Architecture and Modern Information Technologies. 2022. №4(61). С. 148–161

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Научная статья
УДК/UDC 72.038.6(4+470)
DOI: 10.24412/1998-4839-2022-4-148-161

«Прозрачность»: системное различие в новейшей архитектуре России и Запада

Мария Михайловна Ильевская[1]
[1]Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
[1]mm.ilyevskaya@markhi.ru

Аннотация. В статье обсуждается проблема восприятия российской архитектурой постсоветского периода специфических архитектурно-теоретических концептов, определявших во второй половине XX века развитие архитектуры Запада. На примере концепта «прозрачность», одного из базовых в постмодернистской архитектурной эстетике, обозначается глубинная оппозиция культуры постмодернизма по отношению к принимающей ее архитектурной культуре России. «Прозрачность» – концептуальный инструмент анализа и дизайна – в контексте изучения новейшей российской архитектуры предлагается понимать как тест на проникновение пространственных представлений постмодерна, а также на сохранение традиционного для отечественного зодчества композиционного понимания формы.
Ключевые слова: объемно-пространственная композиция, постмодернизм, эстетический концепт «прозрачность», российская архитектура постсоветского периода
Для цитирования: Ильевская М.М. «Прозрачность»: системное различие в новейшей архитектуре России и Запада // Architecture and Modern Information Technologies. 2022. №4(61). С. 148–161. URL: https://marhi.ru/AMIT/2022/4kvart22/PDF/10_ilyevskaya.pdf
DOI: 10.24412/1998-4839-2022-4-148-161

ARCHITECTURAL HISTORY AND CRITICISM

Original article

«Transparency»: the systemic difference in recent Russian and Western architecture

Maria M. Ilyevskaya[1]
[1]Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia
[1]mm.ilyevskaya@markhi.ru

Abstract. The article discusses the problem of reception of specific architectural and theoretical concepts which determined the development of the western architecture in the second half of the 20th century, in the post-Soviet architecture. On example of "transparency" concept, which is the basis of postmodern architectural aesthetics, the underlying opposition between the postmodern culture and the domestic architectural culture of Russia is articulated. “Transparency” – the fluent tool of architectural analytics and design, is suggested to be used for research of the Post-soviet architecture to mark the penetration of the postmodern spatial vision as well as the preservation of the traditional for Russian building culture compositional view.
Keywords: architectural composition, postmodernism, “transparency” aesthetic concept, post-Soviet architecture in Russia
For citation: Ilyevskaya M.M. «Transparency»: the systemic difference in recent Russian and Western architecture // Architecture and Modern Information Technologies, 2022, no. 4(61),

[1] © Ильевская М.М., 2022

pp. 148–161. Available at: https://marhi.ru/AMIT/2022/4kvart22/PDF/10_ilyevskaya.pdf
DOI: 10.24412/1998-4839-2022-4-148-161

Введение

Одной из особенностей культуры России постсоветского периода является ее отзывчивость в отношении мощного потока информации извне, который был связан не только с открытием «культурных шлюзов», но и с почти одновременным резким расширением информационного поля за счет сети Интернет. Проблема межкультурного взаимодействия приобретает в контексте истории России 1990-х – начала 2000-х годов острую актуальность и особую окраску. Перенос ценностных установок капиталистической системы (на которую в 1990-е годы был взят курс в развитии России) на ментальную почву, сформированную социалистической системой ценностей, рождает новые явления и художественные языки в архитектуре. Сам же процесс переноса может представлять особый объект исследования – например, с позиций такого культурологического подхода как «культурный трансфер», фокусирующегося не на результатах передачи информации из одной культуры в другую, а на ее механизмах[2].

Архитектура как срез процессов, идущих в обществе, обнаруживает свой набор таких механизмов. Равнозначность визуального и концептуально-вербального уровней восприятия информации создает в зодчестве необходимый баланс. Однако и визуальный, и концептуальный уровни различны в различных культурах, и в ситуации культурного трансфера центральным оказывается вопрос о глубине восприятия тех или иных привнесенных концепций и типов видения, и, соответственно, о полноте сохранения присущих принимающей стороне концептуального и визуального измерений. При этом, если визуальный канал относительно надежен в обмене информацией внутри архитектурного сообщества, то концептуальный создает целый ряд барьеров, связанных как с ментальными различиями, так и с неполнотой дошедшей информации. Возникает своего рода рамка восприятия, которая влияет на направленность художественных поисков.

В то же время, существует позиция, что явление «недопонимания» так же необходимо человеку, как и «полное понимание». Ю.М. Лотман «усматривает в феномене непереводимости (или, точнее, осложненной переводимости) продуктивный механизм культуры, который, затрудняя человеческое общение, делает его в конечном счете более насыщенным и более интенсивным, приводит к порождению новых культурных смыслов» [1, с. 29].

Однако, путь к этим смыслам нелёгок. Об этом заставляет задуматься процесс проникновения эстетики постмодернизма в российскую архитектуру, который шел на основе активного поглощения визуального материала, но был осложнен отсутствием критической дистанции по отношению к концептуально-теоретической стороне вопроса. ПоМо со всеми его течениями продолжает жить «в многочисленных интерпретациях и аллюзиях российских зодчих, возможно, не столь педантично вникающих в философско-эстетические глубины зарубежных трактовок направления и поиск их смысловых и формальных идентификаций, но уверенно варьирующих приемы, уже ставшие историей архитектуры XX века» [3, с. 167]. Речь не только о степени освоенности концептуального пласта в архитектурной практике, но и о неизбежной разнице между оригиналом концепции и его прочтением. Создаются ли «новые культурные смыслы» в российской архитектуре, провоцируемые трудностью понимания иного мышления, как утверждает Лотман?

