

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
МОСКОВСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ  
(ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ)

*На правах рукописи*

ИЛЬЕВСКАЯ Мария Михайловна

**ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ АРХИТЕКТОРА  
В ЭПОХУ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПЕРЕМЕН  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АРХИТЕКТУРНОГО БЮРО ТПО «РЕЗЕРВ»)**

Специальность 2.1.11 – Теория и история архитектуры, реставрация и  
реконструкция историко-архитектурного наследия

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата архитектуры

Том 1

Научный руководитель:  
доктор архитектуры, профессор  
Есаулов Георгий Васильевич

Москва – 2024

## ТОМ 1 ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗМЕНЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ АРХИТЕКТОРА В РОССИИ РУБЕЖА XX-XXI ВВ.....	14
1.1. «Архитектурный быт» как фактор формирования профессионального мировоззрения архитектора в условиях постсоветской реальности .....	15
1.2. Пространственные представления и проектные технологии в архитектуре конца XX–начала XXI вв.: межкультурная синхронизация..	28
1.3. Природа как часть философии творчества: кризис «вечной ценности» архитектуры.....	41
1.4. Назначение архитектурного объекта как предмет дискуссии и художественной интерпретации.....	50
1.5. Изменение места архитектуры в социокультурном пространстве новой России.....	61
Выводы по главе 1 .....	68
ГЛАВА 2. ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ В АРХИТЕКТУРНОЙ ПРАКТИКЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «РЕЗЕРВ» .....	70
2.1. Период становления единой творческой линии архитектурной практики ТПО «Резерв» (1987/1995–2003 гг.).....	71
2.2. Период закрепления и развития творческих установок (2004-2011 гг.) ....	95
2.3. Период преобладания глобальных трендов (2012–2019 гг.) .....	124
Выводы по главе 2.....	148
ГЛАВА 3. МИРОВОЗЗРЕНИЕ АРХИТЕКТОРА В ЭПОХУ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПЕРЕМЕН КАК ПРЕДМЕТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ .....	149
3.1. Профессионально-мировоззренческая модель творческой практики ТПО «Резерв» .....	149
3.2. Концепция исследовательской программы «Мировоззрение зодчего в условиях межкультурного взаимодействия» .....	161
3.3. Опыт внедрения исследовательской программы.....	167
Выводы по главе 3.....	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	177
РЕКОМЕНДАЦИИ.....	180
ПЕРСПЕКТИВЫ ДАЛЬНЕЙШЕЙ РАЗРАБОТКИ ТЕМЫ .....	180

ПЕРЕЧЕНЬ РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ .....	181
ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ .....	183
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	186

## **ТОМ 2. ПРИЛОЖЕНИЯ**

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Текущий курс государственной политики Российской Федерации направлен на выявление и укрепление культурной идентичности страны, создание гибких, практикоориентированных программ в профессиональном образовании, способствующих его модернизации и развитию интеллектуально-творческого потенциала современного человека<sup>1</sup>.

В области архитектуры стоят задачи изучения фундаментальных основ профессиональной культуры и образования; исследования исторических этапов и процессов развития архитектуры и градостроительства; анализа индивидуальных творческих концепций архитекторов<sup>2</sup>.

Очевидно, что создание практикоориентированных программ для высших архитектурных школ и воспитание молодого поколения зодчих настоятельно требуют изучения тех реакций, которые произвели в сознании архитекторов-практиков три десятилетия социокультурных трансформаций в России.

Этим и определяется актуальность настоящего исследования, в фокусе которого – процесс формирования профессионального мировоззрения архитектора<sup>3</sup> в эпоху социокультурных изменений, раскрываемый на материале творчества одного из характерных представителей российской архитектуры

---

<sup>1</sup> Обозначенные направления представлены в Программе фундаментальных научных исследований в Российской Федерации на долгосрочный период (2021-2030 гг.): в области архитектуры: с.33-34; в области общественных наук: пп.5.2.1.6; 5.4.1.7; 5.5.1.1; в области образования: 5.7.2.2; 5.7.3.9; 5.7.4.2; в области истории: 6.1.2.7; 6.1.2.15; 6.1.5.8; 6.1.6.4. Официальный сайт РАН, URL: <https://www.ras.ru/scientificactivity/planrf.aspx> (дата обращения: 28.06.2024).

<sup>2</sup> Приоритетные направления развития фундаментальных научных исследований РААСН, пп. 12, 16 и 17, официальный сайт РААСН, URL: [https://raasn.ru/academy/research/directions\\_of\\_fundamental/](https://raasn.ru/academy/research/directions_of_fundamental/) (дата обращения: 28.06.2024).

<sup>3</sup> Профессиональное мировоззрение архитектора в настоящем исследовании рассматривается как основа архитектурного творчества, определяющая творческую направленность работы проектных организаций и мастерских (паспорт научной специальности 2.1.11, направление исследований 7). Современные попытки определения «профессионального мировоззрения» [60] сходятся в указании основных составляющих, которые обеспечивают функцию мировоззрения как системы взглядов на объективный мир и место в нем человека, а также их воплощение через деятельность. Их три: когнитивная (способы познания), ценностная (оценки, убеждения, идеалы) и практическая (принципы и программы деятельности).

постсоветского периода – архитектурного бюро Творческое производственное объединение «Резерв»<sup>4</sup>.

**Степень изученности научной темы.** Проблематика исследования предполагает обращение к двум группам источников: 1) создающим возможность культурологической и историко-теоретической интерпретации творчества изучаемого бюро, а также выстраивания методологии исследования; 2) первоисточникам и публикациям, посвященным творчеству ТПО «Резерв».

**Группа 1.** На методологию и выбор отдельных методов исследования повлияли работы в области истории, культурологии, философии, филологии, эстетики таких авторов как: Н.И. Бердяев, Ю.Б. Борев, Р. Ингарден, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Д.В. Лобачёва, Л.П. Репина, Э. Панофски, А.Б. Петрина, М. Эспань, а также историко-теоретические архитектурные исследования Н.И. Брунова и Г.В. Есаулова.

Понятие «профессиональное мировоззрение», его компонентная структура изучена в работах В.В. Кузьмина, Г.В. Семенова, А.С. Сорокиной, В.А. Цвыка. В архитектурной специальности проблема профессионального мировоззрения поднимается в исторической перспективе В.Л. Глазычевым, В. Нердингером, Н.Л. Павловым, К. Шеффлером. Существенное значение для теоретической интерпретации составляющих профессионального мировоззрения зодчего и для структурирования работы имеет авторская антология архитектурно-теоретической мысли XX в. венгерского теоретика архитектуры А. Моравански «Теория архитектуры XX века» (2003).

Отдельные вопросы теории архитектуры исследуют отечественные архитекторы и архитектуроведы: А.А. Айрапетов, К.Р. Асланов, А.В. Боков, А.Г. Бурцев, Ю.П. Волчок, В.Э. Волынский, Т.И. Возвышаева, К.О. Вытулева, Л.Я. Герцберг, В.Л. Глазычев, А.Э. Гутнов, Э.В. Данилова, И.А. Добрицына, М.В. Дущев, Г.В. Есаулов, К.В. Кияненко, А.П. Кудрявцев, В.А. Никитин, А.Г.

---

<sup>4</sup> Далее по тексту используются сокращения ТПО «Резерв» и «Резерв».

Раппапорт, Е.С. Рождественская, М.Р. Савченко, Г.Ю. Сомов, А.В. Степанов, С.Б. Ткаченко, Д.Е. Фесенко, С.О. Хан-Магомедов, Н.И. Щепетков.

Западная архитектурно-теоретическая мысль представлена авторскими концепциями и аналитическими трудами: А. Аалто, Е. Аллоа, Ф. Аль-Тай, П. Бьюкенена, А. Ван Эйка, Г. Вёльфлина, Р. Вентури, Б. Голдхоорна, А. Гербера, З. Гидиона, П.С. Грзонки, В. Гропиуса, Ч. Дженкса, Ф. Джонсона, С. Кендалла, В. Николича, К. Норберг-Шульца, Ю. Палласмаа, У. Пенья, У. Поршке, К. Роу, Н. Салингароса, Р. Сеннета, Р. Слуцки, К. Танге, Х. Хершбергера, Р. Фельдсон, Э. Фура, Г. Шмитта, Т. Штайнфельда, П. Цумтора.

**Группа 2.** Основная проектная база настоящего исследования представлена официальной публикацией изучаемого архитектурного бюро – двуязычным каталогом «ТПО «Резерв»: 2000-2020. Владимир Плоткин» (автор-составитель М.М. Ильевская, 2020 г.), в котором произведен отбор наиболее характерных работ (47 объектов) с точки зрения полноты проявления в них творческой позиции мастерской<sup>5</sup>, а также статьями А.П. Гозака, Н.С. Малинина, А. Мартовицкой, И.В. Коккинаки, Г.И. Ревзина, К.М. Савкина, Ю.В. Тарабаринной, Д.Е. Фесенко.

**Рабочая гипотеза.** Исследование основано на предположении, что в период, последовавший за расформированием СССР, творческая направленность российской архитектуры определялась специфическим социокультурным явлением, основанным на социально-политических, технико-экономических и мировоззренческих различиях советской социалистической и капиталистической систем и их непрямой конвертируемости. Анализ творчества характерного представителя российской архитектурной практики этого периода позволит предложить подходы к изучению проблемы формирования профессионального мировоззрения зодчего в условиях ценностных изменений и исторической реальности XXI века.

---

<sup>5</sup> В процессе подготовки каталога выбор объектов утверждался главным архитектором ТПО «Резерв» Владимиром Плоткиным, поэтому можно утверждать, что данный каталог апробирован как предъявляющий на 2020 год творческую самоидентификацию мастерской.

**Цель исследования:** выявление особенностей процесса формирования профессионального мировоззрения архитектора в условиях изменяющегося или межсистемного социокультурного контекста на примере анализа творчества архитектурного бюро ТПО «Резерв» и разработка принципиальных подходов к исследованию современного архитектурного творчества.

**Задачи исследования:**

- определить предпосылки мировоззренческих изменений в архитектурной профессии в связи с системными преобразованиями в России 1990-х–конца 2010-х гг. Охарактеризовать эти изменения с позиций истории и теории архитектуры;
- провести анализ творчества архитектурной мастерской ТПО «Резерв» на предмет отражения в архитектурных произведениях изменений в профессиональном мировоззрении;
- определить набор свойственных изучаемому бюро профессионально-мировоззренческих особенностей (представлений, ценностных установок, практических действий) и представить его в виде структуры – профессионально-мировоззренческой модели;
- предложить принципиальную структуру и содержательную основу программы изучения профессионального мировоззрения архитектора в периоды радикальных социокультурных изменений.

**Объект исследования:** творчество (принципиальные элементы организации творческого процесса, профессиональное мировоззрение, произведения: проекты, постройки, арт-объекты) архитектурного бюро ТПО «Резерв».

**Предмет исследования:** влияние системных социокультурных изменений на формирование профессионального мировоззрения архитектора в России 1990-х–конца 2010-х гг. и соответствующее их воплощение в архитектурном творчестве ТПО «Резерв».

**Границы исследования.** Рассмотрение социокультурного контекста осуществляется во временных границах второй половины XX–начала XXI века и в

географических границах двух культурных ареалов: бывших субъектов СССР и евроатлантического ареала.

**Методология и методы исследования:**

- синхронно-сопоставительный анализ социокультурных и внутрипрофессиональных условий развития архитектуры России постсоветского периода и архитектуры Запада;
- сбор и систематизация материалов творческих работ ТПО «Резерв»;
- хронологический анализ, включающий архитектурно-теоретический анализ произведений и культурологический анализ деятельности ТПО «Резерв»;
- моделирование – выявление элементов индивидуального мировоззренческого комплекса ТПО «Резерв» и представление его в виде структуры (обозначенной автором как «профессионально-мировоззренческая модель»);
- индукция – переход от рассмотрения явлений мировоззренческого комплекса конкретного субъекта архитектурной деятельности к широкой проблематизации вопросов формирования профессионального мировоззрения в архитектуре.

Изучение феномена профессионального мировоззрения сопряжено с необходимостью соотнесения его составляющих с важнейшими сферами духовно-практического раскрытия изучаемой специальности. Комплекс сфер, описывающих сущность архитектурной профессии, по крайней мере, на начало XXI века, являет собой устойчивую конструкцию, причем российские и западные представления о нем практически совпадают. Существенно, что они зафиксированы, в том числе, в работах, имеющих статус учебных изданий для высшего архитектурного образования<sup>6</sup>. Потому этот комплекс может считаться

---

<sup>6</sup> В западноевропейском контексте примером такой фиксации является антология венгерского теоретика архитектуры А. Моравански «Архитектурная теория в XX веке» (Moravánszky, A. Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie. – Wien, New York: Springer, 2003), используемая европейскими архитектурными школами как опорный труд. Для систематизации теоретического наследия века предложена авторская структура, обнаруживающая основные содержательные аспекты архитектурной профессии:

достаточно полно охватывающим профессию зодчего и принимается автором в качестве аналитического инструмента настоящего исследования. В него входят:

1. *Среда циркулирования профессиональной информации* и развития профессионально-специфических познавательных способностей архитектора;
2. *Пространственные представления*, во взаимосвязи с представлениями о возможностях техники и технологий;
3. *Представления о взаимодействии архитектуры с природным началом*;
4. *Представления о назначении архитектурного объекта* – целеполагание в архитектуре;
5. *Представления о миссии архитектуры в обществе и о путях ее саморазвития.*

**Научная новизна исследования.** В диссертации впервые синхронизированы условия развития архитектуры в России и странах Запада 1990-х–2010-х гг. с опорой на структуру основных мировоззренческих узлов архитектурной профессии. Выявлены мировоззренческие столкновения, предопределяющие формирование творческих позиций российского архитектурного сообщества, предложены подходы для конструктивного их изучения и прогнозирования.

- 
- 1) «Стиль» (понимаемый как «след личности», «рука»);
  - 2) «Восприятие пространства»;
  - 3) «Природные конструкции» (рецепция природного начала);
  - 4) «Монументальность» (назначение и воплощаемые ценности);
  - 5) «Место архитектуры» (обыгрывается двойное значение слова «место» как локации и как миссии архитектуры в обществе).

В русскоязычном научном поле показательна статья Г.В. Есаулова «Архитектура в поисках гармонии» (Academia. Архитектура и строительство. – 2010. – № 1. – С. 10-13), выделяющая четыре сферы бытия архитектуры:

- 1) сфера влияния социально-экономических факторов;
- 2) сфера взаимодействия архитектуры и природы;
- 3) сфера инженерных технологий;
- 4) сфера саморазвития архитектуры в процессе формо- и стилеобразования. Пристальное чтение показывает, что эта четвертая позиция являет собой своего рода «закольцовывание» структуры, которую мы видим у Моравански.

Столь же показательным является учебное издание МАРХИ Н.Л. Павлова «Архитектура. Введение в специальность» (М.: Архитектура-С, 2018), где эти же пять позиций, меняясь местами и частично расщепляясь, составляют каркас для экскурса в историю профессии зодчего.

Впервые творчество частной российской проектной организации – ТПО «Резерв» – рассмотрено в контексте мирового архитектурного процесса как модель для изучения мировоззренческой основы архитектурной практики.

В работе впервые дано концептуальное предложение по комплексному изучению мировоззренческой основы архитектурной деятельности в аспекте влияния на нее социокультурных изменений и условий межсистемного взаимодействия.

**Теоретическая значимость исследования.** Теоретическую значимость представляет разработка принципов и структуры программы исследования архитектурной практики в аспекте влияния социокультурных изменений на профессиональное мировоззрение архитектора.

Теоретическую значимость имеет также разработка понятийного аппарата, формирующего в исследовании каркас системных отличий архитектуры России и Запада. В русскоязычное научное поле вводится понятие «транспарентность» (и его русифицированный вариант – «прозрачность») в том значении, в котором оно было введено и используется в западной эстетике и архитектурной теории. Понятие «автономия архитектуры» актуализируется с учетом посвященных ему новых исследований.

**Практическая значимость исследования.** В части анализа архитектурных объектов проведенное исследование представляет собой обобщение опыта работы ТПО «Резерв». Для представителей архитектурной практики в России исследование может стать импульсом к пересмотру или развитию найденных подходов к проектированию. Исследование создает научную базу для творческих поисков студентов и инновационного системного изучения вопросов профессионального мировоззрения в образовательных программах архитектурных вузов, направленного на социокультурную ориентацию будущих архитекторов в современных условиях и формирование навыков научно-исследовательской работы.

**Положения, выносимые на защиту:**

- Профессиональное мировоззрение российского архитектурного сообщества в 1990-е–конце 2010-х гг. в условиях взаимодействия ценностных комплексов российской и западной культур столкнулось с противоречиями в представлениях о роли композиции, природного начала, формах целеполагания в проектировании и миссии архитектуры. Эти противоречия усилены смещением когнитивно-ценностного фокуса в российской архитектурной культуре в сторону изобразительности и ослабленной теоретической составляющей архитектурной практики.
- В развитии творчества ТПО «Резерв» выявлено три периода (1995-2003; 2004-2011; 2012-2019), развертывание и содержание которых отражает трансферную природу архитектурного процесса в пореформенной России, а архитектурные произведения, в них созданные, проявляют меняющееся мировоззрение зодчего и его реакции на профессиональные противоречия.
- Концепция программы исследования профессионального мировоззрения архитектора в условиях социокультурных изменений различной природы, направленная на конструктивную ориентацию архитектурного сообщества в изменяющемся мире и возможные подходы к прогнозированию развития профессии.

**Степень достоверности, апробация и внедрение результатов исследования.** Основные положения и материалы диссертации:

1) представлены в виде 15 публикаций и докладов: на научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов Московского архитектурного института (государственной академии) – МАРХИ (Москва, 2021); на конференции НИИТИАГ XIII Иконниковские Чтения «Архитектор и культура эпохи» (Москва, 2021); в рамках III Российского эстетического конгресса «Эстетика во времена глобальных перемен» (Владимир, 2023); в рамках открытия экспозиции «ТПО РЕЗЕРВ–30. Взгляд изнутри» (МАРХИ, 2017); в рамках презентации книги «ТПО Резерв 2000-2020. Владимир Плоткин» на Международном фестивале «Зодчество» (Москва, 2020 г.).

2) включены в специальный выпуск журнала «Архитектурный Вестник» № 4 (157) 2017 (авторы-составители М.М. Ильевская, Д.Е. Фесенко), посвященный развитию корпоративной культуры ТПО «Резерв» и отмеченный дипломом Союза архитекторов России на конкурсе «Лучшее печатное издание об архитектуре и архитекторах» в рамках фестиваля «Зодчество» (2017), в номинации «Цикл статей, раскрывающих творческое кредо современного архитектурного бюро».

3) применены и раскрыты автором в выставочных проектах:

- Арт-объект ТПО «Резерв» «2VS1» (*Двойственность или Единство*) в рамках экспозиции «Музей современной архитектуры» на выставке АРХ-Москва 2015;
- Экспозиция «ТПО РЕЗЕРВ–30. Взгляд изнутри» (Места проведения г. Москва, Фестиваль «Зодчество»-2017; Белый Зал МАРХИ, 17-28 декабря 2017 г.);
- Арт-объект ТПО «Резерв» «TRANSPARENCY: Посвящение» в рамках экспозиции «Прозрачность идеи–Идея прозрачности» на фестивале «Зодчество-2019» (г. Москва, 2019);
- Экспозиция ТПО «Резерв» «Архитектура–Искусство» в рамках выставки «АРХ-Москва 2020» и сопровождающее ее интервью: Архитектура–Искусство. Интервью с Владимиром Плоткиным / М. Ильевская, В. Плоткин // Архитектурный вестник. – 2020. – № 4 (175). – С. 29-31.

4) являются основой систематизации корпуса творческих работ мастерской, осуществленной автором в каталоге:

ТПО Резерв 2000-2020. Владимир Плоткин = TPO Reserve 2000-2020. Vladimir Plotkin / Творческое производственное объединение «Резерв»; ред., сост. М. Ильевская. – Екатеринбург : TATLIN, 2020. – 376 с. – ISBN 978-5-00075-223-4.

5) внедрены в учебный процесс МАРХИ в ходе проведения автором научно-исследовательской практики кафедры «Информационные технологии в архитектуре» в 2021 году и представлены в «Методических рекомендациях по проведению научно-исследовательской (учебной) практики по программе «Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории архитектуры» (направление подготовки 07.04.01 «Архитектура», уровень подготовки «Магистр», автор М.М. Ильевская, МАРХИ, 2022 г.).

6) использованы при подготовке лекции «Портфолио одного объекта как инструмент архитектора» в рамках дисциплины «Теоретические и технологические новации в архитектуре» программы магистратуры МАРХИ (2020-2024 гг.) и лекционно-семинарского курса «Задание на проектирование как проект» в рамках летней практики магистратуры (2020 г.).

7) внедрены в магистерские исследования кафедры «Информационные технологии в архитектуре» МАРХИ 2020-2022 гг.

**Объем и структура работы.** Диссертация состоит из двух томов. Первый том объемом 196 страниц включает введение, три главы, заключение, рекомендации и перспективы разработки темы, перечень публикаций автора по теме исследования, список литературы (109 источников) и список используемой терминологии. Второй том объемом 100 страниц включает приложения с краткими описаниями творческих работ ТПО «Резерв», составивших объект исследования, избранными материалами проекта внедрения, а также приложение с основными материалами графической экспозиции.

## ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗМЕНЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ АРХИТЕКТОРА В РОССИИ РУБЕЖА XX-XXI ВВ.

Исследование особенностей профессионального мировоззрения российского архитектурного сообщества в постсоветский период требует, прежде всего, соотнесения исторических условий, в которых развивалась российская архитектура на рубеже XX-XXI вв., с условиями развития мирового зодчества в этот же период.

Говоря о «вызовах архитектурной профессии» в России после перестройки, чаще всего имеют в виду комплекс некоторых новых (относительно предыдущего социально-политического устройства страны) условий, на которые профессия должна была дать ответ, чтобы продолжить свое развитие. Выражение «вызов», как правило, используемое во множественном числе («исторические вызовы», «культурные вызовы» и т.д.) получило распространение в русском деловом и отчасти, в научном языке в первое десятилетие XXI века. Отечественные лингвисты оценивают вхождение этого выражения в русский язык как проблемное и требующее если не корректировки, то определенной скидки на контекст использования [79]. Являясь очевидной калькой лексемы из германской группы языков (англ. challenge, нем. Herausforderung), выражение это при импорте в русскую речь потеряло оригинальное значение и приобрело специфический оттенок, где, во-первых, не называется лицо, отвечающее на вызов (что соответствовало бы правильному использованию этого слова в русском языке), а во-вторых, появляется негативный оттенок внезапного серьезного осложнения, которое требует срочного разрешения (что не свойственно использованию выражения в исходных языках). Как отмечают лингвисты, изменение структуры этого выражения на российской почве «свидетельствует об освоении нового для русской ментальности ценностного ориентира – проверки пределов своих способностей перед лицом новых проблем» [79, с. 132].

