URL: <http://www.oma.com/projects/2004/prada-sponge>
29. Rem Koolhaas and Gerrit Oorthuys: Ivan Leonidov’s Dom Narkomtyazjprom, Moscow // Oppositions 2. A journal for ideas and Criticism in Architecture. – New York: IAUS, January, 1974.

References

1. Zaera-Polo Alejandro. Notes for Topographic Survey. El Croquis. Rem Koolhaas, Madrid. 1992, no. 53.
2. Benjamin de Casseres. New-York Mirror. Koolhaas R. Delirious New York. Rotterdam 1994, P. 152.
3. Gargiani R. Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008, 343 p.
4. Koolhaas R., Mau. B. S, M, L, XL. Rotterdam: «010 Publishers», 1995, 1344 p.
5. Daalder R. Body and Soul 1. Available at: <http://projects.renedaalder.com/Body-and-Soul-1>
6. Virilio P. *Mashina Zrenija* [The Vision Machine]. St.-Petersburg, 2000, 140 p.
7. Losev A.F. *Haos* [chaos]. *Mify narodov mira: Jenciklopedija* [Myths of the World: An Encyclopedia]. Moscow, pp. 579-581.
8. Koolhaas R. Delirious New York. Rotterdam: 010 Publishers, 1994, 317 p.
9. Toporov V.N. *Haos pervobytnyj* [primeval chaos]. *Mify narodov mira: Jenciklopedija* [Myths of the World: An Encyclopedia]. Moscow, 1980, pp. 581-582.
10. Eisenstein S.M. Metod. *Tom Vtoroj* [Method. Volume II]. Moscow, 2002, 687 p.
11. Koolhaas R. Content. Koln, 2004, 544 p.
12. OMA home. Available at: <http://oma.eu/projects/2002/cordoba-congress-centre>
13. OMA home. Available at: <http://oma.eu/projects/2009/dee-and-charles-wyly-theater>

14. Deleuze G., Guattari F. *Chto takoe filosofija?* [What Is Philosophy?]. St.-Petersburg, 1998, 288 p.
15. Deleuze G. *Frjensis Bjekon: Logika oshhushhenija* [Francis Bacon: The Logic of Sensation]. St.-Petersburg, 2011, 176 p.
16. L. Lipavskij. *Krov' i son* [Blood and dream] // Lipavskij L., Vvedenskij A., Druskin Ja., Harms D., Olejnikov N.. *Sborishhe druzej, ostavlennyh sud'boju* [A gathering friends left the fate of]. Moscow, 2000, pp. 80-81
17. OMA home. Available at: <http://www.oma.com/projects/1998/y2k-house>
18. Warhol A. *Filosofija Jendi Uorhola* (ot A k B i naoborot) [The philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)]. Moscow, 2002, 224 p.
19. Deleuze G. *Logika Smysla* [The logic of Sense]. Moscow, 1998, 480 p.
20. OMA home. Available at: <http://www.oma.com/projects/2005/casa-da-musica>
21. Dali S. *Tajnaja zhizn', Sal'vadora Dali, rasskazannaja im samim* [Secret life of Salvador dali, told by himself]. Kishinev, 1993, 256 p.
22. *Kratkaja filosofskaja jenciklopedija* [Brief Encyclopedia of Philosophy]. Moscow, 1994, 576 p.
23. Torre Bicentario – Blog de Edificios de Mexico. Available at: <http://www.foroswebgratis.com/mensaje-torre-bicentenario-blog-de-edificios-de-m%C3%A9xico-71260-819790-1-2810294.html>
24. Nancy J.-L. *Corpus*. Moscow, 1999, 227 p.
25. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, 2004, 560 p.
26. Koolhaas R. Spiegel interview with Dutch Architect Rem Koolhaas: "Evil Can also Be Beautiful" // Spiegel Online International. 2006. Ausgabe 13. Available at: <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-dutch-architect-rem-koolhaas-evil-can-also-be-beautiful-a-408748.html>
27. Baudelaire Ch. *Cvety zla* [The Flowers of Evil]. Moscow, 1970, 460 p.
28. OMA home. Available at: <http://www.oma.com/projects/2004/prada-sponge>
29. Rem Koolhaas and Gerrit Oorthuys: Ivan Leonidov's Dom Narkomtyazjprom, Moscow // *Oppositions 2. A journal for ideas and Criticism in Architecture*. – New York, January, 1974, pp. 95-103.

ДАнные ОБ АВТОРЕ**П.А. Сипкин**

Ассистент кафедры «Рисунок»; аспирант кафедры «Архитектура общественных зданий»,
Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
e-mail: pavel-sipkin@yandex.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR**P. Sipkin**

Assistant Professor, chair "Drawing"; post-graduate student, chair "Architecture of public
buildings", Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia
e-mail: pavel-sipkin@yandex.ru