[2] Сущность и методы этого подхода см.: Лобачёва Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник ТГПУ. 2010, вып. 8(98), С. 23–27.

Позволим себе предположить, что для этого реципиент, по меньшей мере, должен ощущать, что такое недопонимание имеет место. Исследователь же должен располагать инструментами для определения действительной новизны этих смыслов.

Предметом переноса и перевода становятся в области архитектуры явления самых разных масштабов: детали, пластические ходы, авторские концепции, понятийный аппарат, обширные дискурсы и многое другое, даже персональные имиджи «звездных» зодчих. Часто говорится о «непережитости» постмодернизма в России – это звучит несколько герметично и провоцирует вопрос: что конкретно не пережито? Открывается веер тем, охватить который здесь невозможно. Остановимся лишь на одном примере, с нашей точки зрения, выразительно представляющем область «трудностей перевода», связанных с переносом постмодернистских трендов на российскую почву. Цель настоящей статьи – на примере одного из базовых понятий эстетики и архитектурной теории XX века – понятия «прозрачность» – показать, как коренное различие систем мышления в российской и западной культурах влияет на профессиональные установки зодчих, их восприятие концептуальной составляющей архитектуры и тем самым – на дальнейшее воплощение архитектурного произведения.

«Прозрачность» как эстетическая категория

Понятие «прозрачность» в новейшем словаре искусствознания Metzler Lexikon Kunstwissenschaft (2019) описывается словарной статьей к парному термину *Transparenz/Opazität* (в английском варианте звучало бы: Transparency/Opacity; в русском дословно: Прозрачность/Непрозрачность). Во вступлении читаем: «Несмотря на лишь недавнее отнесение к основным понятиям искусствоведческого дискурса, значение Т./О. для западноевропейского восприятия изобразительного искусства проступает сегодня всё отчетливее. Нередко обозначаемые другими словами и потому остающиеся в тени, Т./О. образуют – как понятия, историю которых еще предстоит дописать – полюса, между которыми осциллировала дискуссия о художественных произведениях и в которых она кристаллизировалась. Т. (и ее синонимы *прозрачность, проницаемость, транзитивность* и т.д.) принципиально обозначает такой род видения, при котором произведения рассматриваются как открытые «окна» в лежащий за ними смысл. О. (и ее альтернативные обозначения, такие как *непроницаемость, нетранзитивность-непереходность, присутствие*), напротив, выступает за видение, которое сводит произведение к его вещественной имманентности. В своей описанной А. Данто радикальной форме transparency theory провозглашает, что произведение получает свое значение только из потустороннего, к которому оно получает доступ через отрицание собственной материальности; opacity theory, наоборот, отрицает любую избыточность за пределами материальных границ и возвращает образность к вещественности (перевод мой. – М.И.)» [12, с. 445–446].

Столь подробная выдержка из этой словарной статьи необходима по двум причинам. Во-первых, идея о том, что «прозрачность» – это не свойство материала, а способ видения произведения, для русскоязычного читателя, в том числе и архитектора, трудно усваиваема. Она настолько для него эзотерична, что ожидаемой его реакцией было бы просто отставить в сторону столь сложную конструкцию и назвать эту же идею иначе. В русскоязычных справочных изданиях сходного профиля (искусствознание, эстетика) нет аналогичного или близкого по значению термина. Сближается с ним лингвистическое понятие «переходность/непереходность», которое описывает свойство глагола, требующего либо не требующего дополнения, то есть, обозначающее соответственно двойную, либо единичную глагольную конструкцию. В общественных науках «транзитивность» (синоним «прозрачности») трактуется буквально – как явление перехода от одного этапа развития общества к другому; впрочем, частично европейское значение здесь просматривается, так как речь идет об амбивалентном состоянии принадлежности одновременно к двум системам в переходный период – предыдущей, от которой общество ушло, и новой, в которую оно перешло [11]. В русскоязычных изданиях по философии «прозрачность» трактуется в русле теории информационного общества, проблематики

доступа к данным [2], и в нем очевидна отсылка к прозрачности как материальной характеристике: прозрачность процедур, процессов и т.д. В этом значении слово уже стало нормой русского языка, особенно, в административном жаргоне. Но как аналитический концепт эстетики – род видения – «прозрачность» (транспарентность) в отечественном научном поле не закреплено. В этой ситуации мы усматриваем пример затрудненного культурного переноса из одной системы в другую; пример идеалистического концепта, который практически не конвертируется в материалистическую систему понятий, соответственно, никак не воздействуя на развивающиеся в ней идеи. Материалистическая окраска создает ту самую «рамку восприятия», о которой шла речь выше.

Вторая причина для массивного цитирования – решающее слово в западноевропейской «дискуссии о прозрачности», сказанное архитекторами. Как отмечает автор словарной статьи, эта дискуссия берет свое начало в античности и развивается в несколько этапов, из которых широко известным является открытие перспективного изображения в эпоху Ренессанса, теоретически обработанное Л.Б. Альберти как концепция «открытого окна» [12, с. 445]. Решающим же является вклад, который сделали в перевод этого понятия на язык архитектурного анализа и концептуального архитектурного мышления в середине XX века англо-американские архитектор Колин Роу и художник Роберт Слуцки. Сегодня Роу – активно цитируемый в том числе и в российском архитектуроведении автор (цитируют, прежде всего, его «Математику идеальной виллы» и «Коллаж-Сити»). Но труд более влиятельный, закладывающий основы постмодернистского видения и соответствующего конструирования пространства, часто остается без внимания: это совместная двухчастная статья упомянутых авторов «Transparency: Literal and Phenomenal» («Прозрачность: буквальная и феноменальная») [15, 16].