В этой работе мы с большой вероятностью будем обращаться к примерам межкультурных заимствований и преломлений, в том числе, и в языке, и пример выражения «вызовы» не случаен. Возможно, что объективированный «форс-мажор» неопределенного происхождения, перед которым оказывается общество в

той или иной сфере – в данном случае, в сфере архитектуры – может быть описан в более привычных для исторической науки понятиях «исторические условия», «предпосылки», «факторы», «проблемы» и окажется вполне ожидаемым, закономерным явлением. Но чтобы это стало возможным, необходимо *погружение* ситуации, которую обозначают как «вызов», в более широкий контекст, и в тоже время, необходимо *погружение* в ситуацию внутрипрофессиональную, имеющую свои законы развития.

### **1.1. «Архитектурный быт» как фактор формирования профессионального мировоззрения архитектора в условиях постсоветской реальности<sup>7</sup>**

Воспитание и развитие творческой личности – это начало произведения искусства, научного открытия – любой культурно значимой работы. Очевидно, что, живя в определенный исторический период в конкретной географической точке, человек оказывается в сфере влияния соответствующего общественно-политического строя, социально-экономической рамки, особенностей местной культуры и менталитета. Но формирование его характера и психологии творчества необходимо рассматривать в связи с обстоятельствами, которые непосредственно составляют повседневную жизнь. Здесь основополагающую роль играет анализ личной биографии – что при обращении к творчеству современников по понятным причинам не всегда или не в полной мере оказывается возможным.

Следующим уровнем формирования профессионального мировоззрения является профессиональная среда. В 1920-е годы русские литературоведы Ю.Н. Тынянов и Б.М. Эйхенбаум ввели понятие «литературный быт», чтобы обозначить совокупность форм «бытования» литературного материала и особые отношения между социальной реальностью и писателем [33]. Ими изучалось взаимовлияние собственно литературного творчества и околосреды: институций, издательств, средств информации, творческих кружков и т.п.; фактически,

---

<sup>7</sup>В разделе использованы материалы доклада автора «Теория архитектуры и отечественная архитектурная практика XXI в.: вопросы формирования профессионального самосознания» в рамках XIII Иконниковских Чтений: Архитектор и культура эпохи, 19.04.2021.

изучалось формирование мировоззрения литератора под действием среды. На фоне радикальных изменений, произошедших в российском обществе после революции, «вопрос о том, "как писать", сменился или, по крайней мере, осложнился другим – "как быть писателем". Иначе говоря, проблема литературы, как таковой, заслонилась проблемой писателя» [80, с. 75].

Представляется, что такой взгляд на развитие конкретной области искусства может практиковаться и применительно к архитектуре, а «литературный быт» может в этом случае быть прочтен как «архитектурный».

В контексте настоящего исследования «архитектурный быт» охватывает культурно-образовательное поле архитектурной профессии в Советском Союзе в 1980-е–90-е годы (то есть, в период профессионального становления тех, кому предстояло вступить в самостоятельную творческую деятельность после перестройки). Немаловажно также проследить, изменился ли «архитектурный быт» в России за тридцать лет, и есть ли в нем константы, предопределяющие специфику развития профессионального мировоззрения архитектора.

Архитектурное образование, архитектурная практика и общественная дискуссия представляют взаимовлияющие сферы, где наиболее полно проявляется текущая профессиональная повестка. В них происходит «бытование» архитектурно-проектного материала – то, как он видится, понимается, обсуждается, воспроизводится, изображается, чтобы в конечном счете, архитектура своего времени могла быть создана. В красочном многоцветье, которое они совместно создают, все же можно выделить позиции, в корне определяющие становление профессионального мировоззрения. А именно:

- Отношение к средствам эстетического познания действительности, то есть, «картине» и «тексту» – визуальному и вербальному каналам получения и передачи информации;
- Проблема восприятия истории, представление о «новом»;
- Модель организации труда как особая форма культуры.

Проследим, как эти позиции модифицируются применительно к периоду 1990-х–2010-х гг. (Приложение 4 – 1.1).

**«Картина» и «текст» в сознании отечественного архитектора.** В 1987 году к проведению VII Съезда Союза архитекторов СССР был выпущен альманах в двух книгах «Новое в архитектуре» / «Год архитектуры». Это издание ценно для настоящей работы тем, что являет собой срез профессионально-общественной жизни на момент начала индивидуального предпринимательства в СССР. В этом сборнике опубликована в числе других материалов рецензия Ю.П. Волчка на книги М.Г. Бархина «Архитектура и город» и «Архитектура и человек». Воздавая должное автору-архитектору, создавшему объемный труд о проблемах архитектурного творчества, рецензент не без сожаления замечает: «Все реже и реже, а в наши дни крайне редко, мастера архитектуры берутся за перо, чтобы сформулировать, обобщить свои мысли о профессии, свое творческое кредо, свою точку зрения на закономерности развития архитектуры. Этот жанр художественного творчества в архитектуре сегодня явно не «в моде» [14, с. 13]. Иначе говоря, как очевидный факт в 1987 году отмечается, что в отечественной среде архитекторов-практиков самостоятельные теоретические высказывания и практика создания текста как таковая являются редкостью.

О проблеме нереализованного в России «двуязычия» профессии архитектора – непряженности вербального канала познания действительности по сравнению с визуальным – Волчок пишет и позже, в 2013 году, предлагая пути к восполнению пробела отечественного архитектурного образования в области текстовых практик и теории через дополнительное послевузовское образование [15]. Что заставило одного из ведущих отечественных теоретиков и педагога МАРХИ обратиться к этому вопросу и предложить столь развернутую программу для развития вербального канала архитекторов – и это на фоне внедренной уже к этому моменту ступени магистратуры, по стандартам Болонского процесса предполагающую углубленную научную деятельность учащегося? Обозначить истоки «архитектурного молчания» (которое, особенно в сравнении с западной архитектурной практикой, действительно, вызывает вопрос) важно с точки зрения его возможного влияния на развитие архитектурного творчества.

Картина архитектурного образования в Советском Союзе может быть получена на примере Московского архитектурного института – своего рода модели воспитания отечественного зодчего. В этой картине соотношение вербального и визуального каналов познания вытекает из установившегося на 1980-е годы (в которые получали свое образование самые молодые из тех, кто смогли возглавить в период перестройки персональные мастерские) набора учебных дисциплин, образующих три важнейших группы: изобразительно-графическую, техническую и гуманитарную.

Изобразительно-графический блок традиционно является «маркой» национальной архитектурной школы, в том числе и на международном уровне. В недавней публикации об отечественных архитектурных школах А. П. Кудрявцев, ректор МАРХИ с 1987 по 2007 гг., очередной раз подчеркивает этот факт [44]. Канал, отвечающий за «картину», не просто открыт у отечественного архитектора, он распахнут: живопись, рисунок, пластические дисциплины, такие как объемно-пространственная композиция, макетирование, скульптура и, самое главное, художественные требования, предъявляемые к проектным работам – все это, безусловно, имеет свои корни в традиции ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН. Парадоксальным кажется, на первый взгляд, такое внимание к формообразованию и художественным приемам на фоне жесткого осуждения «формальных подходов» в советской архитектуре, ее ориентации на «идейность» и индустриальные методы строительства. Но в этом и есть одна из глубинных особенностей отечественных архитектурных школ: эти «фабрики грез» (как их называет Кудрявцев в упомянутой статье) действуют как бы вопреки существующей ситуации, давая студентам «помечтать» перед выходом во внешний мир и вкладывая в своих выпускников убеждение, что красота картины, ее воздействие – это главная сила, способная переломить технические недочеты и любые невзгоды подчас непростой действительности.

Технический же блок, как можно предположить из вышесказанного, в этой связи приобретает характер поддерживающего или сопутствующего. Бытующее в архитектурном жаргоне слово «смежник» (представитель смежной дисциплины) во

многим отражает такое восприятие технической и технологической составляющей профессии, заложенное еще на студенческой скамье. Представить себе подобный ход мыслей у выпускника архитектурного факультета любого ТУ (технического университета) мира невозможно. Как следствие, проектные концепции, в которых метод строительства или особенности реальной несущей конструкции воспринимались бы как основа архитектурного образа, в студенческих работах не столь часты; более того: конструкция зачастую сама превращается в условный образ, который невозможно оценивать по законам статики.

Переходя теперь от визуального канала восприятия реальности к вербальному, отметим, что группа гуманитарных дисциплин в отечественных архитектурных вузах, по крайней мере, в 1980-е годы, была историографически ориентированной. Кроме того, в соответствии с приоритетом образного восприятия, она включала такой уникальный предмет как архитектурный анализ, изучающий закономерности формального построения архитектурного объекта. Но в архитектурном знании есть и еще одна область: архитектурная теория. Эта область, хотя и была в отдельные периоды времени представлена авторскими курсами, не стала в полном смысле стержневой дисциплиной, пронизывающей учебный план и влияющей на мышление будущих зодчих – как это можно наблюдать в европейских и некоторых североамериканских архитектурных школах <sup>8</sup> [4]. Реферативная работа, которая сопровождала исторические дисциплины, не могла в полной мере сформировать навык самостоятельного вербально-концептуального мышления. Именно поэтому введение исследовательской работы в рамках магистратуры не сразу компенсировало этот дефицит, а педагоги, имеющие опыт теоретической работы, заговорили о воспитании профессионального «двуязычия». Показательно, что в МАРХИ так и

---

<sup>8</sup> Представление об объеме теоретического блока в учебном плане западных архитектурных вузов дают диаграммы в издании «Архитектурное образование за рубежом» (2014 г.) под ред. К.К. Карташовой. В нем, однако, не представлены учебные планы школ, наиболее показательных в этом отношении. Так, например, в ETH Zürich теоретический курс длится 5 лет подряд как обязательная дисциплина; в TU Delft – интегрирован с большинством дисциплин на протяжении всего обучения. Информация о структуре учебного плана содержится на сайтах этих учреждений.

не существует<sup>9</sup> кафедры теории архитектуры – в то время как целый ряд выдающихся теоретиков в течение многих лет преподавали на кафедре «Советская и современная зарубежная архитектура».

Взаимосвязь между этими двумя гуманитарными направлениями – историей и теорией архитектуры – создают одну из самых напряженных связей в сознании отечественного зодчего. История искусства, архитектуры и градостроительства, представленная в России трудами выдающихся ученых – Н.И. Брунова, А.В. Бунина, И.Э. Грабаря, С.М. Саваренской, Б.П. Михайлова – отвечает в его сознании не столько за осмысление достижений конкретных исторических эпох и их интерпретацию в собственном творчестве, сколько за выраженную на уровне почти нейрофизиологическом линейность, цельность, однозначность повествования; за его незамутненность частными концепциями и смыслами и наличие внутреннего ощущения хода истории. Сегодня, когда и российские, и западные историки, в том числе и историки архитектуры, отмечают кризис историописания и фрагментацию исторического сознания [90; 45, с. 4-5], спровоцированные множественностью индивидуальных теоретических концепций, постмодернистским плюрализмом и особенностями распространения информации в эпоху цифровых технологий, создается впечатление, что историография, основанная на диалектике материалистического учения, явилась неким идеальным инструментом закрепления стабильности картины мира у постигающего эту историю. Помимо стабильности есть и другие преимущества, которыми награждается отечественный зодчий через «единый учебник» истории архитектуры: представление об априорном равенстве народов и культур, о связи развитии архитектуры с развитием производственных отношений, а также – преемственность в восприятии истории различными поколениями<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> На 2024 год.

<sup>10</sup> Эти установки выразительно даны, например, Б.П. Михайловым во введении к «Всеобщей истории архитектуры» 1958 года издания.

Поэтому, когда исторически пришло время «нового мышления», российский архитектор все-таки остался носителем заложенного в него исторического континуума и связанной с ним понятийной системы.

Теперь рассмотрим второй полюс: факт невключенности теории архитектуры в стандартный набор компетенций выпускника отечественного архитектурного вуза, по крайней мере, на период 1980-х гг. Так же, как и в случае с историей, в этом аспекте на первом месте стоит не содержание теоретических концепций, которые могли бы быть усвоены и переработаны в ходе практической деятельности. Речь здесь идет скорее о системном овладении инструментарием профессиональной рефлексии и развитии культуры текста, речи, исследования, логического мышления. Такие единицы этого инструментария как ссылка, проблематизация, аргументация, ориентация в текущей дискуссии, синтез и многое другое, в переводе на язык повседневной жизни имеют своего рода «поведенческие аналоги»: они закладывают культуру осознанного и уважительного обращения к опыту других, что, как показывает В.Л. Глазычев в своей работе «Эволюция творчества в архитектуре», есть фундамент профессионального *умения* [19, с. 68]. О бесспорных преимуществах теоретической подготовки для формирования психологии архитектора и для создания им авторской позиции Ю. П. Волчок пишет в упомянутой выше работе 2013 года [15]. Что же касается знакомства будущих архитекторов с авторскими теоретическими концепциями в архитектуре, то здесь речь идет о корректности интерпретаций тех или иных архитектурных приемов и понимании их связи с той или иной теоретической проблематикой. Ясно, что в случае отсутствия этого навыка возникает возможность того, что прием будет понят не через эти концепции, а посредством единственно открытого канала коммуникации – визуального.

К этому следует добавить исторически сложившийся в СССР низкий уровень владения населением иностранными языками. Ведь для сопоставления текстов отечественных теоретиков с теми или иными высказываниями в профессиональной зарубежной периодике требуется свободное владение языком, в том числе, и профильным. И, хотя зарубежные журналы в рассматриваемый период были

доступны и в вузовских, и в публичных библиотеках, можно с большой долей уверенности утверждать, что текстовая информация в большинстве случаев оказывалась вне фокуса внимания читающего. Более того – в силу описанного выше специфического соотношения визуального и вербального каналов в сознании архитектора, вне фокуса могли оказаться и русскоязычные тексты. Красота «картины» – как и в учебном процессе – перекрывает остальные составляющие архитектуры, оказывается самоценной – но чем именно она ценна, и какую новую картину она создаст в сознании зодчего? Это один из ключевых вопросов исследования профессионального мировоззрения архитектора постсоветского периода.

Итак, отношения «текста» и «картины» как двух каналов познания мира имеют в случае отечественного зодчего свою специфику: приоритет «картины» – образа, порой даже не связанного с предполагаемыми способами его воплощения. Существует мнение, что это одновременно и «надпрофессиональный» код, свойственный национальному мировосприятию (по сравнению, например, с логоцентричной западной цивилизацией) [58]. Однако, оценивая такой перевес с точки зрения формирования творческой личности, необходимо прислушаться к позициям ученых, исследовавших роль каналов восприятия в культуре, и собственно, пути, которыми создается культура. Среди них наиболее отчетливо звучат голоса Ю.М. Лотмана и Н.В. Черниговской, которые подчеркивают невозможность замены одного канала другим и их равнозначность в познавательном процессе [62].

**Разрыв истории и концепция «нового».** В упомянутом выше альманахе «Новое в архитектуре» мозаика официальных признаний, событий, мнений и проектов проходит перед читателем как богатое повествование; его каркас составляют статьи ведущих отечественных теоретиков архитектуры и наиболее яркие архитектурные работы на 1987 год. Чуть более тридцати лет после этого, в 2019 году, выходит популярное издание в статусе исследования «Российская архитектура 1989-2019. Новейшая эра» [52]. Но на ее начальных страницах, повествующих о начале этой самой «новейшей эры», уже нет ни официальных

признаний, ни авторов, ни проектов, ни тем, которые были представлены в издании 1987 года. При этом между 1987 и 1989 годами не было событий столь судьбоносных, как, например, события 1991 года – то есть, говорить о резкой смене архитектурной сцены между этими двумя годами не приходится; к тому же, «Новейшая эра» затрагивает и некоторые события 1987 года. Это расхождение в картине практически одной и той же временной точки в синхронном и в ретроспективном описании заставляет задуматься: действительно ли «новое», описанное непосредственно в историческом моменте и воспринимавшееся тогда как «новое», может быть столь всеобъемлюще заменено иным «новым» в ретроспекции?

В 1992 году был закрыт ведущий российский профильный журнал – «Архитектура СССР». Вскоре после этого начали появляться новые издания, к которым относятся, прежде всего, журнал «Архитектурный Вестник» (сокращенно «АВ», основан в 1992 г.) и журнал «Проект Россия / Project Russia (основан в 1995 г.). В программных первых номерах, рассказывающих о целях этих периодических изданий, да и в последующих выпусках, нет попытки установления связи с изданием-предшественником: оба журнала понимают себя как вестники «нового». Следует отметить, однако, что в 1991 году будущий главный редактор «АВ», сотрудник «Архитектуры СССР» и института НИИТАГ, архитектор Д. Е. Фесенко проследил связь этапов развития редакционной политики этого журнала с этапами развития советской архитектуры в отдельной публикации, словно обобщая и подытоживая работу издания [72]. Таким образом, в случае «АВ» мостом между эпохами оказывается личность самого редактора, а издательская политика, соответственно, получает интенцию «обеспечения преемственности профессиональной культуры», правда, снова признавая, что «архитектора-практика скорей привлечет «чистая» проектная информация, нежели теоретические опусы»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> От редакции / Д. Фесенко // Архитектурный Вестник. – 1992. – № 1. – С. 1.

Случай же «Проект Россия» иной, и его можно назвать особым для отечественной архитектуры: издателем и редактором российского журнала, который призван в новых для страны обстоятельствах формировать профессиональный дискурс, становится нидерландский архитектор и архитектурный критик, соредактор архитектурно-теоретического журнала OASE Б. Голдхоорн, получивший грант от IKEA Foundation на выпуск периодического издания в России<sup>12</sup>. Поэтому, несмотря на опыт Голдхоорна как теоретика, вряд ли можно было ожидать от его журнала политики преемственности. Скорее его издание выступает как классический агент культурного трансфера, адаптирующий к принимающей и совершенно дезориентированной постсоветской культуре ценности западной архитектуры и одновременно сообщающий (поскольку журнал двуязычный, русско-английский) об успехах этого процесса в культуре-доноре. Учитывая описанный выше статус теоретического знания и значимость картины в сознании российских архитекторов-практиков, можно представить себе масштаб и характер этих успехов.

Под преемственностью понимается, в первую очередь, продолжение научно-теоретической и критической линии, представленной в СССР конкретными исследователями. В конце 1980-х–начале 1990-х годов большинство представителей отечественной плеяды теоретиков архитектуры продолжает активную деятельность: в 1987 году по решению Совмина учреждается НИИТАГ на смену ЦНИИТИА<sup>13</sup>. Но точно так же, как впоследствии исчезнут их имена из истории «новейшей эры» редакции 2019 года, они исчезают либо становятся редкими гостями в новых СМИ, учрежденных после перестройки. А ведь именно в этот момент архитекторы-практики и студенты нуждаются в них больше всего: созданная отечественной наукой система ценностной ориентации в мире

---

<sup>12</sup> Данные на сайте журнала: URL: <https://prorus.ru/associations/bart-goldhoorn> (дата обращения: 17.03.2021).

<sup>13</sup> Постановление ЦК КПСС, Совмина СССР от 19.09.1987 № 1058 «О дальнейшем развитии советской архитектуры и градостроительства» // Справочная правовая система Консультант-плюс. – URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=1120#X7umfRUnrZTdz2tF> (дата обращения: 19.10.2024).

архитектуры капиталистических отношений как нельзя лучше предупреждает об условиях работы, которые их ждут, и о характере связанных с этим проблем. Благодаря тому, что отечественные теоретические труды о западной архитектуре создавались как бы из противоположного (социалистического) лагеря, возникла устойчивая оценочная конструкция, которую сложнее было бы создать, находясь внутри капиталистической системы. Возможно, именно поэтому труды советских теоретиков архитектуры сегодня становятся бесценной опорой для исследователя, анализирующего архитектуру в России после перестройки. Но для архитекторов, открывших свое дело, их оценка не только не была авторитетной – не существовало привычки учета этой оценки, и это создавало эффект начала «с чистого листа», отсутствия ответственности перед мнением кого-либо, представляющего «старую историю». Более того, у деятельности по переопределению «нового» пролонгированное действие: не будет преувеличением сказать, что и сегодня, в 2020-е годы, оценка представителей отечественной теоретической школы вряд ли существенно повлияла бы на деятельность уже имеющих за плечами 30-летний опыт работы мастеров.

**Изменение культуры трудового процесса.** Изучение культуры труда и связанных с ней форм коммуникации составляет обширное поле работы антропологов и социологов. В контексте изучаемой здесь темы необходимо вычленив из этого поля аспекты, непосредственно влияющие на формирование профессионального мировоззрения архитектора.

Логическим следствием изменения экономической ориентации явилась смена форм организации проектного процесса в российской архитектуре; в общей характеристике она может быть определена как замена формы отраслевого проектного института на форму частной проектной компании. В этом факте наше внимание будет обращено не к правовому, регулирующему этот процесс аспекту (хотя в российском контексте крайне важно точно оценивать возраст и профессиональный статус архитектора в момент его лицензирования и вступления в частную архитектурную деятельность), а к аспекту связи между исповедуемой архитектором культурой работы и эстетикой создаваемой им архитектуры. Прежде

всего, понятие «частное предприятие» само по себе не содержит описания этой культуры. Капиталистический мир в своем непрерывном развитии создал целую палитру форматов частного труда, существенно отличающихся по своей философии. Отметим: эти форматы указывают не на возможности владельца или принятые формы предпринимательской деятельности, а на персональный выбор формы творчества в рамках существующего для этого правового поля. Для области архитектуры на момент 1990-х отчетливыми полюсами этой палитры являлись транснациональный концерн (глобалистская схема) и мастерская, наследующая философию ремесленничества в современном мире (антиглобалистская схема). Между ними расположен целый ряд вариаций. Для российской архитектуры острым был момент *единовременного* обращения к частной форме деятельности, создавший комплекс следствий. Сосредоточение профессиональной активности в городах, особенно крупных, привело к единовременному возникновению в них острой конкуренции, по природе несколько иной, чем классическая конкуренция капитализма. Речь шла не о продвижении в своем деле с помощью изоциренных стратегий, а о сохранении себя в статусе архитектора, о том, чтобы «не выпасть» из нового «архитектурного быта». Поэтому творческие концепции и установки новых проектных организаций должны были быть созданы в сжатые сроки и единовременно, а не в эволюционном порядке. Раскрытие плюралистического веера было стремительным. И здесь решающим является уже выделенный в настоящем разделе фактор исторического отсутствия у российских практиков теоретической подготовки. А именно этой компетенции требует создание «Творческого устава» – документа для внутреннего пользования коллективом компании, обосновывающего творческую направленность мастерской в контексте актуальных проблем архитектуры<sup>14</sup>. Но, тем не менее, определенный набор направлений был создан, и при анализе художественных стратегий мастерской

---

<sup>14</sup> Исследователи всё чаще указывают на потенциал исследования творческих уставов для глубокого понимания мировоззренческих основ архитектурных практик. Так, детально этот вопрос обсуждался на конференции «Современная архитектура мира» 2023 г. в докладе Т.И.Возвышаевой «Формирование и реализация концепции устойчивого развития в творчестве лидеров архитектуры хай-тека», где на новых данных были раскрыты особенности внутреннего творческого устава мастерской Р. Роджерса.

постсоветского периода следует определить, на чем базируется выбранный подход, и как он соотносится с синхронными тенденциями мировой архитектуры. Показательными могут оказаться и такие более узкие темы как формирование лексикона бюро (буквально, авторских понятий, указывающих на существо творческих стратегий); рассмотрение локации компании как проекции творческой философии.

Отдельной позицией, заслуживающей внимания, является структура лидерского ядра компании: оно может быть представлено одним человеком, а может – двумя и более (партнерская модель). Учитывая, что задачей этого ядра является формирование и претворение в жизнь частной профессиональной позиции, определенный вес приобретает область интерференции: точки соприкосновения лидеров, которые, обладая каждый своей биографией и пристрастиями, по сути, указывают на идейный каркас рассматриваемой практики.

\*\*\*

Итак, анализ комплекса факторов, формирующих профессиональное мировоззрение архитектора в части его познавательных и рефлексивных способностей и обозначенных нами как «архитектурный быт», показывает, что в период радикальной смены социокультурного контекста российский зодчий был крайне уязвим. Эту уязвимость совместно определяют:

а) дисбаланс вербального и визуального каналов восприятия профессиональной информации в пользу визуального, свойственный отечественной архитектурной культуре; его причина видится в длительном отсутствии обязательной теоретической подготовки и в культивируемой значимости «картины» в отечественном архитектурном образовании;

б) нарушение воспитанного у советского зодчего понимания архитектурной истории как диалектически развивающегося единого процесса, спровоцированное стиранием картины архитектурной жизни 1980-х гг. в общественном дискурсе 1990-х–2010-х гг. различными интерпретаторами профессиональной информации; как следствие, дезориентация профессионального сообщества в отношении определения «новое» в архитектуре;

в) общий низкий уровень владения иностранными языками, не позволявший напрямую анализировать начавшую интенсивно поступать информацию из печатных источников и из инновационного ресурса – сети Интернет;

г) уникальное явление одномоментного рождения множества субъектов частной архитектурной деятельности – особая форма конкуренции, вынуждавшая архитекторов в срочном (а не эволюционном) порядке «с нуля» определить творческую концепцию своей работы в условиях утраты отечественной архитектурой единой идейной направленности.

Закрепив этот узел факторов, задающих когнитивный сегмент мировоззрения российского архитектора, обратимся теперь к области профессиональных ориентиров, связанных с самим созданием архитектуры и с осознанием ее пространственной природы.

## **1.2. Пространственные представления и проектные технологии в архитектуре конца XX–начала XXI вв.: межкультурная синхронизация<sup>15</sup>**

Технологическая и техническая база, которой располагает зодчий в каждый конкретный момент истории, является одним из важнейших факторов развития строительного искусства. Верно и то, что, осознав новые возможности, архитектор движется дальше, создавая опережающие своё время концепции, которые, в свою очередь, стимулируют дальнейшее развитие техники. На каждом новом этапе связь «воплощение архитектуры»–«уровень развития техники» приобретает новую окраску. В конце XX–начале XXI вв. в этой окраске существенную роль играет, с одной стороны, усложнение понимания «тела архитектуры»<sup>16</sup> активно

---

<sup>15</sup> Параграф базируется на публикации: Ильевская М.М. Технологии проектирования как комплексный фактор развития архитектуры постсоветского периода // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2022.– №3(60). – С. 65–73. URL: [https://marhi.ru/AMIT/2022/2kvart22/PDF/04\\_ilyevskaya.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2022/2kvart22/PDF/04_ilyevskaya.pdf)

<sup>16</sup> Нетипичное для отечественной архитектурной лексики словосочетание «тело архитектуры», обозначающее совокупную материальную субстанцию здания, последовательно закреплялось в европейской архитектурной теории и сейчас является ее стандартным

разработанным на протяжении XX в. теоретическим концептом «пространство», с другой – добавление к технической стороне, которая прежде предполагала преимущественно строительные технологии, аспекта технологий проектирования. Проследим, как эта связь разворачивалась в постсоветской России и на Западе, акцентируя существенные для формирования профессионального мировоззрения архитектора позиции (Приложение 4 – 1.2).

**Пространственные представления рубежа XX-XXI вв.: столкновение двух миров.** «Пространство» как категория теории архитектуры стало предметом осознанного внимания зодчего на рубеже XIX-XX вв., непрерывно сопровождаемое всё новыми авторскими теориями его восприятия. Идеи, в первую очередь, немецкоязычной школы искусствознания и психологии – Х. Вёльфлина, А. Шмарсова, Т. Липпса – которые явились отражением роста эмпирических направлений в западной философии, а также развития естественных наук (медицины, физики, оптики), подготовили то многообразие пространственного видения, которое развернулось в архитектуре XX века. В первые десятилетия XXI века, отмеченные и в западной, и в отечественной науке пересмотром понятийного аппарата и завоеваний архитектуры Новейшего времени, концепция понимания архитектуры как «искусства пространства» становится одним из предметов критики. А.В. Степанов в «Очерках риторики и поэтики архитектуры» (2021), концентрируясь на проблеме теряющейся связи сегодняшней архитектуры с поэтикой ее назначения, отмечает: «Ни инженерно-технические, ни социально-экономические, ни санитарно-гигиенические, ни идеологические факторы, которыми задаются ориентиры архитектурной работы, сами по себе, даже вместе взятые, не могли бы привести к катастрофическому упадку архитектурного красноречия, если бы архитекторы не уверовали, что смысл их творчества состоит в организации пространств» [61, с. 659-660]. Речь идет не только о подмене предмета работы зодчего, которая, в числе ряда других причин, привела к

---

выражением (the body of architecture, der Architektürkörper), косвенно отсылающим к феноменологическому дискурсу, психоаналитическим или органическим концепциям в архитектуре. Это показательный пример сложно преодолеваемого культурного барьера между идеалистическим и материалистическим мировоззрением в передаче терминологии.

«размыванию», абстрагированию понимания самих целей архитектуры к началу XXI века, но и об определенной девальвации слова «пространство» за период его активного векового использования. Тем не менее, архитектура XX века развивалась под знаком этого понятия, и к концу 1980-х годов, когда компьютерные технологии проектирования готовы были занять свое неотъемлемое место в работе архитектора, архитектурная теория была уже существенно пропитана проблематикой осознанных пространственных поисков.

В западной архитектуре развитие понимания пространства шло плюралистически, базируясь поначалу на завоеваниях модернистов, а затем, с 1960-х гг. принципиально отвергая какое-либо единство подходов к этой проблеме в соответствии с постмодернистской парадигмой. Важно, однако, отметить, что базой для их развития оставалось и остается идеалистическое мировоззрение. Существенно, что, при всей широте раскрытия плюралистического веера, его основание поддается определению. Хрестоматийными точками отсчета (в том числе, для российского архитектора) стали авторские манифесты Р. Вентури [108] и Ч. Дженкса [26], что не вполне точно.

Евроамериканский дискурс связывает постмодернистский поворот в архитектуре с концепцией формально-аналитического характера, созданной в 1955 г. архитектором К. Роу и художником Р. Слущки и вошедшей в обиход эстетической, философской и архитектурной мысли под авторским названием «Transparency» («Прозрачность») <sup>17</sup>. Подчеркнем: речь идет о концепции, созревшей исключительно в архитектурной среде и в ней же методически распространяемой как *форма видения*, причем видения не только пластического или пространственного, но и мировидения. Концепт «прозрачность» Роу-Слущки противопоставляет себя модернистскому видению тем, что опирается на отрицание «конечности» видимой архитектурной субстанции, анти-реализм и отрицание

---

<sup>17</sup> Концепт «Прозрачность», его возникновение, содержание, распространение в архитектурной среде и проблемы рецепции в российской архитектуре раскрыты в статье: 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](https://marhi.ru/AMIT/2022/4kvart22/PDF/10_ilyevskaya.pdf).

единства и разрешённости пространственной организации (то есть, композиции) [100]. Все отрицаемые свойства в уже более поздних энциклопедических обобщениях обозначены антонимическим выражением «Opacity» («Непрозрачность»), а история «Прозрачности» прослеживается от периода античности, таким образом, официально закрепляясь как «корневое» понятие европейской эстетики [83]. Магистральность этого архитектурного концепта подтверждается непрерывной его актуализацией в западных вузах, общественной и научной дискуссии вплоть до настоящего времени, а популярность объясняется наглядностью и прикладным характером инструментария (он сугубо архитектурный) и отчетливостью вектора сопротивления (против однозначности целей и форм видения, для западного мира уже к 1960-м годам прочно ассоциируемым с иными по отношению к нему идеологическими системами, прежде всего, с социалистической). Образно говоря, «прозрачность» – это то, в чем западная цивилизация узнала свою истинную сущность.

Каков же инструментарий «прозрачности»? Приведем прежде всего определение из многократно переизданного пособия по пространственной работе в архитектуре «Прозрачность»: «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.)» [101, с. 61]. Таким образом, в мировоззренческом плане «прозрачность» пропагандирует межсистемность как осознанное состояние, отсутствие необходимости выбора. Потому «и то, и другое» Вентури, а также «двойное кодирование» Дженкса по отношению к концепции Роу-Слуцки вторичны; но по отношению ко всему развитию западной культуры все три – преемственны. Архитектурно-аналитический инструментарий «прозрачности» представлен двумя позициями:

- 1) Выявление (при аналитике) или создание (при проектировании) в архитектурном объекте зон наложения двух различных систем – зон «прозрачности»; работа с ними как с зонами особого напряжения.

2) Понимание фасадной плоскости как экрана, на котором проявляются скрытые от внешнего наблюдателя особенности структуры объекта. В западном теоретическом дискурсе эта позиция вызывает к жизни выражение: «фасад прозрачен относительно (некоторой) идеи»; а также «глубокая поверхность» и «плоское пространство», выражающие как бы спрессованное в плоскости фасада пространство здания.

Фактор культурно-мировоззренческого барьера в полной мере повлиял на восприятие в России концепта «прозрачности». Отечественные исследователи вплотную подходили к нему, иногда не упоминая сам концепт [47], а иногда напротив, упоминая и даже отмечая его каноничность, но не раскрывая аналитическую идею, заложенную его авторами [17], и соответственно, не используя ее для анализа архитектурных произведений. Связь «декона» с идеями кубизма (на которые опираются Роу и Слуцки) национальным архитектуроведением прослеживается [24]. Что же касается российского «архитектурного быта», «прозрачность» как авторский термин западной архитектурной теории и профессионально-мировоззренческое понятие в нем не находит рецепции, уступая место самостоятельным интерпретациям слова [37].

Мы же предлагаем считать «прозрачность» системным отличием западного мировоззрения и использовать это отличие как критерий при анализе процессов изменения пространственных представлений российских зодчих в постсоветский период и как аналитический инструмент архитектурного анализа. На наш взгляд, корректнее использовать нерусифицированный вариант перевода термина – «*транспарентность*» – во избежание коннотаций с буквальным пониманием свойств материала в российском контексте.

Для отечественного зодчего развитие представлений о «пространстве» в XX веке неразрывно связано с абстрактными исканиями авангарда: Н. Ладовского с его учебной дисциплиной «Пространство»; с беспредметной живописью К. Малевича, В. Кандинского, Л. Лисицкого (которой, кстати, авторы «Прозрачности» противопоставляли свое видение); с «космичными» интонациями архитектуры И. Леонидова и К. Мельникова. Но официальное определение в 1930-е годы этих

исканий как «формалистических» стало толчком к последующему смещению акцента в понимании архитектурного пространства в сторону его оценки по соответствию функциональным и социальным задачам. В целом это способствовало развитию в советской архитектуре рационального и программно-обоснованного подхода к поиску пространственных решений, выработке собственной терминологии и методологии проектного процесса. Так, например, использованное выше выражение «пространственные решения», «объемно-планировочные решения», типичные для русскоязычной профессиональной лексики и непонятные для западных коллег (еще один пример действия культурного барьера), являются своего рода отражением того, что найденная объемная конфигурация здания понимается прежде всего как «решение» некоторых других задач, предписанных заданием. Пространство не самоценно эстетически, а ценно как отражение идущих в здании процессов; его поиски также не являются самоцелью, но легализуются через вполне реалистичные пункты программы. Представление об оптимальной пространственной организации объекта для советского архитектора кристаллизировалось именно в этой установке. В то же время, дисциплина «Объемно-пространственная композиция», представляющая наиболее устойчивый элемент традиции отечественного образования, доктринально настраивала зодчего на стремление к определенности, цельности и гармонии пространства в объекте.

При этом в советских проектах середины 1980-х гг. отчетливо считаются постмодернистские выразительные приемы – знакомство с работами современников из-за рубежа начало формировать особую идейно-художественную окраску проектов. Можно предположить, что на одну систему представлений о работе с пространством (еще без какого-либо вмешательства компьютеризации проектирования) накладывалась иная система, полученная по наиболее развитому у отечественного зодчего каналу – визуальному. Поскольку пришедшая система – основанная на концепте «прозрачности» – по определению противостоит композиционному подходу, а именно этот подход, транслируемый дисциплиной ОПК, составляет основу пластической культуры российского архитектора,

создается коллизия пространственных представлений. Но не только: через воздействие на установку цельности весьма уязвимой оказывалась и область ценностей в профессиональном мировоззрении, ценность однозначного выбора, цельности. Для адекватной реакции на эту коллизию и развития критической дистанции по отношению к воспринимаемому визуальному материалу зодчим требуется системная теоретическая подготовка, а ее, как было отмечено выше, не было.

Вопросом является: насколько закрепленной оказалась у отечественного архитектора «реалистическая», функционально оправданная и цельная картина пространства, произошли ли в ней изменения после перестройки, и, если произошли, как их можно охарактеризовать с позиций ценностного аспекта профессионального мировоззрения.

**Внедрение цифровых технологий в проектирование: время и место имеет значение.** Такое распределение картин пространства – пространство плюралистическое, умозрительное, автономное, «идеалистическое» VS пространство «на службе» функциональных задач, целесообразное, реалистическое, или «материалистическое» – соответствующее философско-идеологическим основам жизни соответственно западного капиталистического и советского социалистического общества, наблюдалось параллельно с мощным сдвигом в развитии компьютерных технологий для архитектурного проектирования и дизайна.

В 1960-е гг. в США в архитектуре и других областях, связанных с проектированием (промышленном дизайне, инженерии), началось внедрение в проектный процесс систем CAD (Computer-Aided Design). Процесс совершенствования этих систем протекал поэтапно, от простейших программ-имитаторов движений руки рисовальщика в 1960-е гг., через чертежные плоскостные 2D программы (1970-е–80-е гг.), к усилению компоненты 3D-моделирования и параметрического проектирования (1980-е–90-е гг.). В соответствии с развитием этих технологий происходило и их проникновение в архитектуру. Это не означало, однако, что поле позиций по отношению к

вычислительному проектированию было однородным. Отметим, что старт развития CAD соответствует хронологически условной границе модернистского и постмодернистского периодов в развитии западной культуры. Именно то обстоятельство, что к концу 1980-х годов, когда цифровые средства проектирования оказались достаточно развитыми, чтобы применить их в проектах, веер языков и позиций, подготовленный вековыми теоретическими дебатами, достиг на Западе существенной широты – что наглядно отражено, например, на знаменитой диаграмме Ч. Дженкса [94, с.48-49] – и позволило архитекторам занять полярные позиции по отношению к перспективной роли компьютерных технологий в их индивидуальных творческих концепциях. Применение CAD-систем стало даже своего рода индикатором соотношения позиции того или иного архитектора с философией глобализма; возникла оппозиция «архитектор-глобалист» / «нишевый архитектор-ремесленник» (например, Р. Коолхаас – П. Цумтор). Ручная графика долго оставалась оплотом и своего рода маркой в противостоянии индивидуального мастерства глобальной культуре. Более того, был создан теоретический дискурс, в котором на феноменологической базе идеи «возвращения к архитектуре» (или «возвращения к вещам») объединялись с идеями ремесленничества и чувственного восприятия мира (Ю. Палласмаа, Р. Сеннетт, П. Цумтор). В этой связи напрашивается аналогия с движением против машинного производства во второй половине XIX в., существенной составляющей которых было культивирование ручного труда (Д. Рёскин). Очевидно, однако, что вычислительная машина, обладающая искусственным интеллектом, представляет иной уровень развития техники, чем промышленный станок, и уровень противостояния (если архитектор считает это целесообразным) также будет иным. Необходимо отметить, что налаженный опыт теоретической дискуссии позволил архитектурному сообществу за рубежом практически сразу после внедрения средств вычислительного проектирования создать научное поле, в котором объединялись уже наработанные подходы к обсуждению темы архитектурного пространства, теория проектного процесса и специфика вычислительных методов проектирования. Уже в 1985 году начинают работать международные (проводимые

до сих пор) конференции CAADFutures; выходит литература на стыке теории архитектуры и информационных технологий [106]. Показательны специальные номера периодических изданий по проблеме внедрения CAD в проектирование, опросы зарубежных архитекторов, показывающие, насколько независимыми от новейших цифровых инноваций они себя ощущали<sup>18</sup>. В 1990-е годы понятие позицию зодчего по отношению к роли компьютера в его творчестве – означает (по крайней мере, для западной архитектуры) определить одну из граней его идентичности.

Сопоставляя даты исторических событий в СССР/России с датами первых запусков доступного в стране зарубежного программного обеспечения, отмечаем, что отечественная архитектура вошла в период индивидуального предпринимательства, когда производители программных продуктов для архитекторов, занявшие позже прочные позиции в этом сегменте, находились на этапе первых релизов для широкого применения. Например, в 1982 году основана американская компания Autodesk и создан ее продукт AutoCAD; тогда же создана программа для 3D-моделирования сложных поверхностей CATIA, работа над которой начата была французскими специалистами из подразделения Dassault Aircraft еще в 1977 г.; в 1984 году основана венгерская компания Graphisoft и разработан ее продукт, вышедший вначале под названием Radar CH, позже переименованный в ArchiCAD<sup>19</sup>. В 1987 году всемирно известное Чикагское архитектурное бюро Skidmore, Owings & Merrill (SOM) открывает коллаборацию с IBM для усовершенствования программы автоматизированного проектирования АЕС собственной разработки 1962 года – это яркий пример того, насколько глубоко мощные архитектурные корпорации были причастны не только к использованию компьютерного обеспечения, но к его созданию для целей архитектуры.

---

<sup>18</sup> Например, швейцарский журнал *Hochparterre* 1/1998 (Sonderheft: CAD in der Architektur), полностью посвященный проблемам перехода на цифровые инструменты, рассматривает специфику цифрового формообразования, процесса проектирования как моделирования, представляет интервью действующих архитекторов.

<sup>19</sup>Хронология создания программных продуктов на портале: <http://www.mbdesign.net>

Для хронологического сопоставления: в 1986 году в СССР выходит «Закон об индивидуальной трудовой деятельности»; в 1987 году – Постановление Совета Министров СССР «О создании кооперативов по производству товаров народного потребления» – на законодательном уровне только создается основа для частного предпринимательства, которое проникает и в архитектурную сферу.

Таким образом, оценивая ситуацию хронологически, можно заключить, что отечественные бюро начали использовать новые продукты САД одновременно с мировым архитектурным сообществом. Однако, утверждать, что Россия и остальной мир вышли на творческую реализацию архитектурных проектов с помощью компьютерных технологий на равных, было бы неверно.

Первый из факторов, отвечавших за различие «на старте», уже упоминался: это – развитая в западной архитектуре теоретическая дискуссия, способствовавшая индивидуальной самоидентификации архитекторов и развитию их идей на базе уже накопленных в эпоху постмодерна концепций. Развитые инструменты рефлексии позволяли архитекторам поставить себя «над» фактором внедрения вычислительных методов в проектирование. Те, кто восприняли применение вычислительных технологий как потенциальное раскрытие своего метода, раньше начали открываться навстречу компьютеризации; те же, кто считали, что их архитектурное видение больше соответствует принципам ручного труда, продолжали свою работу привычными способами, не опасаясь быть «вытесненными» из профессии. Сегодня исследователи уже обобщают это явление как «две позиции архитектора» в современном мире [27].

В России же момент внедрения компьютерных технологий в проектирование совпадает с моментом создания первых частных бюро и смены идеологической рамки. Дискуссия о пространстве находится еще в плоскости функциональной установки, и эта установка общая, единая для всех. Принятие решения по применению цифровых средств в работе, фактически, выступает не за развитие/продвижение уже существующей творческой позиции, а за становление/выживание вновь созданного в новых условиях предприятия и его творческого метода. Опасение оказаться «несовременным» имеет иную окраску –

это риск «не вписаться в новую жизнь страны», а не позиционирование себя в архитектурно-теоретическом дискурсе. При этом небольшая ниша для позиций, продвигающих эстетику ручного труда (по аналогии с процессами, идущими на Западе), все же остается: в российском контексте ее занимают представители «бумажной архитектуры».

Второй фактор различия в порядке освоения цифровых средств проектирования за рубежом и в России также касается экономической ситуации, но уже в аспекте системного взаимодействия внутри архитектурно-строительного рынка. Речь о возможности объединения архитектурных фирм друг с другом либо с промышленными предприятиями (например, из авиационной, аэрокосмической, военной отрасли). В капиталистическом мире организационная схема консорциума была отработана. Как частное архитектурное бюро, так и высокотехнологичное производство являются в нем частными предприятиями, поэтому вопрос сотрудничества между ними для реализации проекта – это вопрос договора и вопрос финансирования со стороны заказчика. Кроме того, некоторые крупные архитектурные бюро, имеющие долгую профессиональную историю, оказались вооружены подразделениями, разрабатывающими собственные программные продукты, что давало им существенный отрыв от коллег по профессиональному цеху. Поэтому уже в середине 1990-х годов, когда архитекторы во всем мире, казалось бы, только освоились в среде CAD, мы можем видеть отдельные примеры моделирования объектов сложнейшей геометрии.