О судьбе этого поистине «трансатлантического» труда, который, появившись на свет в 1955 году, мигрировал между Соединенными Штатами и Европой, обрастая новыми редакциями и комментариями, поначалу жестко отвергнутый модернистскими журналами, затем изданный и переизданный, и в конце концов ставший пособием по концептуальной работе с пространством в европейских архитектурных школах, подробно повествует во введении к этому самому пособию швейцарский историк и теоретик архитектуры В. Охслин [17, с. 9–20]. Существенно одно из его заключительных замечаний о том, что такие группировки, как New York Five, или «белые» (в которую входили П. Эйзенман, Р. Мейер, М. Грейвз, Д. Хейдук и Ч. Гуотми, – все примерно на 10–15 лет младше, чем Роу), вряд ли могли бы сформироваться без этого труда [17, с. 16–17]. К этому можно добавить: в таком случае, без этого труда не возникли бы и другие ПоМо-объединения, потому что они возникли как антагонисты «белых» (это и «серые» с лидерами Р.Стерном, Ч.Муром, Р. Вентури, и регионалисты). И действительно: дань почтения идеям Роу-Слуцки сполна отдается постмодернистскими лидерами в уже позднее выпущенных изданиях [14].

Напрашивается парадоксальное предположение: у архитектурного плюрализма, столь ценного для постмодерна, в действительности есть объединяющий принцип. То, что его общей идейной основой является «антимодернистская» установка, исторический факт; но концепт «прозрачности», очевидно, играет не последнюю роль в реализации этой установки средствами архитектуры, иначе он не получил бы того развития, о котором пишет Охслин. При этом, как следует из упомянутого справочного издания, «прозрачность» является не специфичным для конкретного исторического момента концептом, а логическим продолжением линии, уже давно определяющей сознание западной культуры.

«Прозрачность» Роу-Слуцки

В чем же корневое значение труда К. Роу и Р. Слуцки, и почему представляется важным остановиться на нем, анализируя российскую архитектуру постсоветского периода, столь ярко окрашенную впитыванием идей и образов извне? Основной тезис, выдвинутый авторами и активно подкрепленный средствами формального архитектурного анализа, заключается в том, что существует принципиально два типа эстетического и пространственного видения, которые предопределяют и видение архитектуры, подходы к

ее анализу и созданию. Эти типы в статье обозначены как «прозрачность буквальная» и «прозрачность феноменальная».

Первый (он иллюстрируется зданием института Баухаус в Дессау В. Гропиуса) демонстрирует однозначность намерения, где все элементы работают в одном регистре и могут быть приведены только к самим себе и к единственной идее объекта; например, «прозрачная стена» здания Баухауса не демонстрирует ничего, кроме свойства прозрачного остекления в большом, выразительном массиве. Точно также, в планировочных и фасадных решениях нет ничего, что нарушало бы общую логику соответствий, ясно считываемую объемную композицию. Это прозрачность «буквальная». Примечательна ссылка авторов на работы русских конструктивистов (наряду с работами группы «Де Стиль») как на пример этого рода однозначной работы с пространством: «Взгляд на любую показательную работу Кандинского, Малевича, Эль Лисицкого или Ван Дуйсбурга обнаружит, что эти художники, как и Мохоли, едва ли чувствовали необходимость создания какой-либо отчетливой матрицы для своих объектов. Они склонны принимать кубистический образ упрощенно, как композицию из геометрических плоскостей, но при этом отрицать соответствующую кубистическую абстракцию пространства. По этой причине их картины предлагают нам композиции, которые плавают в бесконечной, атмосферной, натуралистичной пустоте, без единого признака того богатого парижского расслоения объема (имеются в виду работы французских кубистов. – прим. М.И.). А Баухаус можно считать их архитектурным эквивалентом (перевод мой. – М.И.)» [15, с. 52]. Эта ссылка значима не только с точки зрения теории формообразования: здесь речь идет о принципиальном отмежевании со стороны Роу и Слуцки от иного, не очень интересующего их типа мышления; то есть, русский конструктивизм по определению выпадает из рассмотрения, если речь пойдет о «небуквальном типе прозрачности». В контексте изучаемой нами проблемы это может означать, что для российской архитектуры, которая преемственно связана с авангардом, коренным является этот самый «натуралистично-композиционный», однозначный, «буквальный» тип видения.

Второй тип видения и соответствующий подход к архитектуре – по концепции авторов, антагонист первого – проиллюстрирован архитектурой Ле Корбюзье – виллой Штейн де Монзи в Гарше и проектом Дворца Лиги Наций, а также живописью пуристов А. Озанфана, Ф. Леже, Ж. Брака. Ле Корбюзье не работает в вилле Штейн со сплошными стеклянными поверхностями, но это здание выступает в статье примером прозрачности «феноменальной» – ситуации, когда произведение ставит под вопрос собственную материальность и становится указующим на нечто, что находится за пределами самого произведения. Поскольку речь идет о формальном анализе, это «нечто» не связано с трансляцией идеологии и т.п.; «нечто» подразумевает понимание формы, находящееся за пределами непосредственно видимого. В том числе, зачастую разрушается сам материальный носитель произведения: плоскость холста, тектоника стены, и т.п. Для облегчения понимания этой идеи приведем пример: человек, созерцающий горный пейзаж, видит накладывающиеся друг на друга планы. Передние гряды частично перекрывают более отдаленные. Человек не видит «сквозь» передние гряды, но он *знает*, что за ними скрываются дальние. Это знание – воображаемая прозрачность – и есть второй тип видения и подхода к архитектуре, это и есть концепция transparency. Ее основа – изначально неоднозначное, двойственное считывание плоскостного изображения; сомнение в конечности видимого.

Очевидно, что определение обоих типов видения соответствует изложенному в словаре: первый тип (прозрачность буквальная) – это фактически opacity, а второй (прозрачность феноменальная) – собственно transparency. То есть, авторская концепция Роу и Слуцки прижилась в западноевропейском искусствознании на уровне словарного понятия, отражающего одну из базовых категорий эстетики[3]. Но самое главное – это все же ее вклад

[3] В Таблице 1 произведено соотнесение авторской концепции Роу-Слуцки со словарными категориями, а также приведены соответствующие обоим типам видения стратегии организации формы и особенности восприятия.

в методическое развитие постмодернизма (точнее – антимодернизма), в частности, в развитие соответствующих пространственных представлений и планировочных принципов. Концепт transparency вызывает к жизни две крупных стратегии:

1) Стратегию наслаивания, или «плоского пространства». Приобретает особое звучание фасад здания, который как бы несет на себе печать, проекцию сложных внутренних отношений, намекает на их существование в плане, становится экраном, «окном» в скрытую структуру здания. Этот фасад необязательно является стеклянным – речь идет о его особой пластике, для описания которой вводится оксюморон: «плоское (неглубокое) пространство» (shallow space), либо другой вариант: «глубокая поверхность» (deep surface). Это явление связывается напрямую с изобретением Ле Корбюзье «свободного плана» и «свободного фасада», а также с дуалистично читаемыми картинами пуристов, где неясны отношения объектов в аспекте «фигура-фон». Это именно то, что авторы называют «богатым парижским расслоением», и чего они не находят у конструктивистов.

2) Стратегию планировочно двойственной организации объекта, поиск в ней геометрического места точек, принадлежащего одновременно двум системам, как если бы эти системы были «прозрачными» и перекрывали друг друга. Архитектурный анализ плана с точки зрения присутствия в нем двойственной пространственной идеи авторы «Прозрачности» предпринимают уже в тексте статьи на примере Дворца Лиги Наций. Но расширяться и уточняться концепция начинает в процессе внедрения. У Роу был своего рода «агент», проводящий идею «Transparency» в практику как инструмент анализа и дизайна – его ровесник и коллега по Университету в Остине, швейцарский архитектор Бернард Хёзли, создавший на основе этой концепции базовый курс проектирования в Высшей Технологической школе Цюриха и выпустивший к нему в 1968 году пособие. Хёзли формулирует концепцию уже дидактически четко: «Прозрачность возникает там, где существуют точки в пространстве, которые могут быть отнесены к двум или более системам координат – там, где классификация неопределённа и выбор между одной или другой возможностью классификации остается открытым» (перевод мой. – М.И.)» [17, с. 61]. Ему же принадлежат аналитические схемы в пособии, отражающие двойственные пространственные отношения в архитектуре [17, с. 66-82][4].

Уместно вспомнить хрестоматийное «и то, и другое» Р. Вентури или «двойное кодирование» Ч. Дженкса – и осознать, что концепция Роу-Слуцки старше этих высказываний на 10 и на 20 лет соответственно[5]. Поиски деконструктивизма – её планомерное развитие (она старше самых ранних работ Ж. Деррида, с которым связывают развитие «декона» в архитектуре, также на 10 лет). Дуалистичность и умозрительность пространственного видения – ее глубинная основа, а представление о цельной и однозначно читаемой композиции, о ее гармоничной организации и разрешенности, столь важной для модернизма, – ее главный антагонист. «Прозрачность» – это своего рода методичка антимодерниста, поскольку она наглядно демонстрирует, как бороться со всем ясным и модернистским. Но только ли в модернизме дело? Не уходит ли проблема вглубь, и не идет ли здесь речь о противостоянии различных культур и ментальных матриц – ведь неслучайно конструктивисты оказались «непрозрачными»?

[4] В настоящей статье по соображениям соблюдения авторских прав не приводятся ни аналитические схемы Роу-Слуцки из оригинальной публикации в журнале Perspecta, ни схемы Хёзли из дидактического издания «Transparency». Однако с ними можно ознакомиться в сети Интернет, введя в строку поиска названия работ.

[5] Дженкс неброско ссылается на стратегию «наслаивания» Роу-Слуцки (см. Ч. Дженкс «Язык архитектуры постмодернизма», М., Стройиздат, 1985, с. 117), представляя ее как эпизод теории архитектуры, оставляя за собой обобщенное определение ПоМо-пространства и, конечно, идею двойственности.

«ОПК» против «Transparency», или композиция из Эйзенмана

Обсуждаемая концепция «прозрачности» – хороший пример теоретических установок, вызревающих исключительно в архитектурно-художественной среде, и, что важно, – распространяемых с высокой скоростью через образование и оперирующих доступным архитекторам языком. Следует признать, что возмущение критиков «декона» по поводу агрессивного индоктринирования его протагонистами своих идей[6] не лишено оснований: действительно, трудно предположить, что можно методично преподавать студентам принцип «неопределенности выбора классификации», тем самым фактически нарушая интенцию гармонизации и разрешенности образа.

По масштабу внедрения самым близким аналогом «Transparency» можно считать курс «Объемно-пространственная композиция» (ОПК) в МАРХИ, начало которому было положено в 1930-е годы исследованиями В.Ф. Кринского, И.В. Ламцова и М.А. Туркуса [5]. Оба курса на ранних стадиях обучения развивают владение инструментом архитектора – формой; оба курса сложно прокладывали себе дорогу в исторических условиях, но на этом их сходство заканчивается. Отличие же заключается в сути преподаваемого *отношения* к архитектурной форме. Если курс ОПК транслирует законы и средства гармонизации формы, то «Прозрачность» методично транслирует законы создания противоречивого, неоднозначно читаемого формально-пространственного решения.