Так, например, проект музея Гуггенхайма в Бильбао (1997 г.) выполнен бюро Ф. Гери в сотрудничестве с SOM. Пластический образ музея задан Фрэнком Гери в виде макета; далее модель здания выполнена с использованием CATIA, уже активно используемой в авиационной индустрии; транслирована во внутренний программный продукт AES разработки SOM для детализации [85]. Как видим, этот знаковый объект архитектуры XX века – символ культуры глобализма – обязан своим появлением продуманной организационной схеме, вовлекающей новаторское пространственное видение архитектора; применение специфических проектных технологий из иных областей деятельности, чем архитектура;

обращение к опыту свободной работы в цифровой среде и реализации значимых объектов, которым обладали крупные проектные бюро, такие как SOM. При этом сам Гери и в момент создания музея, и сегодня не работает лично на компьютере, по крайней мере, такова его имиджевая установка, и это не создает для него угрозы быть вытесненным с мировой архитектурной сцены<sup>20</sup>. Проблема решается за счет наработанной культуры кооперации.

В СССР с 1960-х годов велись разработки САПР, в первую очередь, рассчитанных на области управления и инженерии. Однако примеров сотрудничества архитектурно-проектных институтов между собой или с инженерными организациями на базе САПР, целью которого было бы исключительно создание архитектурного объекта, немного. Для подобной схемы сотрудничества при плановой экономике требовался особый статус архитектурного объекта, который оправдывал бы столь сложную кооперацию между институтами.

В новых условиях синхронного прихода индивидуального предпринимательства и вычислительных методов проектирования отечественные зодчие оказались не только перед задачей знакомства и выработки творческой позиции по отношению к САПР как особому, новому инструменту творческого выражения, но и перед необходимостью самостоятельно разрабатывать организационную структуру проекта, в том числе, и с учетом внедрения компьютерных технологий. Большинство из них сделало выбор, лежащий на поверхности: в пользу самостоятельного освоения графических редакторов. Именно здесь содержится предпосылка для кристаллизации творческого метода, для закрепления его приоритетов.

Говоря об изменении проектных технологий, необходимо упомянуть еще один фактор, который, выходя за границы обозначенного в данном разделе темы, все же имеет с ней пересечения. Речь идет о традиционном понимании технологий

---

<sup>20</sup> Archaeology of the Digital: Greg Lynn and Frank Gehry on the computer in architecture // Frame.2021. 13 Feb. URL: <https://www.frameweb.com/article/greg-lynn-frank-gehry-legacy> (date of access 07.11.2021), а также редакционная статья в Architecture. 1996. № 9. С. 155.

в архитектуре: об учете в проекте доступных строительных материалов и преимущественно применяемых конструктивных систем. Выявление значимости материальности и строительного процесса как носителей смыслов в творчестве мастера, их интерпретация с позиций философии техники – комплексная и требующая взаимодействия со специалистами-конструкторами задача, которая по этой причине вынесена за границы данного исследования. Но соотнесение способов материализации объекта – создания «тела архитектуры» – с мышлением в цифровой среде и цифровой презентацией (визуализацией) вносит в традиционный анализ технического фактора в архитектуре новое измерение. На наш взгляд, анализ мировоззрения архитектора в цифровую эпоху предполагает изучение изобразительных средств визуализации в его проектах так же, как анализируется, например, инструментарий живописца. Учитывая, что многие бюро располагают отделами 3D-визуализации, чья задача – доносить архитектурную позицию средствами цифровой картины, этот шаг анализа представляется весьма уместным.

\*\*\*

Превалирование в российской архитектурной культуре визуального канала восприятия над вербально-критическим и потребность в экстремально быстром творческом самоопределении в 1990-е гг. создали почву для дестабилизации когнитивно-ценностной составляющей профессионального мировоззрения зодчего, связанной с пространственным представлением. Проникновение в российский «архитектурный быт» через зарубежные издания архитектурных воплощений транспарентного видения, свойственного западной культуре, затрудненность его теоретической интерпретации в России и неминуемое наложение на видение композиционное, воспитываемое отечественной архитектурной школой, создали коллизию как в области пластической культуры, так и в области целостности мировосприятия.

Одновременно, при освоении цифровых технологий проектирования российские архитекторы оказываются перед дилеммой: персонально освоить программные комплексы (если это доступно в материальном отношении) или –

уйти из профессии. Снова свою роль играет недостаток теоретической подготовки и резкое изменение организации проектного дела, а также слабая культура кооперации. Внедрение цифровых технологий не оставляет выбора, но обоснование своего обхождения с ними не становится предметом профессиональной рефлексии. Сочетание доступных технологий проектирования и степени оформленности собственного пространственного видения – один из перекрестков, на котором в середине 1990-х годов в отечественной архитектуре следует искать формирование индивидуальных позиций.

### **1.3. Природа как часть философии творчества: кризис «вечной ценности» архитектуры**

Рассмотренная выше проблема влияния технологической составляющей на архитектурный процесс естественным образом заставляет обратиться к проблеме-антиподу: к проблеме взаимосвязи архитектуры как искусственно созданной среды («второй природы») и среды естественной, собственно, природы (Приложение 4 – 1.3). При анализе творчества конкретного мастера нас будет интересовать характер его ответа, выбор художественных средств и стратегий в этой области. Кроме того, обязательного рассмотрения потребует вопрос о значении естественной среды обитания для формирования его художественного мышления; о том, в какие отношения лично он вступает с природой, закладывая фундамент своего творчества.

В проблематике взаимосвязи природы и архитектуры можно выделить два аспекта. Первый носит системно-функциональный характер и рассматривает архитектуру с позиций ее воздействия на среду обитания: это, в первую очередь, вопросы охраны окружающей среды, принципы устойчивого развития, эффективного планирования с учетом природно-климатических особенностей. Второй же аспект представляется глубинным, связанным с самой сутью возникновения профессии зодчего, и в большой степени субъективным: это отношение человека к окружающему его универсуму, миру природных явлений и природного материала, природных структур и законов. Здесь возникает

персональная оценка мастера по отношению к возможной степени и форме своего вторжения в природную среду; с ней граничит уже рассмотренная выше позиция по отношению к месту техники в творчестве; вопрос отношений с миром природы получает философскую, этическую, духовно-религиозную окраску, зачастую определяемую фактами биографии.

Сфера взаимодействия архитектуры и природы – если рассматривать именно ее экзистенциальный, философский аспект – менее подвижна в сравнении с другими сферами влияния на архитектурный процесс и на личность зодчего, поскольку речь идет о привязке той или иной архитектуры к географическому пространству со сравнительно стабильными характеристиками: протяженность/компактность, равнинный/горный ландшафт, преимущественно теплый/холодный климат, характер освещения, флоры, наличие специфических географических объектов, формирующих характер места. Смена эпох в одной и той же культуре может происходить на фоне одного и того же ландшафта; ландшафт же отвечает за конституирующие черты разворачивающейся в нем культуры, и более конкретно – за характер населяющего его этноса [77, с. 186]. Именно здесь выражение «вызов» могло бы быть уместно – ведь речь идет о преобразовании (или преодолении) целой культурой комплекса природных условий, которые представляют объективную данность. В этом смысле и употреблял англоязычную конструкцию «вызов-ответ» А. Тойнби, характеризуя механизм цивилизационного развития как ответ на вызов, в первую очередь, природных факторов [77, с. 758]

Связи между природными условиями и ментальностью применительно к России и к Западной Европе выразительно определяет Н. Бердяев (с отсылкой к Ф. Степуну). Наряду с религиозной формацией, считает он, «в душе русского народа остался сильный природный элемент, связанный с необъятностью русской земли, с безграничностью русской равнины. У русских «природа», стихийная сила, сильнее, чем у западных людей, особенно людей самой оформленной латинской культуры» [7, с. 8]. Одновременно он отмечает, что в типе русского человека эта стихийность всегда сталкивается с аскетизмом, унаследованным из Византийского мира. И, наконец, замечание, которое, очевидно, потребует в дальнейшем особой

расшифровки применительно к художественной культуре: «Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта. На Западе тесно, все ограничено, все оформлено и распределено по категориям, все благоприятствует образованию и развитию цивилизации – и строение земли, и строение души. Можно было бы сказать, что русский народ пал жертвой необъятности своей земли, своей природной стихийности. Ему нелегко давалось оформление, дар формы у русских людей невелик» [7, с. 8].

В России конца 1980-х, в момент замещения социалистической системы ценностей капиталистической, трудно найти тему, менее обсуждаемую, чем тема философского осмысления природы в индивидуальной картине мира современного архитектора. Острота момента, выразившаяся в тяжелой адаптации общества к текущим экономическим условиям, в том числе, и на материальном, бытовом уровне, не способствовала выходу на передний план в архитектуре вопросов трансцендентного характера. Следует отметить, однако, что период перестройки характеризуется в общекультурном контексте предпосылками к усилению православной традиции, с одной стороны. С другой стороны, последствиями того, что можно было бы назвать «нефильтрованным потоком информации» из-за рубежа, а именно, распространением в массовом масштабе (в отличие от 1960-80х гг., когда это явление носило закрытый характер) разнообразных субкультур, легализацией центров эзотерической культуры, открытой продажей литературы соответствующей направленности. Можно предположить, что пристальное изучение тридцати лет архитектуры постсоветского периода вполне может обозначить следы этого культурного изменения. Очевидно, что произошедшие перемены должны были – возможно, не одновременно, а постепенно – принести изменения и в этой сфере: ведь эти перемены означали, вслед за сменой социально-экономического и политического устройства, снятие обязательности установленного материалистического миропонимания.

Но так ли легко может произойти подобное «переключение», и возможно ли оно в принципе? Помня о задаче кристаллизации «вызова» в этой области,

возможно, справедливо было бы назвать таковой ситуацию централизованной смены общей философской направленности в обществе – например, потому, что подобные явления в общественной жизни происходят нечасто. История знает периоды обращения народов в ту или иную веру; но всеобщий переход из одной крупной философской системы взглядов (материалистической) в другую (очевидно, «нематериалистическую», хотя нельзя утверждать, что непременно идеалистическую) – такая ситуация имела место лишь в самой России с приходом Революции 1917 года, только с обратным вектором, когда материализм стал «государственной философией». С другой стороны, против обозначения этого обстоятельства как «вызова» выступает то, что тенденция к отказу от отчетливой формы той или другой из двух крупных философских концепций в конце XX века носит не сугубо российский, а общемировой характер, и может рассматриваться как часть общего изменения картины мира.

Если же говорить об установках по взаимосвязи архитектуры и окружающей среды, которые были свойственны отечественной архитектуре до перестройки, то они отражают функциональный и/или идеологический подход к внедрению природной составляющей в программу объекта. Природа рассматривается как определенное благо для человека, в первую очередь, для коллективного человека, которое может быть возделано, преобразовано с тем, чтобы обеспечить деятельность общества. Она занимает свое тщательно спланированное место в зданиях различного назначения; строительные нормы предписывают расчетную площадь рекреационных зон, которые становятся неотъемлемой типологической характеристикой, в первую очередь, жилых и социальных объектов, важным градостроительного критерием. Поэтому проникновение в 1980-х годах в отечественную архитектуру идей рационального природопользования, энергосберегающих и других стратегий, связанных с охраной окружающей среды, было органично текущему пониманию задач в области архитектуры и градостроительства. Но вопрос философии не остался «за кадром». Показательна в этом смысле одна из ранних публикаций, откликающаяся на новое веяние: это статья в «Архитектуре СССР» географа И. Кишкиса «Об употреблении терминов

«ландшафт» и «экология» [42]. Автор выражает критическую позицию по поводу множественных смысловых расхождений двух указанных терминов при их новейшем (на 1988 год) использовании в среде архитекторов; при этом ни одно из употреблений не соответствует принятым в биологии. Любопытна его аргументация против размытого применения понятия «ландшафт», в котором обнаруживается как абстрактно-эмоциональная, так и научная, биолого-географическая составляющая. Ссылаясь на другого автора, Кишкис заключает, что «методологически неверны всякие попытки противопоставить материальную структуру материального явления его внешнему облику. В философии диалектического материализма категории содержания и формы, а также сути и явления по отношению к материальному объекту составляют нераздельное единство... В случае с ландшафтом его материальная структура и внешнее проявление составляют диалектическое единство содержания и формы, а также сути и явления, потому что понять первую половину невозможно, не изучая другой, а изучать другую, обособившись от первой, бессмысленно, так как это ведет к путанице методологически различных областей эстетического восприятия ландшафта в природе и ландшафта, изображенного в произведении искусства» [42, с. 86].

Это высказывание может быть оценено как одна из привычных к тому моменту ссылок на основы диалектического материализма, гарантирующая верность аргумента. Тем не менее, возникает вопрос: почему при попытке разобраться в терминах в этот момент понадобилось такое философское подкрепление, разве недостаточно было определения из области естественных наук? Представляется, что, хотя это и не было намерением автора высказывания, он зафиксировал проблемный момент, связанный с проникновением из-за рубежа энвайронменталистских веяний, которые, хотя и были поняты в СССР как движение за охрану природы, имели в своей первооснове множественные идеалистические концепции и несли с собой соответствующую лексику, описывающую умозрительные *идеи ландшафта*, а не реальный ландшафт. Выражения, которые кажутся Кишкису непроясненными, например: «городской

ландшафт», «архитектурный ландшафт», «архитектурно-ландшафтная среда», «природный модуль», «экология города» – в третьем десятилетии XXI века воспринимаются как стандарт профессиональной лексики архитектора. К ним можно было бы добавить «культурный ландшафт», «место», «картину места», возникший уже на российской почве концепцию «видеоэкологии» В.А. Филина и многие другие конструкции, отвечающие за стереоскопическое связывание окружения с теми или иными факторами его формирования или воздействия на него.

При анализе развития идей взаимодействия архитектуры с природной средой сегодня различают либо две, либо три крупные модели проектной культуры. Отечественные исследователи выделяют три модели: 1) техноцентрическую модель; 2) модель контекстуального и культурного соответствия; 3) контркультурную модель [53]. Имеющиеся на сегодня подходы к пониманию места и роли природы в архитектуре также делят на три категории, в которых просматривается соответствие трем обозначенным выше моделям: 1) учет и использование особенностей климата, природных явлений; 2) «выявление и применение закономерностей формирования природных форм, следуя как имеющемуся опыту, так и новым подходам»; 3) «сохранение реальности естества природы, ее вхождение в архитектуру» [31, с. 11].

Зарубежные авторы сходным образом делят все позиции архитекторов на три группы: техноцентрическую, социально-детерминированную и эоцентрическую [89]. При этом отмечается, что есть и более укрупненное видение проблемы, при котором все проектные методы делятся на две полярные группы: методы, отвечающие на экологические задачи технологическими решениями (Techno-fix) и методы, основанные на превентивности и вовлекающие любые другие решения (Cultural-fix). Причем для второй группы как принципиально важный аспект дизайна обозначен «эзотерический», который раскрывается до таких понятий как «природа», «место», «разнообразие видов», «вернакулярность» и манифестация «воспитательной роли архитектуры» [89, с. 30].

На этом оппозиционном прочтении необходимо остановиться более подробно, так как именно оно открывает возможность проследить расхождение и сходство в понимании контакта архитектуры и естественного окружения в общем архитектурном процессе, а на его фоне и в отечественном контексте. Исследователи указывают на сегодняшнее равноправие упомянутых двух подходов; однако логически можно предположить, что второй из них (Cultural-fix) в действительности является основной эволюционной линией, а первый (Techno-fix) – это лишь этап в общем развитии позиционирования человека относительно универсума, связанный с совершенно новым уровнем развития технологий, на котором стало ясно, что, во-первых, человек оказывает некоторое влияние на состояние среды, а во-вторых, что наличествующие технологии гипотетически могут это влияние регулировать. Иначе говоря, вся архитектура XX века, до момента отчетливой артикуляции проблем экологии в архитектуре уже несла в себе в тех или иных формах предельно разнообразные индивидуальные подходы к восприятию природы и взаимоотношениям с ней. В Западном мире преумножению и процветанию этого разнообразия способствовали конкуренция и – что в данном случае существенно, плюрализм в отношении духовно-религиозных убеждений, который, впрочем, в любом случае формировался вокруг западной ветви христианства либо идеалистической философии.

Аспекты, приводимые Фельдсон как «эзотерические», уводят нас к началам зодчества – как отмечалось выше, это тот самый глубинный фактор, отвечающий как на коллективном, так на индивидуальном уровне за выстраивание архитектором своей позиции по отношению к миссии архитектуры. Прослеживая формирование этих позиций в теории архитектуры XX века, А. Моравански, например, в 2003 году выделяет следующие опорные пункты, которые составляют идейный каркас развития данной проблематики (он условно обозначает их как «Конструкции природы»):

- Концепции Целого (целостности), закон Единства и идея «пражилища»;
- Органическая аналогия;
- Эволюция типов;

- «Естественно-структурное» и искусственная форма;
- Возвышенное в природе и технике;
- Движение от конструктивизма к биомеханике;
- Обуздание природы техникой (историю техноцентристского крыла Моравански начинает уже на рубеже XIX-XX вв.);
- Синтетические «вневременные» конструкции понимания природы, «мета-природа» (сюда относятся феноменологические, антропологические идеи, идеи аутентичности или анонимности) [97, с. 257–289].

Весь этот перечень сфокусирован не столько на реальном контакте с природой, сколько на умозрительных конструкциях, которые транслируют представления о *природном* в архитектуру. Последний этап истории этой трансляции, разворачивающийся под знаком «новой сложности» и внедрения высоких технологий, оказался в силу исторических причин для российских архитекторов открытым, более просматриваемым, чем предыдущие. Можно обозначить это явление как «социокультурную рамку» – когда из картины какого-либо крупного процесса доступным оказывается фрагмент, и этот фрагмент приобретает самостоятельность и оказывается предметом пристального (иногда более пристального, чем следовало бы) изучения. Более того, этот фрагмент идеально подошел к материалистическому представлению о познаваемости и регулируемости природы, которое было присуще воспринимающей стороне, и поэтому оказался не только просматриваемым, но и понятным. Поэтому, например, сегодня, когда речь идет в отечественном контексте об экологии или принципах устойчивого развития, первой реакцией является либо ассоциация с приемами хай-тека, либо, наоборот, с протестными формами ухода от пользования технологиями. Разворачивание дискуссии в российской архитектуре между этими двумя полюсами и ее перспективы убедительно показаны в статье Д. Фесенко [75]. При этом нельзя не отметить, что технологии, являющиеся в такой дискуссии краеугольным камнем, одновременно представляют и самый травматичный ее аспект, так как отмечается существенное отставание развитие технологий в России

от других развитых стран непосредственно в период перестройки и затем в постсоветский период.

Кроме этого, новейшего «фрагмента истории» после 1980-х, связанного с высокими технологиями, следует отметить и предшествующий ему «полуоткрытый» период, возможно, самый проблематичный именно этой идеологической «половинчатостью», охватывающий конец 1960-х – 1980-е годы. В советской архитектуре его связывают с понятием «средовой подход», введенным в архитектурный лексикон научным коллективом НИИТАГа [8].

Наконец, оглянувшись на еще более удаленный от настоящего период – период модернизма – можно заключить, что он был еще более скрытым от советского архитектора, чем период «средового подхода» в аспекте рассматриваемой здесь проблемы. Речь идет в данном случае не о доступности информации об архитектурных проектах модернизма отечественному архитектурному сообществу, а о том, что аспект влияния на архитектуру модернизма религиозных или философско-религиозных взглядов зодчих, являющийся существенным для ее понимания, в большинстве случаев не акцентировался по понятным идеологическим соображениям. Архитектура модернизма поступала в сознание советского зодчего как бы «в очищенном виде», во всем богатстве своих преимуществ, которые могли бы быть восприняты в местной системе ценностей в соответствии с идеологией. Интересно упомянуть в этой связи вдохновленный учением Р.У. Эриксона трансцендентализм Л. Салливана и Ф.Л. Райта [97, с. 263-264], с дальнейшей его передачей на протестантскую почву А.Аалто; глубоко биографичный католицизм и неотомизм Л. Мис ван дер Роэ [95, с. 9]; долго обсуждавшийся, а ныне подтвержденный герметицизм Ле Корбюзье [86]. Отдельный сюжет представляют мистические и эзотерические увлечения Баухауса: альтернативные практики «слияния с природой» колонии Монте-Верита, зороастрийская «Баухаус-диета» Й. Иттена, идеи В. Кандинского, который привез в Баухаус учение Е. Блаватской [107]. Интересно провести и другую параллель: интенсивность увлечения эзотерикой в начале XX века сопоставима с тем потоком нетрадиционных учений, в том числе и

привнесенных, который расцвел в России 1990-х [6]. Если учесть, что многие из этих учений сами пережили XX век, трансформировавшись в новые их версии, складывается любопытная картина влияний в архитектуре, которая, как говорилось выше, при пристальном изучении может дать любопытные результаты.

\*\*\*

Вопрос «перевода» архитектурных идей, пришедших из мира идеалистических представлений, на отечественную материалистическую почву приобретает острую форму, когда речь идет о контакте человека с природой – ценностном ядре мировоззрения. «Вечная ценность» универсума оказывается наиболее уязвимой: ценности предыдущего общественного устройства незаметно теряют весомость, ценности привнесенного – трудны в переводе и восприятии. Уже отмечалось столкновение двух видений: композиционного и транспарентного. Здесь же круг проблем ширится, поскольку восприятие природных явлений глубоко связано с религиозным мировоззрением и этногенетическими особенностями той или иной культуры. Вспомним о преобладании у отечественных архитекторов визуального канала восприятия современного архитектурного опыта: изображение архитектурного объекта, за которым стоит определенная философская система взглядов, в ситуации недостатка информации теряет часть внутренней логики и становится потенциальным «паттерном», предметом воспроизведения либо свободной интерпретации, в том числе, и в вопросе создания связи между архитектурой и естественным окружением.

#### **1.4. Назначение архитектурного объекта как предмет дискуссии и художественной интерпретации**

Назначение архитектурного объекта наряду с использованными для его реализации техническими средствами – аспекты архитектуры, которые можно было бы назвать свидетельствами цивилизационного развития и развития архитектуры как области человеческой деятельности. Это основной носитель ценностных установок общества. По сравнению с аспектом взаимосвязи архитектуры с природными условиями этот аспект обладает большей динамикой.