В обоих случаях авторы оперируют историческими примерами – эти примеры призваны передать аналитический потенциал методики и доказать, что передаваемые принципы авторами лишь подмечены и проанализированы. При этом труд Кринского, Ламцова и Туркуса рассматривает историю мирового зодчества, включая, естественно, и русское. «Прозрачность» приводит только примеры западноевропейской и отчасти американской архитектуры (античность, готика, Ренессанс, барокко, а также архитектура Новейшего времени). Такое различие в выборе иллюстративного материала провоцирует предположение о возможной привязке проекта «прозрачности» к конкретному культурному ареалу. Применим ли он к иным архитектурам, и не является ли «феноменальная прозрачность» как концепт дуализма и умозрительного восприятия свойством исключительно западной архитектуры, причем, независимо от постмодернистских исканий (раз ее примеры обнаруживаются в истории)? Попытки автора настоящей статьи в первом приближении приложить принцип «неопределенности выбора системы координат» к любому памятнику древнерусского зодчества или же к памятникам архитектуры советского периода оказываются неудачными. На первый план выходят характеристики «opacity», то есть, *присутствия*, конечной ценности материального облика, его однозначность и – самое главное – принцип ясной пространственной организации, то есть композиции. Возможно, требуется более тонкий анализ, который мог бы окончательно подтвердить инородность двойственной организации для отечественного зодчества. Очевидно другое: и статья Роу-Слуцки, и современные исследования о взаимосвязи пространства и поверхности архитектурного объекта, учитывающие теорию «прозрачности», сходятся в том, что *композиция* (как процесс) и «*прозрачность*» – это два антагонистических подхода к созданию архитектурной формы и ее анализу [13], соответствующие двум разным мировоззренческим типам видения. Они существуют и развиваются в мировом зодчестве параллельно, как две разные системы мышления. Поэтому комментарии о том, что постмодернистские изыски «иной логики композиции» (а на самом деле не композиции, а пространственного видения) «не оправдывают ожиданий в качестве альтернативы прежней авангардной архитектуре и встречают все возрастающий протест» [6], справедливы лишь отчасти, так как небезразлично – чьи ожидания и чей протест.

[6] Речь, в частности, о позиции, высказанной Н.А. Салингаросом в работе «Анти-архитектура и деконструкция» (Salingaros N.A. Anti-Architecture and Deconstruction / Nikos A. Salingaros, C. Alexander (et al.). Solingen : Umbau-Verlag, 2004).

Отечественная архитектурная культура в значительной степени связана с принципом компонирования, то есть, гармонизацией, собиранием. Вспомним о конструктивистах, которые «не подошли» под концепцию «прозрачности» у американских авторов; вспомним об ОПК, которая до сих пор является абсолютной базой воспитания российского архитектора в вузе. Принципы гармонизации формы в архитектурной композиции утверждались отечественной теорией архитектуры накануне перестройки как фундамент советской архитектуры [9, с. 167–190]. Трагическим, с одной стороны, а с другой – подтверждающим центральное место ОПК в российской профессиональной ментальности является тот факт, что теория архитектуры до сих пор представлена в отечественных классификаторах научного знания лишь одним разделом – «теория архитектурной композиции» [4, с. 37].

Параллельно с официальными установками на важность целостности и системности образа советскими теоретиками отмечались тренды в архитектуре Запада на незавершенность, неопределенность, двойственность; присутствовали ссылки на «Коллаж-Сити» К. Роу и разработки New York Five [7]. Концепция «прозрачности» почти вскрывается, когда речь идет о «переходных пространствах»; но суть ее идеологии так и остается скрытой. При этом теоретики словно бы не видят, что принципы «неопределенного выбора» уже пустили свои ростки здесь же, в советской архитектуре; они не дают научного заключения по поводу того, на какой основе происходят такие внедрения, каковы перспективы, и как их соотносить с официальным курсом и местной традицией визуальной культуры.

Практическое освоение противоречивого языка «открытого выбора» началось еще до перестройки. Основным предметом осмысления для архитекторов был проектный опыт, а источником – изображения в зарубежных архитектурных изданиях. Архитектор, воспитанный на курсе ОПК (а таковыми являются все архитекторы, открывшие затем частные мастерские), начинает созерцать проектный материал, отрицающий единство, целостность, разрешенность противоречий. При этом теория архитектуры как пространство рефлексии в их куррикулуме исторически отсутствует. Напомним и центральный отправной пункт настоящей статьи: не только факт освоенности теоретической базы имеет значение (его невозможно установить), а разница между оригиналом концепции и его прочтением, момент «перевода». Каков может быть результат? Очевидно, что механизм бессознательного надевания «одежд неопределенности выбора» на композиционную основу должен был привести к явлениям синкретизма.

Так, в этом свете дискуссионной оказывается версия, что деконструктивизм в России питается идеями русского авангарда [10]. Такое заключение в начале 1990-х, безусловно, напрашивалось на уровне визуальной оценки: в обоих случаях наличествует динамика, экспрессивно «разлетаются во все стороны» отдельные элементы. Но, как явствует из текста Роу-Слуцки, не всё то, что динамично, является носителем «феноменальной прозрачности», то есть, пра-идеи декона – и русский авангард из этой дискуссии исключен за однозначность, за «натуралистичность». Уместно было бы такое обозначение как «русский декон», в том смысле, что в России несовпадение концептуальной и формальной составляющих того или иного направления способно породить новые феномены, существенно дистанцирующиеся от оригинального концепта.

Проблема реципиента здесь центральна, поскольку он изначально мыслит образом и композицией как эстетическим идеалом. Авторы действующего в МАРХИ «Компьютерного композиционно-комбинаторного курса» восклицают: «…мастерски выполненные деконструктивные композиции заслуживают внимания и вызывают восхищение, так как деконструктивные приемы в них служат лишь формированию «образа разрушения», само же сооружение представляет собой завершенную целостность композиции!» [8, с. 61]. Мы видим ни что иное, как попытку доступным культурным кодом (композиционным) прочесть совершенно иную систему мышления (транспарентную), создать, так сказать, «композицию из Эйзенмана», и, что примечательно, этот процесс не вызывает у реципиента сомнений.

Настолько устойчива вера в целостность – даже программное «без-образие» становится носителем «образа разрушения».

Ключ к пониманию культурного переноса в области пространственных представлений остается неактивированным: «прозрачность», не будучи услышанной в своем определяющем для постмодерна смысле, и оставаясь в российском контексте лишь «прозрачностью буквальной», не позволяет сознательно разделять и использовать свою собственную и привнесенную пространственную природу. В то же время, именно эта неактивированность сохраняет «домашний» код: реалистическое, композиционно понимаемое пространство.

«Прозрачность»: цифровые вызовы

«Прозрачность» как аналитический и проектный метод продолжает интенсивно развиваться в западной теории архитектуры. Отдельным аспектом этой дискуссии являются цифровые методы проектирования и их значимость в свете «прозрачных» подходов, то есть подходов, демонстрирующих относительность систем порядка и композиции как особую форму познания. Естественным продолжением оказывается совмещение нескольких систем в одном произведении – так возникает в 1980-е годы принцип суперпозиции. Одновременно развивается тема фасадной поверхности как экрана: возникают стратегии поверхностей: т.н. skin (интерес к поверхности фасада как самостоятельному эмоционально заряженному пространству); translucency (цифровой двойник концепции transparency, в которой поверхность стены вообще оказывается под вопросом в силу активного использования медиатехнологий – феноменальная «прозрачность» достигается иным, непластическим путем) [13, с. 220]. Любопытным представляется наблюдение исследователей о том, что два основных типа отношения к форме – «композиция» и «прозрачность» – в цифровую эпоху переходят в два соответствующих аналога: «мультипликацию» и «просвечиваемость» (translucency) [13, с. 220], порождая целый ряд субметодов.

В России особая ситуация перехода и переосмысления пространственного языка хронологически точно совпала с введением в проектный процесс использования CAD – это один из острейших вызовов развития постсоветской архитектуры. Текущий визуально определимый ответ на него – экстенсивное освоение привнесенных цифровых языков. Если верно наше предположение о том, что в российской архитектуре противоположные подходы «композиция» и «прозрачность» сливаются в некую синкретичную систему, возможно, что изучение применения цифровых методов проектирования в российской практике может дополнительно высветить специфику взаимодействия этих двух типов мышления; показать, какие приемы получают приоритет, какие составляют пространственную базу того или иного авторского языка, а какие лишь поверхностно насыщают его пластическую палитру. Более того, «прозрачность» как инструмент архитектурного анализа Роу-Слуцки может получить второе рождение: стать своего рода тестом на сохранение идентичности и проникновение внешнего пространственного кода в новейшую российскую архитектуру.

Заключение. «Трудности перевода» – прорыв к новым смыслам

Логично предположить, что, как и любой исторический вызов, вызов культурного переноса 1990-х обладает динамикой: острота первых лет должна была смениться осознанностью, постепенным выцветанием реакций, выработкой критической дистанции по отношению к поступающей информации. Однако приходится констатировать, что есть целый ряд позиций, по которым динамика за 30 лет минимальна – к ним относится рецепция и разработка архитектурно-теоретических концепций в отечественной архитектурной практике.

Ярким примером, подтверждающим это, является восприятие слова «прозрачность» в российской ментальности, а показательным эпизодом – выставочный проект

«Прозрачность идеи – Идея прозрачности» на Международном архитектурном фестивале «Зодчество»–2019. Примечательно, что ни кураторы в своем манифесте, ни экспоненты (20 действующих мастерских) не вышли за границы материалистического прочтения этого слова в своих арт-объектах – несмотря на их изысканную продуманность[7]. Магистральный «прозрачный дискурс» постмодернизма, заслужившего столь пристальное внимание российских зодчих как источник выразительных средств, так и не стал ни предметом обсуждения, ни ключом к пониманию границ родной и чужой культуры. Хотя нельзя отрицать: философские легенды «прозрачных» объектов на выставке столь самостийны и загадочны, что их вряд ли поймут западные адепты «Transparency».

Отнести различия в трактовке «прозрачности» лишь на счет длительной информационной изоляции означало бы недооценить глубину действительной ментальной пропасти между западной и российской системами мышления. Два мира: идеалистический и материалистический; мир трансцендентного опыта и мир поэтической реальности; мир сомнений и мир правды; мир двойственности и мир единства смотрят друг на друга через рамку «трудностей перевода». За исследователями и зодчими – высвобождение энергии «непонимаемости», на которую уповает Лотман, и прорыв к новым культурным смыслам.