Архитектура немедленно откликается на социокультурные изменения самого разного масштаба: мирового, локального, идеологического, технического. Рассмотрим в синхронном сопоставлении, каковы были условия формирования отношения к целям зодчества в двух интересующих нас культурных ареалах (Приложение 4 – 1.4).

Выше упоминалась работа А. Степанова, где «кризис назначения» отмечен как проблема, все яснее выходящая в современной архитектуре на первый план. Этот труд стоит в ряду сходных точек зрения, которые начали оформляться как теоретические позиции в 2010-е гг. К наиболее значимым из них относится труд П. Бьюкенена «Большое переосмысление» (Peter Buchanan, “The Big Rethink”) – цикл из 12 статей, публиковавшихся в 2012-2014 гг. журналом *Architectural Review* [87]. Бьюкенен пишет: «Как и многие стороны современной цивилизации, архитектура потеряла свое обогащающее чувство назначения, двигаясь к токсичной аномии. Чтобы восстановить полноправное место архитектуры в культуре <...> мы должны снова определить, что значит быть человеком и какой жизнью мы хотим жить»<sup>21</sup>. Но именно о такой перспективе – о девальвации целей зодчества, встающего на путь неконтролируемого хаоса и «изобретательной торгашеской психологии», и о необходимости поиска единого организующего начала предупреждал в 1961 году В. Гропиус [21].

Бьюкенен предлагает интегральную теорию как инструмент балансировки различных аспектов назначения архитектуры. Следует отметить, что его исследование во многом опирается на работу К. Норберг-Шульца «Намерения в архитектуре» (Christian Norberg-Schulz, «Intentions in Architecture», 1965) [99], хотя прямых отсылок к ней не содержит.

Сходной интонационной окраской и поисковыми установками отличается резонансная работа Н. Салингароса «Анти-архитектура и деконструкция: триумф нигилизма» [55]. Будучи представителем традиционалистского крыла постмодернизма и поклонником идей К. Александера, Салингарос критикует

---

<sup>21</sup> (Перевод мой. – М.И.) Buchanan, P. The Big Rethink Part 4: The Purposes of Architecture // *Architectural Review*. – 2012. – N 4. – p.75.

агрессивное распространение модернистской и постмодернистской идеологий (которые представляют для него одно целое) и присущих им форм архитектурного выражения.

Как своего рода субтема в большой теме утраты архитектурой своей гуманистической основы появляется интерес к фундаментальному пересмотру категорий, транслирующих смысл архитектуры, таких как «функция» и «назначение» [104]. Важно отметить, что фокусом этих исследований является принципиальное разделение понятий «функция» и «назначение», преодоление синонимичности, которую они приобрели в XX веке в силу целого ряда причин. Примечательно, что как новейшая переоценка предмета архитектуры, так и пересмотр категориального аппарата иницируются самой же западноевропейской теорией, то есть, возникают в том же культурном пространстве, которое создало обсуждаемые проблемы. К этой дискуссии активно присоединяются и российские авторы в тот же отрезок времени [54]<sup>22</sup>.

Теоретически оформленное движение против утрированного плюрализма художественного выражения в архитектуре складывалось постепенно. Важнейшим фактором, подготовившим эту дискуссию уже как тотальную, явилось в западной архитектуре движение «возвращения к вещам», которое объединило приверженцев феноменологической платформы архитектурного мышления и с самого начала содержало зерно «возвращения к сути» зодчества. Хронологически его расцвет приходится на 1990-е годы, причем на этом этапе фигуры, формирующие дискурс (такие как П. Цумтор, например), являлись еще «нишевыми», чуть ли не маргинальными. Однако тонкая стратегия выстраивания общественного мнения именно в русле маргинальности приводит вскоре к лавинообразной популярности, можно сказать, популярности на грани преклонения, таких творческих методов, так что в труде Бьюкенена они уже имеют статус «спасительных». Следует отметить,

---

<sup>22</sup> В русле этой проблематики, а также поиска перспектив архитектурного программирования в российском контексте, под руководством автора было выполнено исследование: Асланов, К.Р. Назначение–Использование–Функция как система ценностной ориентации архитектора XXI века : специальность 07.04.01 – «Архитектура» : диссертация на соискание квалификации магистра архитектуры / К.Р. Асланов ; науч. рук. М.М. Ильевская. – Московский архитектурный институт. – Москва, 2022. – 123 с.

что маргинальность эта заключается, в первую очередь, в том особом акценте, который делается в вербальной презентации метода на понятии назначения объекта (оно обозначается сложным Gebrauch, которое объединяет в себе назначение и пользование с отсылкой к философскому понятию *вещи* М. Хайдеггера). Культивирование назначения (как бы в ответ формотворчеству «иконической» и «автономной» архитектуры) оказывается знаком особой оппозиции в тот конкретный момент архитектурной истории. Соответственно, культивируемыми и даже эстетизируемыми (а не вынужденными) оказываются отношения с Заказчиком, да и само проектное задание – к этому вопросу мы вернемся ниже.

Таким образом, в середине 1990-х – начале 2000-х годов за рубежом уже наметилась линия, в которой иронии и игре постмодернизма противопоставляется серьезное намерение – что и позволило уже в первых декадах XXI в. развернуть дискуссию о возвращении зодчества к его исконным задачам и «очищению» теоретического инструментария от наслоений, приобретенных за последнее столетие.

Необходимо упомянуть в этой связи претендующую на подобную интенцию культурную концепцию «метамодернизм» (или пост-постмодернизм), оформившуюся в виде манифеста в 2010-х годах, что показательно – представленного в виде интернет-платформы<sup>23</sup>. В ней за содержательную составляющую отвечает так называемый «транссентиментализм», или «новый романтизм» – концепт счастья и вечных ценностей, суперчувствительность. Проблема заключается в том, что, возникнув в той же социально-экономической ситуации, что и ПоМо (в ситуации высокоразвитой капиталистической системы), метамодернизм изначально содержит в себе компромисс по отношению к постмодернистской действительности, а также ко всем проблемам, связанным с виртуализацией. «Концепт счастья» рискует в метамодернизме точно также девальвировать, как в постмодернизме – исторические, чувственные и знаковые

---

<sup>23</sup> Сайт основателей метамодернизма: <http://www.metamodernism.com/> (дата обращения: 12.10.2024); Vermeulen, T., van den Akker, R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. 2010. Vol. 2. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.

составляющие культуры. Поэтому он вряд ли может рассматриваться как серьезная оппозиция ПоМо – скорее, это его расширение и выведение на новый уровень, связанный с цифровой культурой и глобализацией.

Этот экскурс в западную дискуссию о содержательной составляющей архитектуры важен в контексте настоящей работы в том отношении, что 1990-е годы и в российской архитектуре характеризуются особой ситуацией, связанной с изменением структуры заказа и интерпретацией назначения архитектурного объекта. Исходной позицией является здесь единовременное изменение социально-экономической системы, сопровождавшее период перестройки, с последующим расформированием СССР в декабре 1991 года: официальный отказ от системы ценностей, связанной с построением социалистической основы жизни общества; появление частной собственности и частного заказчика; постепенно проявляющееся в это время социальное расслоение населения, предопределяющее вкусовые предпочтения и возможности граждан как потребителей архитектурного продукта. Среди более конкретных для архитектурной области проблем обозначается проблема выбора типологической принадлежности объектов, их социальной направленности на фоне капитализации жизни в России; «новизна в российском архитектурном процессе определяется прежде всего соотношением социального государственного (федерального и муниципального) заказа и частного заказа с их дифференцированными возможностями» [32, с. 166].

Данные о текущем развитии архитектуры все активнее начали наполнять профессиональное поле в России. Ясно, что визуальные образы и художественные методы были ядром этих данных для российского зодчего. Вопросом, однако, является: что в проблеме интерпретации назначения архитектурного объекта играло роль «социокультурной рамки», то есть, того ограничителя, который формировал особую реальность восприятия архитектурных задач у «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» [32, с. 167].

В 1990-е годы, как отмечалось выше, архитектура Европы и США, на фоне максимального раскрытия веера языков постмодернизма перешла к этапу локального «очищения архитектуры до ее сути», переросшего в поиски «тотального очищения» (которое еще не завершено), и конъюнктурной переориентации самых «автономных» из мастеров западной архитектуры в приверженцев жизнеустроительной миссии.

В России в это же время архитектура оказалась, фактически, в стартовой точке плюрализма, как в области формальных, так и в области типологических поисков. Это состояние было обострено годами типового и индустриального строительства с присущим ему функциональным, а то и утилитарным, пониманием смысла объекта. Кроме того, в сознании архитекторов совершенно стерлась грань между понятиями «функция» и «назначение», которая столь тщательно восстанавливается всеми участниками дискуссии на эту тему сегодня. Это явление не является характерным исключительно для российского контекста, но отечественная практика оказалась больше ему подверженной, поскольку критерий функциональности был ее стержневой составляющей. Интересен следующий, пусть и несколько плакатный пример. В книге А.Э. Гутнова «Мир архитектуры» (1985), своего рода популярной энциклопедии о задачах зодчества, есть словарь терминов, содержащий определение: «Функция – назначение помещения, сооружения» [22, с. 351]. Как видим, трактовка однозначна. То есть, «назначение», «суть» или «смысл», оказавшиеся в центре внимания в западноевропейской архитектуре 1990-х как особый инструмент практической работы, едва ли могли синхронно получить ту же теоретическую обработку и ее вынесение в практику в России.

Следующим фактором, который имел решающее значение для развития рефлексии о назначении архитектурного объекта и способах его художественного выражения в России после перестройки, является отсутствие наработанных инструментов для концептуального оформления назначения в проекте, как со стороны Заказчика, так и со стороны архитектора. Речь идет о таком важнейшем документе архитектурной практики как «архитектурная программа» – так и

оставшаяся в российской интерпретации «заданием на проектирование» или «техническим заданием» и не преодолевшая бюрократические барьеры в форматировании [43]. При этом, возможно, основное, что заставляет говорить об уязвимости отечественного формата и его полной несостоятельности в части формирования интенции архитектурного объекта, это – отсутствие идеологической составляющей документа, которая, по сути, и является его ядром. Отечественное ТЗ – это все та же функционалистская схема, в которой субъективность (интенция) замещается объективностью (функцией). А ведь по определению современных исследователей категориального аппарата, именно здесь проходит граница между «функцией» и «назначением» архитектуры: функция как концепт не предполагает целеполагающего субъекта [104].

Как область исследования и специфическая изыскательская деятельность архитектурное программирование родилось в середине 1950-х годов в США, где созданы были авторские теоретические модели архитектурных программ [93; 103]. Хронологически это логично совпадает с началом перехода от модернистской к постмодернистской парадигме; архитектурная программа как продукт интеллектуального труда человека представляет собой идеальный пример философии «новой сложности», столь важной для постнеклассического мышления. Будущий архитектурный объект – его информационная теоретическая модель – представляется как вместительный банк данных, создающих «вербальную архитектуру». Важно отметить: несмотря на американское происхождение, архитектурное программирование ярко раскрылось и продолжает раскрываться как особый вид архитектурных изысканий в Европе. Это объяснимо: именно в Европе, где наработаны были критерии отношения к среде, к памятникам культуры, к идеологии и религии, почва для развития АП оказалась наиболее плодородной. И здесь возникает еще один аспект отличия российской практики от общемировой. Культивируя годами этот документ, европейцы выходят на этап, когда архитектурная программа становится особым интеллектуальным и эстетическим достижением: на ее составление проводятся конкурсы; она печатается в богатом оформлении как типографский продукт, хранится в библиотеках как

общедоступный документ, знакомящий желающих с историей выполненного по ней проекта и с идеологией заказчика. Это касается, в первую очередь конкурсных программ (программы, составленные на этапе реализации, как правило, являются конфиденциальными). Основное же значение развитой архитектурной программы в том, что она является одним из немногих эффективно работающих инструментов, соединяющих теорию и практику в архитектуре, поскольку ее идейно-художественная часть фактически переводит требования философского и эстетического характера, изложенные языком теории, непосредственно в комплекс изобразительных средств будущего здания<sup>24</sup>.

В российской же архитектурной практике мы практически не находим подобных документов в оформленном печатном формате и в свободном доступе. О рабочем ТЗ не приходится и говорить: как в случае государственного, так и в случае частного заказа это закрытый материал, доступный лишь заказчику и архитектору. В то же время, в советский период эта ситуация была иной: в проектных институтах была возможность в научных целях изучить ТЗ того или иного объекта (несмотря на сухость и функциональность его изложения) через научно-технические отделы. Это позволяло, по крайней мере, на уровне объектно-типологических или технологических изысканий ознакомиться с опытом проектирования. В новейший же период и эта возможность исчезла.

Таким образом, говоря об инструментах выработки концепции назначения архитектурного объекта как важнейшей гуманитарной составляющей проектного процесса, можно отметить, что в отечественной практике а) крайне бедной является культура архитектурного программирования, соответственно, решения по балансировке смыслового ядра (а то и его полной разработке) и средств художественного выражения объекта автоматически ложатся на архитектора; б) практически недоступно изучение намерений заказчика в области проектных задач, т.е. изучение архитектурной практики может вестись исключительно по

---

<sup>24</sup> Роли архитектурной программы в творчестве зодчего и ее потенциалу как средства изучения его выразительного языка автор посвятила исследование: Ilyevskaya, M. Architektur der Antwort. Kolumba – Das Kunstmuseum des Erzbistums Köln von Peter Zumthor. – MAS Thesis im Rahmen des MAS Programms in Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich. – Zürich, 2014.

«архитектурному интерфейсу» объекта – реальным физическим характеристикам либо проектным характеристикам (если речь о неосуществленном проекте). В паре «художественный язык – назначение» под назначением, по сути, приходится понимать тип здания, а не широкий, вкладываемый в это понятие спектр социальных, идеологических, культурных и иных задач. Если же вспомнить, что 1990-е годы были отмечены сменой типологической палитры, а опыта проектирования вновь возникших типов не было, так как новая типология не повторяла типологию советского заказа, становится очевидной острота момента. Инструмент, который помог бы зодчим освоиться в новых установках заказчика, и каким, безусловно, является архитектурная программа, отсутствовал. Усугубляло обстановку стереотипное и даже на 2020-е годы не преодоленное представление о «несводимости» теории и практики, которое блокирует любые эволюционные движения в этом направлении.

Если говорить о вызовах идеологического характера, достаточно соотнести наиболее характерные типы зданий в советской архитектуре, которые в конце 1980-х еще активно разрабатывались, и новые типы, пришедшие в середине 90-х им на смену. Основная демаркационная линия между этими типологическими наборами проходит по критерию социальной значимости. Типы зданий до 1991 г. отчетливо нагружены социально-общественными и государственными задачами; в новом же экономическом пространстве выступают на первый план частные интересы и коммерция (при этом в западной практике этого же периода эти частные интересы уже начинают активно окрашиваться социально-общественными задачами). Ясно, что «перепрыгнуть» этап начального развития капитализма и оказаться в мировой повестке вряд ли было возможно. Но, на наш взгляд, этот этап мог бы оказаться для отечественной архитектуры иным, если бы в архитектурной практике сильнее была теоретическая составляющая. Тем более, что все проблемы капиталистического мира архитектуры были обозначены «без купюр» отечественными теоретиками еще в 1980-е годы. Интенция социальной общности, социальных задач в короткий срок должна была быть конвертирована в интенцию неведомую, если не сказать чуждую. Это означает, что художественный язык уже наработанной интенции

внезапно должен был начать выражать нечто, еще не осознанное ни на теоретическом, ни на этическом, ни на прагматическом уровне. В этом смысле можно предположить, что начал создаваться своего рода «язык неопределенности», который также вполне соответствовал общей обстановке «неизвестности завтрашнего дня».

Добавим к этому, что языки, наблюдаемые архитекторами в это же время в западной практике – это уже иные по сравнению с начальной точкой постмодернизма языки; а содержательные задачи, ими решаемые – отражали иной этап развития экономической системы и архитектуры, нежели этап, проходивший синхронно в России, но ознакомиться с этими задачами по целому ряду причин, описанных в п.1.1, для среднего представителя архитектурной профессии было затруднительно.

Наряду с этим нельзя не отметить, что проникновение языка постмодернизма в СССР началось раньше, чем начался отсчет «постсоветской» эры. По проектам 1980-х годов мы видим, насколько разнообразно, а главное, своеобразно по сравнению с Западом сочеталась постмодернистская форма с функциональной установкой в отечественном зодчестве; насколько органична она оказалась для решения целого ряда социальных – социалистических – задач. То есть, когда речь идет о варьировании приемов, «уже ставших историей архитектуры XX века», это следует понимать буквально: эти художественные приемы стали в России 1990-х своего рода инструментом мониторинга вкусов заказчика, интуитивного понимания новых назначений, а также – поисков направлений, органичных собственному темпераменту и художественному видению. Можно предположить, что движение «от приема», от формы – а именно таким было движение проектной мысли, выращенной ВХУТЕМАС, а затем и МАРХИ (со всеми его «идейными филиалами» по стране) – это составляющая некоего генетического алгоритма российской архитектуры. Вопросом является: какой именно прием выбран, и как он описывает (или даже определяет) концепцию назначения в глазах конкретного архитектора.

Наконец, прямую связь с проблематикой заказа и архитектурной интерпретацией назначения объекта имеет тема взаимосвязи в архитектуре решений внутреннего и внешнего облика здания. В российской архитектуре 1990-х гг. с оформлением частной проектной практики и частной собственности практически сразу стал очевиден феномен разделения проектной сферы на так называемые «объемное проектирование» и «дизайн интерьера». Важно отметить: речь идет не о профильной поддержке архитектурного проекта, который ведет архитектор или проектное бюро, специалистами в области интерьерных работ, а о фундаментальном расщеплении архитектурных задач на эти две области. В первые же годы появления частной собственности дизайн и декор интерьера стали наиболее доходной для малых архитектурных предприятий сферой, получавшей также активную информационную подпитку в виде новых журналов по интерьерной тематике, которые, в основном, являлись российскими представительствами зарубежных медиа. Частный заказчик, у которого еще не было выработано представление об архитектурном объекте как художественном целом, перенес свои представления о работе над интерьером из формата частной недвижимости в формат крупного общественного объекта. Нормальным явлением стало поручение работ по объемному проектированию и решению интерьеров одного здания разным, не связанным друг с другом авторам-архитекторам.

Другим явлением, коренящимся в этом же отношении ко «внутреннему» в архитектуре как решаемому отдельно от «внешнего», стал феномен так называемого «открытого строительства». Здесь, так же, как и с осмыслением интерьера, произошло искажение уже существующей в истории архитектуры концепции – проектной партисипации. Партисипация (англ. – participation, „участие“) предполагает деятельное участие заказчика в архитектурном программировании и проектном процессе, и единовременное создание объекта с учетом его проектных предложений, в том числе, и рассчитанных на перспективу. В России же возник иной феномен, в 1990-е годы переживаемый мастерскими как нечто новое и прогрессивное: «открытое строительство» предполагало сдачу объекта в виде оболочки с перекрытиями, в которых предусматривались отверстия

под узлы коммуникаций, своего рода этажерки. Если речь шла о жилье, в проект закладывались так называемые «примерные планы квартир», подтверждающие реалистичность размещения зон стояков. Явление «открытого строительства» до сих пор является предметом внимания зарубежных исследователей, которые и начали изучение темы в 1990-х. Российский опыт неизменно занимает в этих работах показательное место [96].

Таким образом, основная проблема усматривается в том, что, получив из западной системы палитру заказов и специфическое отношение к внутреннему наполнению здания, российская архитектура не располагала инструментами теоретического ценностного осмысления цели проектирования. Что (как можно предположить) неминуемо должно было отразиться на ценностной и практической составляющих профессионального мировоззрения. В этом свете дискуссия о художественной интерпретации назначения архитектурного объекта в творчестве постсоветских архитекторов обещает особую направленность.

### **1.5. Изменение места архитектуры в социокультурном пространстве новой России**

Архитектура обретает свой облик в творчестве зодчего, который использует и совершенствует доступные технологии проектирования и строительства, воплощая свое отношение к окружающему миру и к текущим потребностям общества. Возникает новое творение материальной и духовной сферы, цельное и отражающее момент, в который оно создано. Но здание не может пониматься как изолированный объект; возникая в конкретной точке пространства, оно, с одной стороны, реагирует на построенный человеком мир – «вторую природу», с другой – само становится этой «второй природой», меняя собою место и образуя фон для других архитектур, которые возникнут в будущем. Говоря о каждом новом строительном вторжении в существующий мир, архитектор П. Цумтор, метафорически замечает: «В воду бросают камень. Песок кружится и оседает.

Волнение было необходимо. Камень нашел свое место. Но пруд уже не тот, что прежде (перевод мой. – М.И.)» [109, с. 18].

Архитектурный объект предопределяет своим возникновением дальнейшее развитие архитектуры, которое может быть обозначено как «саморазвитие» [31]. Этот эволюционный процесс вовлекает наряду с уже обсуждавшимися в предыдущих параграфах аспектами различные стороны жизни социума. Архитектура оказывает на общество формирующее, идейно-воспитательное действие (даже если таковое не провозглашается ею как цель), тем самым создавая предпосылки для возникновения архитектурного осмысления мира на новом этапе. Можно полагать, что оценка творчества конкретного зодчего должна содержать трактовку того качества, которого достигает его архитектура в этом отношении. Более того: этот последний аспект анализа позволит заглянуть в будущее, понять, каковы перспективы того или иного творческого метода или направления в архитектуре.

В настоящем параграфе проведем соотнесение социальных, антропологических факторов, которые оказались наиболее острыми для российской архитектуры в период перестройки, с соответствующей по времени проблематикой мировой архитектуры (Приложение 4 – 1.5).

К концу XX века в теории архитектуры выкристаллизовались несколько тем, которые можно назвать «очагами» архитектурной антропологии. Утверждать и различать, являлась ли отечественная архитектурная мысль в этих «очагах» совершенно независимой или заимствовала что-то из зарубежной науки, не всегда возможно. Представляется, что для начального перечисления этих «очагов», концентрирующих проблематику роли архитектуры в обществе, можно обратиться сразу к зарубежному архитектурно-теоретическому опыту, где они системно представлены в хрестоматийном формате. Так, в антологии теоретической мысли XX в. венгерского теоретика архитектуры А. Моравански (2003) заключительный раздел получил название «Место архитектуры», обыгрывающее двойственность этого словосочетания [97, с. 481-500]. С одной стороны, речь идет о феномене привязки архитектуры к конкретному месту. С другой – о том, что архитектура и

профессия архитектора занимают в жизни общества то или иное место, играют свою роль в нем. С этих позиций автор создает следующий набор проблемных блоков:

- Грани архитектурной профессии (архитектура как искусство, ремесло, наука, предпринимательская и административная деятельность).

- Понятие «места» в архитектуре как антропологическая концепция и основа профессионального сознания. «Мифология» места, феноменология места, антропология места. Локальное / глобальное, национальное / интернациональное в архитектуре.

- Архитектура и идеология (в контексте возможностей архитектуры отражать скрытые механизмы социально-экономического и политического строя).

- Архитектура как коммуникация (охватывается постмодернистская теория коммуникации, семиотические подходы).

- Оценка архитектуры с позиций отношения к реальности, проблема виртуализации (как общества, так и средств архитектуры), воспроизводимости, ситуаций, меняющих восприятие реальности – этот раздел объединен условным названием «Архитектурные жесты».

В очень близкой конструкции освещена антропологическая составляющая архитектуры XX-XXI вв. в антологии «Архитектурное знание. Основные тексты по культурологии» (2011 г.) – второй из новейших антологий, вслед за антологией А.Моравански, систематизирующих теорию архитектуры по проблемным блокам [84]. Таким образом, можно полагать, что палитра действия «архитектуры в архитектуре», ее реакции на построенный мир определяется в большой степени этими темами.

Чтобы понять условия, в которых в России после перестройки формировалась реакция архитектуры на свою собственную природу, необходимо соотнести указанные темы с российским архитектурно-теоретическим дискурсом начала 1990-х годов. Замена в короткий срок одной общественной формации на другую, считавшуюся антагонистической, уже обещает «вызов» в понимании

миссии архитектуры. Но, как и в предыдущих четырех составляющих профессионального мировоззрения зодчего, он требует конкретизации.

В начале настоящей главы речь шла о становлении архитектора как личности с определенной биографией, темпераментом, образованием; семья и общество вносят в этот первый этап свой важнейший вклад. Размышление об ипостасях профессии архитектора переводит исследование в иную плоскость: в плоскость развития профессии как формы деятельности общества. В XX веке благодаря развитию техники и общественных институтов архитектура стала дисциплиной, интегрирующей намного больше специальностей, чем раньше, так что говорить об архитекторе-«универсале», человеке, держащем в руках все нити проекта, не всегда возможно. Культура сотрудничества – это один из важнейших маркеров XX века. Однако основные ипостаси, социальные роли архитектора почти не меняются, так как это связано со сферами бытия самой архитектуры. Для западного мира их можно перечислить без изменений относительно, например, исследований о работе зодчего, которые создавались в начале столетия. Один из таких исследователей, немецкий культуролог К. Шеффлер, в своей работе «Архитектор» («Der Architekt», 1905 г.) говорит об архитекторе как Предпринимателе, Ученом, Чиновнике, Ремесленнике, Художнике [105]. Удивительно, что такие роли как «Педагог и Наставник» и «Общественный деятель» автором не рассматриваются (несмотря на их перманентную актуальность), но новейшие исследования в той же Германии эти пробелы восполняют [88]. Научная рефлексия о профессии зодчего продолжается; но для исследуемого здесь вопроса принципиальными являются акценты, которые расставляет в этом ролевом наборе социально-экономическое устройство, а также – «ролевой выбор» самого зодчего, когда этот выбор возможен.

Для контекста СССР периода перед перестройкой очевидно одно: ядро этого ролевого набора представляют «Ремесленник» и «Художник». Роль Предпринимателя была невозможна в связи с социально-экономическим устройством; роль Чиновника могла коснуться лишь руководителей проектных институтов; роль Ученого очень условна в связи с той спецификой вхождения науки в практическую работу и образование рядового советского архитектора, о

которой уже шла речь выше, соответственно, имело место деление на архитекторов-практиков и архитекторов-теоретиков, отразившееся в создании институтов с соответствующей специализацией. Роль Педагога (в рамках образовательного процесса) для практиков была затруднительна, поскольку с 1959 года существовало ограничение на совместительство по службе<sup>25</sup>. Произошло специфически-российское разделение на архитекторов-педагогов и архитекторов-практиков, и единственное, где можно было оживить эту грань профессии – внутри коллективов проектных институтов. И, наконец: Общественный деятель: эта роль в социалистическом обществе даже приветствовалась – пожалуй, это одно из характерных отличий от западной практики. Другой вопрос: сколь далеко могли простираться полномочия этого деятеля – ведь история советской архитектуры знает примеры радикальной смены курса, осуществленной «сверху». И роль архитектора как Общественного деятеля в этих эпизодах не столь явна; это именно роль, лишь за небольшими исключениями переходящая в ипостась профессиональной деятельности.

Важно рассмотреть отношения в «ядре»: Ремесленник–Художник. И здесь для характеристики художественной стороны в 1980-е–90-е гг. интересно снова обратиться к труду К. Шеффлера. В разделе «Художник» речь идет об оторванности в архитектуре рубежа XIX–XX вв. художественного импульса от собственно задач архитектуры в силу отсутствия в зодчестве запроса на творчество (речь идет о периоде эклектики). Шеффлер вводит понятие «бумажное искусство» (Papierkunst), чтобы обозначить состояние зодчего, когда его природа Художника работает в «холостом режиме», оставаясь за границами реального архитектурного процесса [105, с. 55–58]. Явление «бумажной архитектуры», которое по праву занимает свое место в истории отечественной архитектуры, является частным случаем такой ситуации в культуре, когда художественный импульс архитектора и

---

<sup>25</sup> Постановление СМ СССР от 10 декабря 1959 г. № 1367 «Об ограничении совместительства по службе». URL: <https://docs.cntd.ru/document/901838867?ysclid=m21tr7536j789383012> (дата обращения 09.10.2024).

осуществляемый им поисковый процесс не совпадают с превалирующей в том пространстве, где он живет, линией развития зодчества.

Можно привести в этой связи пример: в 2021 году «бумажная архитектура» составила идейный каркас выставки АРХ Москва – как в историческом контексте, так и в методе показа деятельности современных отечественных зодчих. Экспозиционный зал делился на две части: с одной стороны «фантазийные» работы действующих архитекторов на тему будущего Москвы, с другой – уверенно оформленные стенды ведущих строительных компаний, в настоящий момент осуществляющих застройку страны индустриальным методом. Эта оппозиция воплощает описываемый здесь феномен; но на период реформ 1980-х гг. он был окрашен импульсом индустриализации советской эпохи, а на 2021 год – импульсом индустриализации, воплощающим интерес капитала, крупных компаний-застройщиков и частных домостроительных комбинатов. Но архитектура как профессия дает тот же ответ на ситуацию снижения востребованности своего художественного потенциала.

Другим отражением той же проблемы – реализации природы Художника в архитектурной профессии – стала в XX веке тема так называемой «автономии архитектуры», легализующая «архитектуру ради архитектуры», то есть отменяющую концепцию архитектуры как профессии «ответа». Продвижение этой позиции велось, в первую очередь, за рубежом (в советской архитектуре это было бы невозможно), исследователи связывают ее начало с деятельностью архитектора Эмиля Кауфмана, который ввел в оборот само словосочетание и теоретический концепт «автономная архитектура» в 1930-е гг. [91]. Однако, более резонансной оказалась не оригинальная концепция, а ее рецепция в 1970-е П. Эйзенманом и Ф. Джонсоном, и ее дальнейшее индоктринирование, о котором речь шла выше, при обсуждении проблемы назначения в архитектуре XX в. Так что в XXI веке проблема «архитектуры между автономией и гетерономией/ангажементом» обсуждается западными историками как одна из центральных в истории архитектуры новейшего времени [90]. Более того: несмотря на отсутствие прямых высказываний теоретиков «автономии» на этот счет, можно предполагать, что идея

автономии в середине XX века возникла как поддержка антимодернистского (читай: антисоциалистического) проекта, поскольку в социалистическом видении архитектура существует исключительно на службе общества, а индивидуализм противопоставлен общественной миссии. Без сомнений утверждается это советской теорией архитектуры еще в середине 1980-х гг., накануне радикальных перемен [66].

В связи с темой настоящей работы возникает вопрос: можно ли говорить о проникновении такой установки в российскую архитектуру на волне перестройки, если да, в каких формах она проникла, и каково соотношение в работах конкретных российских архитекторов, начавших свою работу в 1990-е гг., компоненты «архитектуры на службе общества» и «архитектуры автономии». Это, на наш взгляд, один из самых важных потенциальных маркеров оценки мировоззренческого сдвига в отношении к миссии профессии.

Не менее важной является компонента ремесла как особой философии труда. Роль Архитектора-Ремесленника может быть раскрыта через философию трудовой деятельности и может дать любопытный срез в понимании психологии труда при смене социалистической идеологии на капиталистическую.

В архитектуре XX века особое значение имеет теоретическое становление и комплексное освоение понятия «место». Антропологический взгляд результировался в западной архитектурной науке рядом программных трудов, предлагающих расширение понимания географического пространства до социокультурного и определяющего сегодня норму комплексного рассмотрения места проектирования (К. Линч, К. Норберг-Шульц, М. Оже, М. Фуко, и др.). Советские архитекторы благодаря переводческой и исследовательской работе отечественных теоретиков имели возможность ознакомиться с некоторыми из них (хотя хронологически это произошло несколько позже публикации оригиналов). Основным возможным столкновением здесь может быть принципиальная разница в представлениях о месте в материалистическом и идеалистическом сознании, о чем отчасти уже шла речь при анализе рецепции природного фактора в архитектуре (п. 1.3.). В советской архитектуре определенно существовал интерес и развитая

дискуссия по вопросу национального/интернационального (одному из аспектов антропологии места), но связана эта дискуссия была с проблематикой социалистической платформы, объединяющей республики разной культурной традиции в единое пространство. Вопросом является, какова была судьба этой дискуссии после перестройки. Представляется, что при анализе художественного языка отечественных архитектурных мастерских необходимо выявить, в какой мере или в каком ключе философские концепции места (как определенной суммы позиций) были ими восприняты, включая и те модификации, которые были созданы в СССР (например, такие как «средовой подход»).

Наконец, крупным тематическим блоком, определяющим саморазвитие архитектуры, является блок, рассматривающий принципы коммуникации архитектурной среды с обществом и, соответственно, дальнейшей реакции архитектуры. Информационно-коммуникационные технологии – это, безусловно, флагманский фактор второй половины XX и текущего XXI века. Возможно, что именно за ним, теперь более чем за экономикой или политикой – ответственность за развитие общества, за его целостность, нравственные ориентиры. И архитектура, безусловно, подключается к этой миссии. Оценивая художественную позицию той или иной архитектурной мастерской, необходимо выявить практикуемые способы коммуникации, а также общий знаменатель передаваемых сообщений. Ибо эти сообщения, по сути, и есть социальная позиция архитектора по тому или иному вопросу, его ответ на вызовы времени, и в то же время – его вклад в будущее.

### **Выводы по главе 1**

Синхронное сопоставление социокультурного контекста архитектурной специальности в период начала 1990-х–конца 2010-х гг. в России и в странах Запада показало, что мощная дестабилизация мировоззрения российских зодчих в период реформ предопределена комплексными внутрипрофессиональными противоречиями.

Основная проблема усматривается в том, что, получив из западной капиталистической системы характерную для нее схему отношений в профессии,

типологическую палитру и свободу художественного высказывания, российская архитектура не получила «в комплекте» ключи к их теоретическому осмыслению, включающему такие аспекты как системные различия представлений о пространстве, о возможностях интерпретации природного начала, об инструментах профессионального целеполагания, о миссии архитектуры в обществе и способах ее коммуникации с ним. Что (как можно предположить) неминуемо должно было отразиться на ценностной и практической составляющих профессионального мировоззрения.

## ГЛАВА 2. ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ В АРХИТЕКТУРНОЙ ПРАКТИКЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «РЕЗЕРВ»

Приступая к рассмотрению творческой практики архитектурного бюро ТПО «Резерв» – обширного и разнородного по своему содержанию материала – необходимо сделать замечание о методе анализа, который, на наш взгляд, будет наиболее продуктивен для целей настоящего исследования. Этот метод отсылает в своей основе к предложенному еще в 1930-е годы Э. Панофски применительно к произведениям искусства «иконологическому методу» [49]. Панофски интересовали переходные этапы в истории искусства; в смешении форм и концепций он видел следы мировоззренческих трансформаций, открывающих понимание эпохи. В СССР в это же время был свой мастер анализа, но уже в архитектуре – Н.И. Брунов, которого сегодня называют «предтечей иконологии»<sup>26</sup>.

Суть метода состоит в последовательном вычленении смысловых уровней произведения (Приложение 4 – 2):

1) Псевдо-формального (описывающего фактологическую базу, «сюжет» – он осуществлен автором при подготовке каталога ТПО «Резерв» 2020 года и представлен в Приложении 1);

2) Иконографического – требующего знания важнейших концепций и принципов представления тех или иных идей в рассматриваемой культуре (он осуществляется здесь в синхронном межсистемном сопоставлении, на основе принятого аналитического инструмента);

3) Иконологического – по выражению Панофски, требующего синтетической интуиции, обусловленной индивидуальной психологией и *Weltanschauung* (мировоззрением), ведущего к пониманию смысла произведения в свете его социокультурного функционирования.

---

<sup>26</sup> Седунова, Т. В. Н. И. Брунов как предтеча "иконологии архитектуры" // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. №58. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/n-i-brunov-kak-predtecha-ikonologii-arhitektury> (дата обращения: 22.10.2024).

Данная процедура, с нашей точки зрения, может привести к раскрытию существенных характеристик творчества ТПО «Резерв» в его отношении к представляемой эпохе.

## **2.1. Период становления единой творческой линии архитектурной практики ТПО «Резерв» (1987/1995–2003 гг.)**

Творческое производственное объединение «Резерв» основано 14 сентября 1987 года в Москве в форме проектного кооператива «Резерв» вскоре после создания законодательной базы в России для ведения деятельности этого формата<sup>27</sup> и продолжает свою работу как ООО «ТПО «Резерв»<sup>28</sup>. За более чем 35-летний период работы осуществлено строительством или реконструировано более 60 объектов [71, с. 81,83], в основном, в Москве. Коллектив систематически участвует в конкурсах и профессиональных мероприятиях, проверяя и развивая свои концептуальные поиски. Все это делает творчество ТПО «Резерв» показательным объектом для анализа профессионально-мировоззренческих особенностей архитектурной практики на всем протяжении изучаемого периода времени.

В отличие от персональных творческих мастерских, возглавляемых и в административном, и в творческом отношении одним лицом или партнерской группой, предприятие первоначально представляло собой *творческое объединение* мастерских, связанных административно. Лишь начиная с 1995 года, с момента поступления архитектора В.И. Плоткина, одного из шести основателей<sup>29</sup> кооператива, на постоянную работу в «Резерв» (соблюдая документальную точность, начиная с 2000 года, когда он возглавил все архитектурное

---

<sup>27</sup> О создании кооперативов по производству товаров народного потребления: Постановление Совмина СССР от 05.02.1987 № 162 // URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=44314#wmO1phTczx1llwWy> (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>28</sup> На декабрь 2024 г.

<sup>29</sup> Основатели архитектурно-проектного кооператива «Резерв»: В.Бурмистров, Л. Купершмидт, С.Ламдон (председатель), В.Плоткин, А.Сонин, А.Трофимов; после реорганизации кооператива в Общество с ограниченной ответственностью «Творческое производственное объединение «Резерв» в 2000 г. должность генерального директора занял С.Ламдон, должность директора по архитектуре – В.Плоткин, остальные основатели покинули компанию.

подразделение бюро) можно говорить о формировании единой творческой линии организации, которая и делает возможным изучение ее деятельности в мировоззренческом аспекте.

Выбранное основателями название предприятия – ТПО «Резерв» – выразительно характеризует свое время: ситуацию промежуточности, неопределенности и одновременно готовности к «неизвестному». Исследователи российских названий деловых объектов (эргонимов) выделяют названия кооперативов конца 1980-х–начала 1990-х гг. («Надежда», «Прогресс», «Труд» и т.п.) в особую группу, окрашенную некоторой инертностью и одновременно несущую ценность универсальности. Сочетая идеолого-воспитательную окраску названий советского периода с неопределенностью по отношению к профилю предприятия и многозначностью, свойственной иностранизмам, «Резерв» стал одним из первых «межсистемных» жестов бюро, тщательно охраняемых коллективом как своего рода талисман времени основания.

Первое десятилетие деятельности компании имело решающее значение для ее дальнейшего развития с точки зрения становления организационной и материально-технической базы. Основой этого процесса были вначале региональные заказы на проектирование объектов сферы услуг<sup>30</sup>. Принципиальный профессиональный скачок дало коллективу освоение непривычной для советской архитектурной практики типологической единицы, выдвигению которой способствовала реструктуризация российской экономики: зданий банков и обслуживающих их сооружений. Большая часть подобных заказов в портфолио «Резерва»<sup>31</sup> предполагала приспособление уже существующих зданий; акцент в работе приходился на рациональные функционально-планировочные решения и дизайн интерьера. За формирование гармоничной среды деятельности и организацию интерьеров здания филиала акционерного банка "Инкомбанк" в

---

<sup>30</sup> Более подробно о ранних работах см.: Ламдон, С.Е. Первые тридцать лет / Архитектурный Вестник. – 2017. – № 4 (157). – С. 28-29.

<sup>31</sup> Перечень осуществленных объектов этого периода см.: ТПО Резерв 2000-2020. Владимир Плоткин = ТРО Reserve 2000-2020. Vladimir Plotkin / Творческое производственное объединение «Резерв» ; под общ. ред. М. Ильевской. – Екатеринбург : TATLIN, 2020. – С. 342.

Гончарном переулке в Москве коллектив был награжден Государственной Премией Российской Федерации в области литературы и искусства 1994 года<sup>32</sup>. Награда такого уровня свидетельствует о высоком профессионализме, достигнутом к этому времени. Но вклад первых лет деятельности, в контексте всей истории ТПО «Резерв», лежит все же в иной плоскости. Благодаря ранним работам «Резерв» сформировал уникальную корпоративную культуру, обрел первоклассную материальную базу и свое рабочее пространство, которое вплоть до 2019 г. было местом творческой жизни бюро (здание по адресу Благовещенский переулок, дом 3, строение 1 в Москве). К 1995 году, когда коллектив насчитывал уже 80 сотрудников<sup>33</sup>, большинство рабочих мест было оборудовано персональными компьютерами с широкоэкранными мониторами; тогда же была приобретена лицензия на корпоративное использование графического продукта Graphisoft ArchiCAD. Напомним, что в 1995 году такое оборудование как цветное копировальное устройство, принтер, плоттер, и, тем более, персональный компьютер высокой производительности были не просто новинками – они воспринимались отечественным профессиональным цехом как «чудо техники», переворот в организации архитектурного и изобразительного творчества.

Ощущение «своего дома», идентификация себя с конкретным рабочим пространством в самом центре столицы заложили основы одной из важнейших мировоззренческих характеристик коллектива: его ощущения себя как наследника позитивных сторон советского проектного института. Необычной бытовой деталью, которая удивляла современников, была развитая социальная инфраструктура в рамках компании (собственная столовая, обеспечивающая двухразовым питанием весь коллектив и служившая местом неформального общения, и медицинский пункт). Руководство сделало ставку на нейтрализацию резкой смены профессионального стиля жизни, опираясь при этом не на

---

<sup>32</sup> Указ Президента Российской Федерации от 29.05.1995 г. № 537 «О присуждении Государственных премий Российской Федерации в области литературы и искусства 1994 года», Премия присуждена в области дизайна архитектору Медиевскому С.М., инженерам-конструкторам Вайнштейну Г.С., Ламдону С. Е., Ляховицкой М. А.

<sup>33</sup> Ламдон, С.Е. Первые тридцать лет // Архитектурный Вестник. – 2017. – № 4 (157). – С. 29.

искусственные социальные технологии, такие как «teambuilding», созданные в капиталистической системе, а на имевшийся в советской культуре опыт коллегиальной общности. Картину завершала собственно организационная структура, к 1995 году представлявшая собой три архитектурные мастерские (руководители Ю.Г. Гомон, Ю.П. Журавлев, В.И. Плоткин), поддерживаемые в ходе создания проектной документации единым инженерным подразделением.

Таким образом, как *производственное объединение* «Резерв» был в высокой степени готов к деятельности во вновь установленной системе экономических отношений. Однако во второй половине 1990-х годов его модель – гибрид проектного института с частным бюро – начала проявлять некоторую слабость, столкнувшись с новой реальностью развивающегося архитектурного рынка: начинал работать характерный для капиталистического уклада запрос на «бренд», особое *творческое* лицо. Частные мастерские, возглавляемые молодыми зодчими, уже заявляющими и оформляющими свою творческую индивидуальность, с одной стороны, и проектные институты, еще функционирующие с некоторыми преобразованиями и взявшие на себя всю массу государственных и муниципальных заказов, с другой, создавали, особенно в Москве, ситуацию острейшей конкуренции. В первой главе отмечалось, что эта конкуренция причиной имела единовременность социокультурных изменений, чем отличалась от конкуренции эволюционно развивающегося рынка стран капиталистического мира.

В ситуации, когда частный заказчик, не имея еще ни критериев оценки, ни культуры заказа, ищет наиболее ярких исполнителей, пестрая картина подходов, свойственная проектным институтам (а картина проектов «Резерва» была именно такой), оказывалась не лучшим предложением. Художественная узнаваемость, уникальность почерка становились ощутимым требованием, причем не только в среде заказчиков, но и в профессиональной среде, «архитектурный быт» которой интенсивно формировался вновь созданными СМИ. Ответом на этот запрос стала централизация творческой линии бюро: в 2000 году В.И. Плоткин ответил согласием на предложение директора ТПО «Резерв» С.Е. Ламдона официально

возглавить все архитектурное направление ТПО «Резерв», стать главным архитектором компании.

Остановимся на некоторых фактах творческой биографии В. Плоткина, которые представляются немаловажными в свете изучаемой проблемы профессионального мировоззрения. Владимир Ионович Плоткин родился в 1955 году в Ленинграде, в 1980 году окончил Белорусский Политехнический институт в Минске, отделение архитектуры, с 1980 по 1985 гг. работал в институте «Белгоспроект». Белорусский период – позволим себе это предположение – не мог не оказать воздействия на менталитет архитектора. Культура Белоруссии, ее искусство и архитектура представляют собой уникальное в мировоззренческом плане явление, своего рода исторический перекресток западного и русского миров; в пограничности, интегративности, неожиданной комбинации культурных кодов – богатство этого края. Учитывая программную настроенность БПИ на изучение локальной архитектурной культуры, впитывание традиций одновременно европейских и советских школ, сложно представить себе, что элемент подобной гибридности мог миновать образование выпускника вуза и не войти в его менталитет.