Таблица 1. Соотнесение двух концепций видения архитектуры по К. Роу – Р. Слуцки (обобщение по материалу настоящей статьи)

Обозначение типа видения архитектуры в авторской теории Роу-Слуцки	**Transparency literal** (прозрачность буквальная)	**Transparency phenomenal** (прозрачность феноменальная, или воображаемая)
Фундаментальные категории искусствознания – формы художественного видения (по словарю Metzler Lexicon)	**Opacity** (непроницаемость, нетранзитивность-непереходность, присутствие)	**Transparency** (прозрачность, проницаемость, транзитивность)
Характерная графическая и презентационная культура (Роу-Слуцки)	Перспективные виды, естественные фотографии	Фронтальные фотографии, фасады, аксонометрии, диаграммы
Прототип в искусстве нач. XX века (Роу-Слуцки)	Авангард 1920-х годов: конструктивизм	Французский пуризм
Принципы пространственной организации (Роу-Слуцки, Хёзли)	Объемно-пространственная композиция: пространственная идея основана на упорядоченности и считывается однозначно; реалистичное пространство	Два и более равнозначных направления развития объекта, не определена классификация систем координат
Стратегии формообразования (Роу-Слуцки, Хёзли)	Любые средства гармонизации: доминанта, иерархия, контраст, масштаб, ритм и метр, симметрия/асимметрия и др.	Равнозначность и независимое развитие пространственных осей в объекте; «плоское пространство» (shallow space) и «глубокая

[7] Эта экспозиция, участником которой является и автор настоящей статьи, стала импульсом к более глубокому изучению проблемы системных различий в отечественной и зарубежной архитектуре на примере понятия «прозрачность». Автором была предпринята попытка отражения данной проблематики в концепции экспоната архитектурного бюро ТПО «Резерв» в рамках описываемого мероприятия. Подробнее об экспозиции: Ильевская, М. Transparency: 60 лет спустя // Архитектурный Вестник. 2019. № 5 (170). С. 29–31.

		поверхность» (deep surface); стратегии поверхности; промежуточное пространство; сетка, матрица
Тип видения, характер восприятия (Роу-Слуцки)	Образ цельный, однозначный, ясность отношений «фигура-фон», разрешённость	Нет однозначного образа, либо «осциллирующий образ», отношения «фигура-фон» неопределенны. Незавершенность, нет разрешения
Концептуальная иллюстрация принципа формирования образа (коммент. М.И.)	 Рис. 1. Реальный предмет	 Рис. 2. Т.н. «ваза Рубина» - известный графический образ гештальтпсихологии
Аналоги каждого из типов пространственного видения в цифровую эпоху (L.Feng)	Мультипликация & Модуляция формы (отклонения, изгибы и т.п.)	«Просвечиваемость» (Translucency) – воображаемая прозрачность с помощью медиа-технологий
Родственность философским системам (коммент. М.И.)	Монизм (в первую очередь, материализм) и «адвайта» (недвойственность)	Идеализм, Дуализм
Родственность системам ценностей и архитектурным парадигмам в пределах XX века (коммент. М.И.)	Модернизм «Честность материала», Единство целеполагания, Упорядоченность	Постмодернизм Сомнение, противоречие, относительность, «двойное кодирование», хаотичность

Источники иллюстраций
Рис.1. https://shop-lot.ru/view/12103568/
Рис.2. https://urgi-stv.ru/photography_basics/gestalt-teoria-v-fotografii.html

Список источников

1. Автономова Н. Проблема перевода в свете идеи продуктивной непереводимости (по страницам работ Ю.М. Лотмана) // Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера. Материалы Первых Лотмановских дней в Таллиннском университете (4–7 июня 2009 г.) / Ред.-сост. И.А. Пильщиков. Таллинн: ТЛУ, 2011. С. 19-35.

2. Галкин Д.В. Прозрачность // Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. научн. ред., составитель А.А. Грицанов. Минск: Современный литератор, 2007. С. 454-456.

3. Есаулов Г.В. Новейшее время в архитектуре России: конец XX – начало XXI века // Архитектура изменяющейся России: Состояние и перспективы / Отв. ред. И. А. Бондаренко. Москва: КомКнига, 2011. С. 107-170.

4. Кияненко К.В. Российская архитектура в зеркале рубрикаторов и классификаторов академического знания // Academia. Архитектура и строительство. 2022. № 2. С. 33–38. DOI: 10.22337/2077-9038-2022-1-33-38.

5. Кринский В.Ф. Элементы архитектурно-пространственной композиции / В.Ф. Кринский М.А. Туркус, И.В. Ламцов. Москва; Ленинград: Госстройиздат, 1934.

6. Мелодинский Д.В. Кринский – Ламцов – Туркус. Опыт воспроизведения группового портрета основоположников научно-методической школы архитектурной пропедевтики // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2009. № 3 (56). С. 50-54.

7. Никитин В.А. Эволюция представлений о завершенности и обособленности архитектурного произведения // Архитектура Запада-4: Модернизм и постмодернизм. Критика концепций / ЦНИИ теории и истории архитектуры. Москва: Стройиздат, 1987. С. 84-93.

8. Рочегова Н.А. Основы архитектурной композиции. Курс виртуального моделирования: учеб. Пособие для студ. Учреждений высш. проф. образования / Н.А. Рочегова, Е.В. Барчугова. 2-е изд., испр. Москва: Издательский центр «Академия», 2011. 320 с.

9. Теоретические основы советской архитектуры: Важнейшие проблемы / В.Л. Глазычев, А.В. Иконников, Ю.С. Лебедев и др.; Редкол. Ю.С. Яралов (гл. ред.) и др. Москва: Стройиздат, 1984. 244 с.

10. Фесенко Д. Эволюция деконструктивизма в России / Д. Фесенко, С. Олин // Архитектурный Вестник. 1992. № 6. С. 8-21.

11. Чагдурова Э.Д. «Транзитивность» как объект философского осмысления // Вестник Бурятского государственного университета. 2014. № 6 (1). С. 24-28.

12. Alloa E. Transparenz/Opazität / Emmanuel Alloa // Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe / U. Pfisterer (Hrsg.). Berlin: Springer, 2019. pp. 445-449.