Любопытным фактом представляется сотрудничество Плоткина с минским архитектором В.С. Белянкиным в работе над конкурсным проектом Центра международных коммуникаций Тет-Дефанс в 1983 году<sup>34</sup>. Визионерский язык Белянкина и художественная специфика подачи проектов, вполне могли пополнить багаж профессиональных впечатлений молодого специалиста.

Далее следует отметить период работы Плоткина в институте «Моспроект-1» (1985-1995), в мастерской № 14 под руководством В.П. Соколова. Тридцатилетний специалист участвует в разработке ряда крупных объектов в Москве (офисно-торгового комплекса «Смоленский Пассаж» на Смоленском бульваре; комплекса жилых зданий по улице Вересаева; гостиницы «Рэдиссон-Славянская»; конкурсного проекта комплекса «Фонда Мира» на Смоленской

---

<sup>34</sup> С этим проектом, как и с другими работами В.С. Белянкина, можно ознакомиться на персональном сайте архитектора: <http://beliankin.com>

площади; конкурсного проекта конгресс-центра на проспекте Маршала Гречко) [2, с. 232-234]. Принимая участие в работе над Смоленским Пассажем, Плоткин оказался вовлеченным в коллектив мастерской Р. Бофилла (испанский архитектор был автором первоначального проекта этого здания). В 1987 г. Плоткин стал сооснователем кооператива «Резерв», продолжая быть сотрудником института «Моспроект-1» до 1995 года, когда им было принято решение влиться в коллектив «Резерва» в качестве главного архитектора проектов третьей (наряду с уже имеющимися в составе «Резерва» мастерскими Ю. Гомона и Ю.П. Журавлева) мастерской.

Коллеги из ПИ «Моспроект-1», которые перешли в «Резерв» вслед за В. Плоткиным, со временем сформировали творческое ядро бюро: Ирина Владимировна Деева, коллега В. Плоткина по мастерской № 14, возглавила в 1995г. первую сформированную в «Резерве» под его началом архитектурную бригаду<sup>35</sup>; Сергей Александрович Гусарев, коллега по «Моспроекту-1» из мастерской № 13, возглавил свою бригаду в 2001 г.; Сергей Андреевич Успенский, соавтор по проекту «Смоленский Пассаж», ведет бригаду с 2002 г.

Профессиональная связка главного архитектора бюро и трех руководителей мастерских сама по себе может рассматриваться как явление «межсистемности», являясь результатом пересечения двух типов ментальности: ментальности, собранной «на перекрестке культур», и ментальности москвича, образцового выпускника МАРХИ<sup>36</sup>, с привитыми ему идеалами упорядоченности, представлениями о градостроительстве как области архитектуры, несущей высокую социально-организующую миссию. В интервью трех коллег отражается момент персональной адаптации к сотрудничеству, некоторого отхода от привычных установок, который одновременно имел причины и в объективных условиях развития профессии [70, с. 47-49; 53-57; 62-65].

---

<sup>35</sup> Бригады, созданные в «Резерве» в рамках мастерской В. Плоткина, вскоре после его перехода на должность главного архитектора ТПО «Резерв» были переименованы в «мастерские», при сохранении также статуса мастерских Ю. Гомона и Ю. Журавлева.

<sup>36</sup> И.Деева, С.Успенский и С.Гусарев являются учениками профессора Н.Н. Улласа, выпускниками кафедры градостроительства МАРХИ соответственно 1983, 1985 и 1981 гг.

В воспоминаниях С. Гусарева и С. Успенского отразилось характерное для российского «архитектурного быта» конца 1990-х гг. увлечение достижениями архитектуры Нидерландов <sup>37</sup>. Успенский, в частности, описывает свою эмоциональную проекцию голландских трендов как собирательный образ архитектуры, которую ему хотелось бы осуществить, а «Резерв» для него оказывается местом, где эта мечта сбудется. Поездка В. Плоткина и С. Гусарева в Голландию в 2001 году имела целью ознакомление с этим модным сегментом новейшей архитектуры. Был привезен обширный фотоматериал, в первую очередь, по теме строительства жилья, обсуждавшийся в кругу «Резерва». Однако, как вспоминают коллеги, впечатления от объектов у участников этого «тура взаимной ориентации» не совпадали – что можно отнести на счет разницы школ и, соответственно, ценностных установок; относится это также на счет эмоционального состояния дезориентации того времени и давления текущих ретроспективистских подходов.

Восприятие лидерами бюро «иной» (по отношению к собственной) архитектурной культуры сопряжено и со специфическим узнаванием ее в личности Плоткина. Вспоминая встречу с ним в «Моспроекте-1», Гусарев замечает «инаковость» его предпочтений в области архитектурной выразительности:

«Еще в период работы в «Моспроекте-1» я познакомился с Владимиром Плоткиным, мы были в разных мастерских. Я как-то зашел в мастерскую В.П. Соколова и увидел, что незнакомый молодой человек (это был Владимир) проектирует «дом из журнала». Как бы делает то, чего «у нас не делают»: пересекающиеся структуры, ритмы... Ни конструктивные схемы, которыми мы пользовались, ни материалы не позволяли изображать то, что там возникало...»<sup>38</sup>.

Обращение Плоткина с формой оказывается своего рода «сигналом» и для Деевой, по словам которой он «отличался от нашей московской «закваски», был

---

<sup>37</sup> Популярности голландской школы в России, особенно в области градостроительства и проектирования разнообразных типов жилья, безусловно, способствовали профессиональные периодические издания. Достаточно вспомнить, что единственный разворот первого номера «АВ» был полностью посвящен новейшей архитектуре Нидерландов (иначе привлечь внимание читателя ко вновь созданному органу печати было бы очень трудно); о личности голландского теоретика Б. Голдхоорна, возглавлявшего «Проект Россия», речь уже шла.

<sup>38</sup> Гусарев, С. Это сравнимо с умением грамотно писать...: интервью М. Ильевской // Архитектурный Вестник. – 2017. – № 4 (157). – С. 62.

какой-то другой»<sup>39</sup>; и для Успенского, который отмечает в нем видение мира «через математический закон»<sup>40</sup>.

Потому формотворчество становится в «Резерве» платформой, на которой персонально В. Плоткиным было положено начало целевому формированию визуальной узнаваемости языка бюро.

В соответствии с тенденцией, на которую мы указали в первой главе, вынуждавшей отечественных архитекторов лично и в срочном порядке осваивать цифровые методы проектирования, он изучает продукт Graphisoft ArchiCAD. В результате в 1997 году возникает несколько цифровых образов, получивших условное название «*Сны*» (Приложение 2, поз.1). Не представляется возможным определить интенцию этих работ: являются ли они продуктом тренировки, изучения возможностей программы (для зрителя, владеющего языком ArchiCAD, отработка опции мультиплицирования при различных функциональных установках очевидна) или же они представляют собой отвлеченный пластический поиск, сходный с упражнениями по курсу ОПК. Важно, что полученные цифровые работы используются «Резервом» в дальнейшем для обозначения своей визуальной идентичности (то есть, превращаются из цифрового феномена в художественный манифест, а затем и в проектные образы).

«Сны» провоцируют ряд вопросов, связанных с внедрением цифрового метода в проектный и художественный процесс. В частности: как квалифицировать эту продукцию с точки зрения творчества в цифровой среде? По системе, предложенной исследователем цифрового искусства С.В. Ерохиным, их можно отнести к «цифровой скульптуре» (то есть, цифровым образам, легко воспроизводимым в аналоговой технике) и к так называемому «автоматизированному искусству» и его подвиду – генеративному искусству, при создании которого автор задает алгоритм формообразования [29]. При этом выделяется «высокоорганизованный» тип генерации, использующий примитивные

---

<sup>39</sup> Деева, И. Не будет формы – деталями не спасешься : интервью М. Ильевской // Архитектурный Вестник. – 2017. – № 4 (157). – С. 47.

<sup>40</sup> Успенский, С. Бюро, которое делает то, что мне нравится : интервью М. Ильевской // Архитектурный Вестник. – 2017. – № 4 (157). – С. 55.

математические операции – симметрию, мультипликацию, тайлинг и т.п., что также отвечает формообразованию «Снов».

Встает также вопрос о границах «случайности» как эстетического понятия и его роли в создании художественного образа в эпоху цифровой культуры [63, с. 122-131]<sup>41</sup>; следовало бы уточнить: культивируемой случайности, которая заставляет вспомнить о «живописном» Г. Вёльфлина как «искусственно организованной нерегулярности» [11] и о случайности как об «инструменте» художника [51].

Существенен и связанный со «Снами» ракурс проблематики взаимосвязи формы и содержания, который вскрывает явление приписывания форме содержания в процессе архитектурного творчества, «узнавания» в ней смысла как в некоей данности. Эта проблема была рассмотрена, в частности, еще польским философом-феноменологом Р. Ингарденом в «Исследованиях по эстетике» [41]. Сходный тип восприятия, несмотря на его идеалистическую природу, активно ОПК? В то же время, такого рода рассмотрение пары форма–содержание обостряется именно при компьютеризированном процессе создания формы, в котором субъектность оказывается под вопросом, и одновременно, нарастает актуальность т.н. «цифрового возвышенного».

«Сны» провоцируют вопрос о типах мышления в цифровом пространстве, обсуждаемый обычно применительно к арт-практикам, когда по принципу генезиса выделяются методы «born-analog» и «born-digital». Цифровые этюды «Резерва» отличаются тем, что представляют образы, рожденные сразу в цифровой среде (born-digital) – так на данном этапе достигается цель создания визуальной узнаваемости языка бюро, поскольку в среде архитектурных мастерских более распространен был метод «оцифровки» привычных архитектурных приемов и форм (born-analog). При этом этюды Плоткина с точки зрения формообразования не являются в чистом виде примерами нелинейной эстетики, так как

---

<sup>41</sup> Тема разработана под руководством автора диссертации в рамках научно-исследовательской практики магистратуры МАРХИ в статье: Оболенская, Н.И. Абстрактные 3D-штудии Владимира Плоткина в контексте теории генеративного искусства. (Приложение 3).

закономерности их построения, основанные на элементарных законах композиции (метре, ритме, остановке, метрических наложениях), однозначно считываемы человеческим сознанием и легко воспроизводимы.

Здесь мы подходим к вопросу о соотношении «композиционного» и «транспарентного» в данных работах. Неожиданный вывод состоит в том, что «Сны», имея в основе «композиционную» модель пространственного мышления, демонстрируют на уровне намерения стремление к «транспарентной» модели. В них есть формальные элементы «транспарентности», в первую очередь, суперпозиция, т.н. «глубокая поверхность», выраженная через фронтальность; но отсутствует присущая этой модели мышления неопределенность, двусмысленность пространственных отношений. «Сны» – методологический гибрид, обладающий как смысловой конечностью и реалистичностью, роднящей их с исканиями конструктивистов (по крайней мере, в тех понятиях, в которых рассматривали конструктивизм авторы «Транспарентности», Роу и Слуцки [100]), так и элементом неразрешенности, связанным с приемом «кадрирования» бесконечного пространства.

Формально-пространственные цифровые поиски, намеченные Плоткиным, сопровождаются освоением инструментов ArchiCAD коллективом «Резерва» и закреплении программы как корпоративного стандарта. При этом необходимо обратить внимание на механику использования этого продукта, так как отношение к цифровому инструменту во многом проливает свет на творческие установки, а подчас и влияет на них.

Основной подход, который закладывается в эти годы – «Резерв» с самого начала использования ArchiCAD не оперировал им как BIM-инструментом (хотя ArchiCAD создан именно как таковой). Процесс моделирования художественного образа объекта и процесс создания его ортогональных проекций в практике «Резерва» принципиально разделены. Более того: при создании пластических решений или тех же «Снов» базовые элементы программы используются неконвенционально: как набор абстрактного макетного материала. Отношения этих двух процессов создания архитектуры сравнимы с отношениями

перспективной подачи (или макетирования) и проекционного черчения в аналоговой технике. Ясно, что между ними идет непрерывная координация, «подгонка». Но этот процесс имеет мало общего с информационным моделированием, так как направляется, в первую очередь, художественной волей архитектора и персональным синтезом условий проектирования. В таком подходе усматривается мощное влияние отечественного архитектурного образования, в котором, как уже отмечалось, примат «картины» традиционно поддерживался как развитием культуры «подачи», так и подспудным позиционированием остальных составляющих (программы, конструкций, инженерии, не говоря уже о научно-теоретической составляющей) как обслуживающих, приспособляемых к художественной идее.

Приняв и в дальнейшем развивая такой подход к проектированию (включая и организацию труда в мастерской с его учетом), «Резерв» закономерным образом сталкивается с проблемой отношений образности объекта и его бытийной основы. Возможность создания образа как бы в отрыве от реальности провоцирует сугубо мировоззренческую проблему нарушения восприятия объекта проектирования как *целого*, а также известную автономность архитектурного замысла. В этом смысле цифровые методы провоцируют распад модернистского видения архитектурного объекта, хотя являются не единственным его фактором.

Полноценным отражением этого процесса становятся решения актуальных для Москвы многоквартирных домов по заказу частного инвестора – качественной подпитки «среднего слоя» городской ткани, как характеризовали этот сегмент профессиональной архитектуры критики [74].

В 1998–2000 гг. мастерской Плоткина в ТПО «Резерв» осуществляется строительством несколько таких объектов в Москве: *жилой дом по ул. Гвардейская, 11*; *комплекс из четырех жилых домов по ул. Звенигородская*; *жилой дом по ул. Малая Филевская, 34* (Приложение 1, поз. 1); *жилой дом в проезде Загорского, 11* (Приложение 1, поз. 2). Характеризуя их на фоне текущей столичной тенденции, А.П. Гозак пишет: «И все же не удержусь, отнеся эти постройки к той небольшой группе сооружений, архитектурный «костюм» которых можно

классифицировать как нормативный в отличие от костюмированного маскарада нового «московского стиля». Их архитектура не лишена противоречий, отражая переходный характер нынешнего десятилетия, но она современна, как современен язык, которым мы сегодня пользуемся» [20, с. 18]. Действительно, присутствующие в некоторых из этих зданий традиционалистские приемы (карниз-«корона», стилизованные портики) нейтрализуются выверенной квартирографией и продуманностью ее проявления в лапидарной пластике фасада. Но именно на этой типологии и происходит перелом, на годы вперед определивший видение коллективом своих проектных задач.

Проведенный нами детальный сравнительный анализ архитектуры двух созданных синхронно и одним и тем же коллективом авторов проектов – жилых домов *на Малой Филевской улице, 34* и *в проезде Загорского, 11* позволил установить, что жилой дом в проезде Загорского отличается принципиально иной творческой установкой, не применявшейся «Резервом» до этого, но считающейся как основополагающая во многих последующих проектах [34, с. 81-83]. Решения дома на Малой Филевской выступают за «честность» и однозначность трактовки отношений внутреннего и внешнего – это ортодоксальный модернистский объект. В то время как дом в пр. Загорского – «катамаран», как его назвал Гозак в цитированном тексте за специфическую структуру плана из двух параллельных корпусов – представляет собой эксперимент по сознательному сопротивлению такой ортодоксальности и соответственно, примыкает к постмодернистской эстетике. Основное, что об этом свидетельствует – разрыв между логикой внутренней структуры здания и его внешним обликом (хотя в проекте заложен целый ряд других противоречивых ходов). Независимо прорисованные четыре продольных фасада – это четыре совершенно разных композиции, к тому же обнаруживающих внутренние ритмические игры. Закономерно возникающее предположение о реакции фасадов на внешние условия не оправдывается: у дома меридиональная ориентация, с равнозначным открытием сторон в парковые зоны.

Существенно, что объект выполнен по схеме «открытого строительства» (на

которое мы указывали в первой главе как на особый фактор, влияющий на восприятие ценности назначения объекта). Американские разработчики этой схемы, ведя мониторинг успешности ее внедрения по всему миру, в отчете за 2015 год отмечают, что в России его «ярким примером является проект «Катамаран» по проекту Владимира Плоткина (перевод мой. – М.И.)»<sup>42</sup>. Ими же опубликован графический материал, демонстрирующий план типового этажа этого здания в трех состояниях: представленный на согласование (с условными планировками от ТПО «Резерв»), переданный заказчику (без планировок) и претерпевший изменения после приобретения квартир (с планировками жильцов)<sup>43</sup>. Автономность фасадов становится при взгляде на эти планы еще очевиднее и парадоксальнее.

Жилой дом в проезде Загорского стал в творчестве «Резерва» этапным проектом не только потому, что обеспечил выход коллектива на авансцену российской архитектуры после длительного периода развития, «выход из тени», как писал «Архитектурный Вестник» [73]. Он наглядно демонстрирует мировоззренческий сдвиг в творчестве бюро, когда произошла одномоментная переориентация в отношении как пространственных представлений, так и профессионального целеполагания, носившая необратимый характер. Оглянувшись на раннюю историю «Резерва», можно увидеть, как менялся фокус внимания проектировщиков: от внутреннего пространства (реконструкции для банковских структур), к уравниваемости внутреннего и внешнего (ранние жилые объекты), и наконец, к нивелированию внутреннего как области художественного и культурного намерения в пользу внешней оболочки («катамаран»). Каталог 2020 года [71] не случайно открывается именно зданием в проезде Загорского – ранние объекты в него не вошли как свидетели эпохи «Резерва», еще не нашедшего свой путь.

---

<sup>42</sup> Kendall, S. Reflections on the History and Future of the Open Building Network. 2015. URL: <https://drstephenkendall.com/open-building-studies-reports-and-lectures/> (дата обращения: 27.06.2023).

<sup>43</sup> Kendall, S., Kiseleva, N. Report on free plan apartments in Moscow. 2013. URL: <https://drstephenkendall.com/open-building-studies-reports-and-lectures/> (дата обращения: 27.06.2023).

Подтверждением того, что дом в проезде Загорского не был единичным экспериментом, а осознавался коллективом как перспективное направление творческих поисков, стал выставочный проект «*Фасады*» в рамках выставки АРХ-Москва 2000 (Приложение 2, поз. 2). В формировании концепции выставки и организации ее выполнения ключевая роль принадлежала Ю.В. Кузину, представителю плеяды российских архитекторов-«бумажников», в описываемый период – сотруднику ТПО «Резерв». «Монументальные полотна на тему фасадов ряда объектов бюро, выполненные молодым коллективом в различных техниках живописи и коллажа, превращали проекции в шутку, абстракцию, а сам «handmade» подчеркивал акт «делания» фасада, ту особую роль, которую этот процесс начал играть в работе «Резерва». Фасады стали независимыми произведениями искусства, и именно через это — постмодернистскими» [34, с. 83]. Введение в число экспонатов «Сна №2» в форме модели из клееной древесины высвечивает 3D-штудии Плоткина как интенциональный предмет: в контексте темы экспозиции они преподносятся (постфактум) как прообраз автономного моделирования фасадной плоскости.

Через год, в 2001 году, «Резерв» проводит в рамках АРХ-Москвы еще одну экспозицию – «*Фрагменты*» (Приложение 2, поз. 3), состоящую из 38 квадратных изображений размером 18x18 см – фрагментов, свободно выхваченных из цифровых рендеров фасадов и фотографий построенных объектов «Резерва» и формирующих абстрактные геометрические этюды. Для нашего исследования показательным является то, как последовательно проникает в круг эстетических предпочтений феномен «транспарентного» видения. «Фрагменты» намного ближе к этой концепции: в них частично стерты отношения «фон-фигура», самостоятельную графическую роль приобретают падающие тени, выходящие «за кадр» картины. О композиционности и завершенности речи не идет (на это указывает и название). Но что доказывает глубинно российский путь восприятия такого рода пространственных построений – *картинность*, то есть отсутствие в замысле экспозиции развития на уровне объемно-пространственных идей и теоретических выкладок. Если «Сны» – это гибрид двух систем пространственных

представлений, то «Фрагменты» – это первые «моментальные снимки», «трансферы» некоей системы, привлекающей визуальный интерес архитектора – в данном случае, архитектурной системы, основанной на «транспарентности».

В отличие от поисков своего пути на языке пространственных отношений и пластических этюдов, самоидентификация «Резерва» в отношении природной среды проходит точно и вынужденно, сообразно с заказом, который спровоцировал выход на эту проблематику.

*Спортивно-оздоровительный комплекс с временным проживанием в Татаровской пойме* Москвы-реки (1999-2003 гг.; Приложение 1, поз. 3) – пример глубинного изменения представлений об организованном жилом образовании в экономических условиях рынка. Закрытый авторский поселок арендуемого жилья со спортивной и социальной инфраструктурой, ранним примером которого в постсоветской архитектуре является этот объект, противостоит типологии жилых поселков, опыт строительства которых в СССР обширен. Этот опыт оказался в новых условиях невостребованным в силу идейного различия в назначении, заложенном в том и в другом случае, и, следовательно, в трактовке функции проживания и выборе средств выразительности. Временность пребывания и коммерческий характер роднят комплекс в Татаровской пойме с отельными поселками курортных зон<sup>44</sup>. В контексте города Москвы речи о создании курортной архитектуры не идет; принципиальное значение имеет, однако, иконография подобных объектов, заимствуемая вместе с самим типом как своего рода типологический признак: арендный поселок как изолированный «мир в себе», несущий черты западноевропейской «аркадии» (идеального идиллического места пребывания), предъявляющий комплекс отсылок к средиземноморской атмосфере и постмодернистских инсценировок, необходимых для вовлечения арендаторов. Поселок в Татаровской пойме под характерным коммерческим названием «Остров

---

<sup>44</sup> Критиками проводятся аналогии с зарубежными морскими курортами, ставшими столь популярными у россиян в 1990-е годы: Малинин, Н. Поселок типовых шедевров // Независимая газета. 06.06.2002. URL: [https://www.ng.ru/architect/2002-06-06/9\\_shedevre.html](https://www.ng.ru/architect/2002-06-06/9_shedevre.html) (дата обращения: 14.10.2024).

фантазий» интересен именно внеконтекстуальными проявлениями этой иконографии.