13. Feng L. Contemporary Surface Architecture: The correspondence between surface and space. Thesis submitted for the fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy in Architecture. School of Architecture The University of Sheffield, 2008. 290 p.

14. Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position / Edited by E. Petit. New York: Routledge, 2015. 188 p.

15. Rowe C. Transparency: Literal and Phenomenal / Colin Rowe ; Robert Slutzky // Perspecta.1963. Vol. 8. pp. 45-54.

16. Rowe C. Transparency: Literal and Phenomenal. Part 2 / Colin Rowe ; Robert Slutzky // Perspecta.1971. Vol. 13-14. pp. 286-301.

17. Rowe C. Transparency / Colin Rowe ; Robert Slutzky ; commentary by Bernhard Hoesli ; introduction by Werner Oechslin. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1997. 119 p.

References

1. Avtonomova N. *Problema perevoda v svete idei produktivnoj neperevodimosti (po stranitsam rabot Yu.M. Lotmana)* [The problem of perception of the idea of productive untranslatability (through the pages of Yu.M. Lotman's works)]. Pogranichnye fenomeny kul'tury: Perevod. Dialog. Semiosfera. Materialy Pervykh Lotmanovskikh dnej v Tallinnskom universitete. Red. I.A. Pil'schikov. Tallinn, 2011, pp. 19-35.

2. Galkin D.V. *Prozrachnost'* [Transparency]. Novejshij filosofskij slovar'. Postmodernism. Gl. red i sost. A.A. Gritsanov. Minsk, 2007, pp. 454-456.

3. Esaulov G.V. *Novejshee vremya v arkhitekture Rossii: konets XX – nachalo XXI veka* [The recent time in Russian architecture: the end of 20th – beginning of the 21st century]. Arkhitektura izmenyayushhejsya Rossii: sostoyanie i perspektivy. Otv. red. I. A. Bondarenko. Moscow, 2011, pp. 107-170.

4. Kiyanenko K.V. *Rossijskaya arkhitektura v zerkale rubrikatorov i klassifikatorov akademicheskogo znaniya* [Russian Architecture in the Mirror of Rubricators and Classifiers of Academic Knowledge]. Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo, 2022, no 2, pp. 33–38. DOI: 10.22337/2077-9038-2022-1-33-38.

5. Krinskij V.F., Turkus M.A., Lamtsov I.V. *Elementy arkhitekturno-prostranstvennoj kompozitsii* [Elements of the architectural-spatial composition]. Moscow; Leningrad, 1934.

6. Melodinskij D.V. *Krinskij – Lamtsov – Turkus. Opyt vosproizvedeniya gruppovogo portreta osnovopolozhnikov nauchno-metodicheskoj shkoly arkhitekturnoj propedevtiki* [Krinskij – Lamtsov – Turkus. The experience of reproducing a group portrait of the founders of the scientific and methodological school of architectural propaedeutics]. Arkhitektura. Stroitel'stvo. Dizain, 2009, no 3 (56), pp. 50-54.

7. Nikitin V.A. *Evolyutsiya predstavlenij o zavershennosti i obosoblennosti arkhitekturnogo proizvedeniya* [Evolution of ideas about the completeness and self-determination of an architectural work]. Arkhitektura Zapada-4: Modernism i postmodernism. Kritika kontseptsij. Moscow, 1987, pp. 84-93.

8. Rochegova N.A., Barchugova E.V. *Osnovy arhitekturnoj kompozicii. Kurs virtual'nogo modelirovanija. Uchebnoe posobie dlja stud. uchrezhdenij vysshego professionalnogo obrazovanija* [Fundamentals of Architectural Composition. Virtual Modeling Course. The Tutorial for the highest professional education schools]. 2nd Edition. Moscow, 2011, 320 p.

9. Glazychev V.L., Ikonnikov A.V., Lebedev Yu.S. at al. *Teoreticheskie osnovy sovetskoj arkhitektury: Vazhnejshie problemy* [Theoretical Fundamentals of Soviet Architecture: The key problems]. Moscow, 1984, 244 p.

10. Fesenko D., Olin S. *Evolyutsiya dekonstruktivizma v Rossii* [Evolution of deconstructivism in Russia]. Arkhitekturnij Vestnik, 1992, no 6, pp. 18-21.

11. Chagdurova E.D. *«Tranzitivnost'» kak object filosofskogo osmyslenija* ["Transitivity" as an object of philosophical reflection]. Vestnik Burjatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014, no 6 (1). pp. 24-28.

12. Alloa E. *Transparenz/Opazität*. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. U. Pfisterer (Hrsg.). Berlin, 2019, pp. 445-449.

13. Feng L. *Contemporary Surface Architecture: The correspondence between surface and space* (Thesis submitted for the fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy in Architecture, School of Architecture, The University of Sheffield). Sheffield, 2008. 290 p.

14. Petit E. (ed.) *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*. New York, 2015. 188 p.

15. Rowe C., Slutzky, R. *Transparency: Literal and Phenomenal*. Perspecta, 1963, Vol. 8, pp. 45-54.

16. Rowe C., Slutzky, R. *Transparency: Literal and Phenomenal. Part 2*. Perspecta, 1971, Vol. 13-14, pp. 286-301.

17. Rowe C., Slutzky, R. *Transparency*. Commentary by Bernhard Hoesli; introduction by Werner Oechslin. Basel, Boston, Berlin, 1997. 119 p.

ОБ АВТОРЕ

Ильевская Мария Михайловна
Старший преподаватель кафедры «Информационные технологии в архитектуре», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
mm.ilyevskaya@markhi.ru

ABOUT THE AUTHOR

Ilyevskaya Maria M.
Senior Lecturer at the Department of «Information Technologies in Architecture», Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia
mm.ilyevskaya@markhi.ru