Архитектуру поселка настойчиво определяли как модернистскую, наследующую традиции конструктивизма и Баухауса [92; с. 83]. Такое определение спровоцировано единым для всего комплекса пластическим решением жилых корпусов, включающим плоские кровли, ленточное остекление, эстетизацию плоскости стен. Но использование модернистской пластики не означает принадлежность модернистскому методу<sup>45</sup>. Во-первых, использован принцип апробированного в проезде Загорского «открытого строительства», что уже мало корреспондируется с задачами модернистов. Во-вторых, в пластику включаются элементы, отвечающие за снятие модернистской однозначности образа – присутствующие во всех корпусах поселка (а также – как независимые малые формы) декоративные стенки с прорезанными в них отверстиями. К ним нельзя в полной мере применить термин Р. Вентури «двойко функционирующий элемент» [108], поскольку для этого элемент должен одновременно выполнять и знаковую, и функциональную роль в здании – здесь она только знаковая. Однако напряженность все же возникает: эти стенки, с одной стороны, предъявляют своего рода «пространственное расширение» объекта, которое можно было бы формально сопоставить с приемами транспарентности у Р. Мейера, но в объемном решении идея не получает продолжения. С другой стороны, они отвечают за семантику, важную для данного типа объекта: вкупе с неожиданными для московского контекста перголами и подчеркнуто аскетичными штукатурными поверхностями стен они создают «южную реминисценцию» – игровой эмоциональный прием, нацеленный на воссоздание стереотипа идиллического анонимного приморского поселения. Проблема заключается в том, что эти элементы не связаны стилистически с архитектурой корпусов и воспринимаются как декоративные – в

---

<sup>45</sup>Эту ошибку в оценке по отношению к творчеству «Резерва» можно наблюдать в прессе вплоть до 2015 года, что можно отнести на счет представлений об идеологии и направлениях постмодернизма, который отечественная критика и архитектурная общественность связывала преимущественно с цитированием исторических стилей и элементами игры. Не находя их в очевидных формах в архитектуре «Резерва», ее оценивали как модернистскую, чем невольно наносили ущерб профессиональной рефлексии бюро.

то время как в западных постмодернистских поселках, активно использующих этот прием, он входит в образный строй зданий. Закономерно, что при формировании образа и атмосферы таких поселков важнейшим средством художественного выражения становится естественный свет – однако в Татаровской пойме светотеневой пластический сценарий хотя и считается как намерение, но носит локальный, а не пронизывающий стилеобразующий характер.

Другие приемы, также имеющие конечной целью эмоциональное вовлечение зрителя, развиваются на уровне генерального плана поселка. Выстраивание фронта центральной улицы осуществляется с помощью последовательной ротации стоящих в ряд Н-образных унифицированных корпусов вокруг своей оси – таким образом, они выходят на красную линию разными фасадами и образуют иллюзию разнообразия застройки. Картина «городка», сложившегося как бы случайно, снова заставляющая вспомнить о «живописном» Вёльфлина [11, с. 30] – один из мощных архитектурных стереотипов поселков арендного и закрытого типа.

Наконец, при размещении в пойме Москвы-реки, создающем достаточно условий для установления реальной связи архитектуры и природы, в поселке выполнен искусственный ландшафт в технике ландшафтинга. Данный генеральный план можно легко представить себе в любой другой ситуации – настолько мало в архитектурном отношении использовано преимущество выхода к воде. Как и в случае «южных реминисценций», ландшафтинг настолько прерывисто контактирует с архитектурой поселка, что его общий художественный замысел не вполне считается. Тем не менее, наличие в проекте такой комплексной природной инсценировки позволяет говорить о внутреннем переключении зодчих от понимания жилой среды в функционально-ориентированном, реалистическом русле (как это можно было бы наблюдать в советских поселках 1980-х), к попытке работы с неким абстрактным природным повествованием, моделирующем имидж объекта – то есть, попытке работы в постмодернистской парадигме. Невозможно утверждать, были ли упомянутые приемы вдохновлены конкретными объектами, но существенно, что атрибуты уже существующей типологии подобных резиденций проступают, как некий

культурный код, в данном объекте. Из чего можно заключить, что сильнейшим «агентом трансфера» в архитектуре может стать назначение объекта. Симптоматичным же является то, как ослабляется, с одной стороны, функциональная ясность отношений архитектуры с природной средой, а с другой – еще недостаточно ярко для целостного восприятия идеи звучат игровые приемы («южные реминисценции», природная инсценировка, организованное через математический прием ротации «живописное»), то есть, мы наблюдаем еще одно произведение «межсистемного» характера.

Отдельной разработкой приема создания визуального разнообразия через ротацию является *жилой комплекс «Премьер» на улице Фотиевой, вл.6* (2002-2006 гг.; Приложение 1, поз. 4). Здание с подчеркнута двухчастной структурой (отсылающей к «катамаранной» схеме дома в проезде Загорского) предьявляет новый этап автономизации фасадных решений в работе «Резерва». «Два корпуса по планировке зеркальны как относительно оси, проходящей между ними, так и относительно поперечной оси; при этом их оболочка организована по принципу центрального поворота. Противоречие между внутренней организацией и внешним решением усилено тем, что и то, и другое подкреплено непреложной геометрией» [34, с. 84]. «Живописное» же впечатление возникает благодаря постоянному визуальному диалогу дворовой (красной) и внешней (белой) фасадных тем, каждая из которых еще и наделена организованно-случайной пластикой лоджий. Отметим, что применительно к этому объекту уже весьма сложно применить понятие «композиции». Нет такого положения в пространстве, в котором зритель увидел бы уравновешенную, гармонично собранную группу элементов, и в котором их взаимоотношения были бы однозначны.

Параллельно с освоением реалистически-иронического языка взаимодействия с природным окружением ТПО «Резерв» намечает в начале 2000-х годов другую линию, которая связана с попыткой интерпретации «идей природного», а не с работой в реальной природной среде. Наибольший интерес в анализе этой линии представляет изначальная несвязанность ее с реалистическим

мировоззрением; а значит, в центре нашего внимания окажутся именно приемы перевода идеалистических концептов в среду реалистического мышления.

Двадцатый век, как отмечалось в первой главе, породил целую серию концептов в архитектуре под знаком природной аналогии. Безусловным лидером и самым всеобъемлющим из них является «миф функции» – символизация функционирующего организма. А самым популярным клише, представляющим этот миф и пережившим эпоху своего появления, стали концепции структурализма и метаболизма.

Основной их проблемой и одновременно причиной неувядающего интереса к ним является иллюзорная реалистичность, «наглядность» идеи. Метаболизм – по своей сути не программа или архитектурный манифест, а философско-эстетический конструкт, основанный на символическом представлении идеи роста и обмена некими субстанциями (то есть, одной из «идей природного»). Здесь и происходит основной конфликт, который лишь в XXI веке поддался точному объяснению, когда исследователи понятия «функция» дали понять, что любые обращения к природным закономерностям всегда будут в архитектуре разбиваться о проблему интенции, то есть, о вопрос о субъекте-создателе формы и его целях [104]. В архитектуре, окрашенной человеческой интенцией, идея органического роста оказывается невозпроизводимой; она изображается в тех или иных ракурсах, но не претворяется в жизнь. Причина кроется не в технических возможностях человечества, а в противоречии между собственно органическими и социальными процессами. К. Танге писал о неразрешимых системных проблемах в реализации плана Токио-1960, которые были связаны с интересами частных землевладельцев [64, с. 122]. Очевидно, гибкость системы, проповедуемая структуралистами и метаболистами, представляет проблему для психологии собственников, которые стремятся закрепить свой статус, а не ориентироваться на неизвестное будущее.

Проект «становящейся» архитектурной системы, таким образом, должен включать алгоритм управления этой системой, а также механику перестроений – хотя и это не гарантирует реализацию. Представляется неслучайным, что свой теоретически разработанный вариант такой системы появился в СССР. Идеи И.

Лежавы и А. Гутнова отмечены вовлечением фактора географии Советского Союза – его протяженности, соответствующей временному измерению в метаболизме. Умозрительность природной аналогии окрашивается реалистичностью видения конкретного пространства. Советская «становящаяся форма» материалистична и могла бы быть подкреплена алгоритмами планового управления – но неосуществимость преследовала эти искания и в стране, для которой будущее было столь значимым понятием. В контексте настоящего исследования важен, однако, понятийный ряд, предложенный советскими зодчими, с помощью которого прорисовывается теоретическая эволюция системы: такие как «каркас», «ткань», «плазма» [23].

Большинство исканий представлены образами систем, (само)собирающихся из отдельных модулей, набирающих объем. Эстетика «становящейся» архитектуры продолжает быть привлекательной – в первую очередь, в конкурсном проектировании – поскольку ситуации стихийных изменений и неопределенности будущего все настойчивее входят в повседневность.

В 2002 году «Резерв» выполняет два конкурсных проекта, которые по-своему откликаются на эту миметическую линию в архитектуре XX века: проект *Большого Египетского Музея в Каире* (Приложение 1, поз. 5) и проект *комплекса зданий Московской городской Думы и Правительства Москвы* (Приложение 1, поз. 6).

В проекте Египетского Музея заявлена в качестве ведущей идея здания-навигатора, благодаря наглядности своей структуры становящегося для посетителя вертикально стоящей картой экспозиции. Символическая роль, которую придавали структуре метаболисты, претерпевает в этом проекте перевод из «транспарентной» в конкретно-реалистическую плоскость. То, что для Танге, например, было только символической парой «узлы коммуникаций – коммуницирующие объекты», неожиданно конкретизируется, обретает буквальность, а вместе с тем «конечность», поскольку как столбам коммуникаций, так и секциям и ярусам музея были приписаны тематические и хронологические позиции истории Древнего Египта. Создав эту символическую структуру, архитекторы, словно поддавшись всему комплексу идей метаболизма, добавляют в сопроводительном тексте, что

музей еще может достраиваться, расширяться вслед за новейшими находками египтологов [71, с. 194]. Как добавление к концептуальному ядру, а не как само это ядро, позволяет квалифицировать идею возможных расширений тот факт, что в проекте они не представлены – ни технологически, ни административно. Можно в этой связи вспомнить, сколь внимательно разрабатывал механику своего «музея неограниченного роста» Ле Корбюзье – для этого проекта рост был, действительно, в фокусе. Кроме того, в Египетском музее неясен смысл расширения: новые находки вряд ли будут храниться в здании Музея – здесь они лишь экспонируются, а пространство экспозиции (по замыслу архитекторов) ограничено периодизацией культуры Древнего Египта. Наконец: остается неясным, как именно зритель, подходящий к зданию, осознает тематическое назначение блоков – то есть, под вопросом оказывается заявленная коммуникационная роль объекта. Как писал Дженкс, оценивая художественный прием бюро «Снøхетта» (Snøhetta) в здании библиотеки в Александрии (2001 г.), «буквы и слова вырублены в каменной кладке в точном подобии египетским иероглифам, но они все же не в состоянии ничего сообщить, кроме этого (перевод мой. –М.И.)» [94, с. 194]. Создается впечатление, что практически весь текст о здании Египетского музея – красивая спекуляция. Художественной правдой этого проекта можно считать использование «моментального снимка» идеи становления для демонстрации археологического характера данного объекта, символизации хода истории и времени; здание само близко к иероглифу, к знаку, который предстоит разгадать. Но в таком случае, этот прием в контексте назначения объекта неспецифичен – достаточно увидеть, как его же используют современные авторы в связи с совершенно иной тематикой. Образ природного «становления», не подкрепленный сценарием использования объекта, не обретает поэтическую глубину и остается на уровне символа.

Если в Египетском музее метаболистский принцип формообразования применен в генетически сходном направлении – создании наглядной символической структуры, претендующей на отражение внутреннего устройства и некоего исторического процесса, то в комплексе зданий Думы и Правительства Москвы он полностью отделен от своей родовой концепции и начинает работать

как литературный «слепок» органического образования. В контексте назначения объекта архитекторы внушают зрителю (в первую очередь, через текст комментария) сходство с формой мозга и далее – ассоциацию с функцией Думы. Ассоциация эта находится на грани «утки» Вентури; ее удерживает от китчевой крайности лишь отдаленность найденной геометрии от реальной физиологической формы. Устанавливает же ассоциацию именно плотность и ячеистость структуры, которая имеет корни в эстетике метаболизма, но не поддерживает его функциональную основу.

Таким образом, на раннем этапе своего творчества «Резерв» соединяет намеченную в цифровых «Снах» В. Плоткина формально-пластическую тему «сетка/заполнение» (вспомним «каркас/ткань») с формальной стороной структурализма и метаболизма. При этом наблюдается своего рода «замораживание» ядра концепции органического роста-обмена и выведение ее на уровень моментального снимка. Природному началу отводится роль картинки, обслуживающей литературный образ<sup>46</sup>.

Образ этот усиливается еще и двухчастной бинарно-оппозиционной композицией: кубический объем отдается зданию Правительства, а «мозгоподобный» – зданию Думы. Плакатность противопоставления нейтрализуется введением пространственной сетки, единственной задачей которой является символическое объединение комплекса. Наиболее точно определил роль подобных элементов тот же Вентури. Говоря о «трудном числе» (двухчастности в архитектуре), он ввел понятие «биндера» для описания любого связующего приема, обеспечивающего неоднозначность двухчастной системе [108, с. 194]. Однако, в исполнении «Резерва» сетка не становится в полной степени

---

<sup>46</sup> Потому небезопасными представляются обозначения отечественными критиками подхода «Резерва»: «диалектический структурализм, собственная редакция модернизма архитектора В. Плоткина» [65, с.30]; или: «Плоткин восстанавливает в своей архитектуре принципы классического модернизма едва что ни корбюзиянского или во всяком случае структуралистского толка» [51, с. 48]. Они в определенном смысле дезориентируют само бюро в отношении выбранного языка, во-первых, ставя в один ряд модернизм и структурализм, а во-вторых, связывая последний просто с наличием структур и мультипликацией, но никак не с антропологическими идеями А. ван Эйка, которые в архитектуре «Резерва» не просматриваются.

транспарентным элементом, биндером в вентуриевском понимании; скорее это третий элемент композиции, прочно удерживающий ее однозначность. Таким образом, мы снова получаем «межсистемный» прием, в котором прослеживается намерение нарушить ясность противопоставления, но при этом оно лишь подчеркивается.

Рассмотренные выше объекты демонстрируют интерпретацию природного начала в русле задач вовлечения зрителя – будь то коммерчески-игровой или квази-метафизический подход. Наряду с этим, ранний этап творчества «Резерва» являет постройки, в которых видение природы еще весьма реалистично, «нетранспарентно»; архитектура основана на ее понимании как безусловного общего блага – хотя интонационно трактовка этой ценности уже смещается в область индивидуализации.

Примерами таких «реликтов» искреннего отношения к природе являются жилой дом на ул. Малая Филевская, 34 (который рассматривался выше в контексте проблемы целостности объекта), и *частный дом в поселке Николина Гора по проекту В. Плоткина* (2002-2009; Приложение 1, поз. 7). Несмотря на типологическую разницу, они могут быть рассмотрены в паре, поскольку предъявляют в разном масштабе один и тот же принцип подчеркнутой открытости в сторону природного преимущества участка (парка, леса) и такой же подчеркнутой герметичности, вплоть до превращения в глухую стену, со стороны общественного подъезда к объекту. Этот однозначный прием отработан в истории архитектуры и продолжает свое развитие благодаря логике позитивного отношения к естественной среде, порождая архитектурный архетип «дом-стена» или «дом-граница»; применительно к архитектуре «Резерва» исследователи используют эпитет «дом-экран» [76, с. 7]. Но, если в доме на Малой Филевской концепция не выходит за рамки функционально-модернистской программы, то в частном доме (поскольку частное пространство неизбежно выражает персональную позицию и эмоции его автора-хозяина) эта функциональность неожиданно переходит в особое художественное качество.

В Николиной Горе через обращение к архетипу «дома-стены» заостряется социальная и визуально-средовая проблема подмосковных дачных поселков, поделенных в период 1990-х годов на обширные частные владения. Недоступность природного блага – соснового бора, оказавшегося за высокими протяженными заборами, перевод его из разряда «общественного» в разряд «приватизированного», и связанное с этим перерождение «духа места», определявшегося прежде открытостью дачного сообщества, отпечатывается в планировочной идее дома [63, с. 94-103]<sup>47</sup>. Примечательно сходство в выборе средств выражения идеи «тотального отгораживания» с известным нереализованным проектом П. Цумтора «Топография террора» (1994) – ограждение выполнено в виде полотна из часто расположенных узких белых стоек, своего рода «архетипического забора», за которым видна совершенно глухая, черная поверхность стены дома. Но, если у Цумтора речь шла об изоляции страшного места размещения информационного центра, то Плоткин этим же приемом изолирует сам себя, словно соревнуясь в радикальности ограждения с соседями.

Сказать, что архитектор практикует здесь художественную критику социокультурных явлений (как это происходит при практике феноменологического подхода), в полной мере нельзя. Скорее, он соглашается с положением дел, обеспечивая себе архитектурно оформленный доступ к природе как к безусловной ценности и вступая в ряды проживающих за заборами. Но через прямую артикуляцию этих отношений, являющихся основой программы объекта, проблематика места оказываются видимой, а сам проект обретает качество меланхоличного феноменологического высказывания на тему индивидуализма, своего рода манифеста автономии. Отметим и еще одну деталь: наличие единичного приема «транспарентности» в архитектуре дома. Единственное узкое окно на уличном фасаде указывает на пространственное развитие объекта вглубь:

---

<sup>47</sup> Тема разработана под руководством автора диссертации в рамках научно-исследовательской практики магистратуры МАРХИ в статье: Лисовенко, Е. Концепция «гений места» в архитектуре XX века и малый архитектурный объект как пространство единения природы и человека (Приложение 3).

оно – своего рода фасадная проекция узкого мостика на втором этаже, ведущего в озелененную зону участка.

Необходимость экстренной профессиональной самоидентификации предопределяет творческое поведение молодого ТПО «Резерв» на первом этапе его работы. Его основу составляют «отталкивание» как тип культурного взаимодействия; «межсистемность» как генерализующая характеристика, связанная со страховкой в ситуации внешней неопределенности, с одной стороны, и с внутренней неопределенностью ценностных ориентаций в ситуации прихода противоположной мировоззренческой системы, с другой. Вырабатывается палитра приемов и подходов, которая в условиях 1990-х–начала 2000-х годов показывает себя как достаточная для поставленной задачи выдвижения и закрепления в профессиональной среде. К ним относятся: 1) **born-digital**: использование цифровой эстетики в качестве базы формообразования и принцип «заливки» функции в форму; 2) «**эффективный символизм**»: использование очевидных и легко считываемых, а потому априори принимаемых заказчиком схем формообразования и архетипических образов (клише) в качестве художественной основы проекта (двухчастности, симметрий, миметических клише). 3) «**моментальный снимок**»: при обращении к идеалистическим концептам восприятия и создания формы (транспарентности, природно-миметическим и культурно-экологическим конструктам) наблюдается явление снятия их концептуального ядра и удержания внешних проявлений этих концептов либо перевод их в литературно-символическую плоскость. Внимание архитекторов на данном этапе сосредоточено на области визуального; попытки же формализовать найденные подходы в авторских текстах декларативного или исследовательского характера отсутствуют.

## **2.2. Период закрепления и развития творческих установок (2004-2011 гг.)**

Период с 2004 по 2011 гг. в творчестве ТПО «Резерв» характеризуется последовательной отработкой тех подходов, которые на раннем этапе появились

как спонтанные ответы на ситуацию радикальной смены ориентиров профессии. Хронологически он соответствует годам развития постсоветской России, в эмоциональной оценке генерального директора «Резерва», «золотым» [70, с. 30], то есть, позволившим развивать те предпринимательские инициативы, которым было положено начало в 1990-е гг.

Процесс разворачивания капиталистических отношений в России XXI века по своей спрессованности во времени и симптоматическому повторению сценария, уже пройденного Западом, напоминает убыстренно прокручиваемую киноленту, что еще раз заставляет предполагать не эволюционный, а трансферный характер свершающихся перемен. В архитектуре в соответствии с этим сценарием начался второй этап изменения типологии заказа: на смену типам зданий, характерным для этапа первоначального накопления, в начале 2000-х гг. приходит заказ уверенно разворачиваемого бизнеса. В фокусе оказываются офисные и административные здания. В жилых объектах нарастает объем строительства, резко увеличивается этажность, проявляется дифференциация классов жилья. Появляются многоцелевые коммерческие объекты и проекты комплексного освоения территорий (в масштабе городских кварталов).

Описываемый период открывается для российского архитектурного сообщества констатацией «тупиковости» взятого направления, которое уже не может быть изменено, но, очевидно, потребует от архитекторов готовности к дальнейшей адаптации своих профессиональных установок. АРХ-Москва-2004 года под девизом «Тупик» акцентировала именно это состояние, которое описывалось как зажатость между безнадежной потерей целого ряда объектов архитектурного наследия и безостановочным ростом преимущественно количественных запросов заказчика. Ситуация усугублялась первыми прорывами зарубежных звезд архитектуры в поле зрения российской общественности и, соответственно, на российский рынок<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Ревзин, Г. Тупиковое направление в зодчестве // Коммерсантъ. № 83 от 12.05.2004, С. 21.

В творческой жизни «Резерва» 2004 год отмечен оформлением В. Плоткиным своего видения профессиональных задач в форме *убеждений*. Это означает, что мы можем говорить о фиксации мировоззренческой базы. Теоретических обоснований метода и декларативных документов за авторством лидеров бюро по-прежнему нет – их своеобразной заменой остаются устные источники, в данном случае, интервью Г. Ревзину в каталоге работ бюро, созданных до 2004 г. Приведем высказывания, последовавшие в ответ на вопрос «Что для Вас важнее всего в архитектуре?»:

«В.П.: У нас принято думать, что самое важное – сохранение исторической среды. И тут я не могу не высказать очевидно неправильную и поверхностную точку зрения. По моему глубокому убеждению, неприменная нацеленность на контекстуальность – величайшее заблуждение и ошибка зодчества, имеющая результатом скуку, застой и самое неприятное – последовательное ухудшение холимого контекста. Да и как может быть иначе, если стараться быть чуть скромнее, незаметнее соседа. Следующий шаг во времени, и твоё творение (сильно обедненное и очень скромное) – уже среда, и следующий архитектор делает что-то скромнее, и т.д.

Я бы сформулировал так. Самым важным в архитектуре для меня не являются ни высокие технологии, ни пиетет к среде, ни социальные и этические аспекты архитектуры. Ни культ детали. Ни арт-жест. Ни сценарий развития пространства. Ничего из этого. <...> Наверное, для меня главное – пристрастие к форме. Культ эстетики архитектурной формы. Есть сверхидея – новая функция, парадокс, остроумный и уместный литературный образ, суперконструкция. Для сверхидеи должна быть найдена форма, которая ведет проект и оказывается доминирующим мотивом. И в идеале, если тема очень сильна, можно забыть обо всех принципах» [50, с. 35, 37].

Ниже в том же интервью обсуждаются некоторые подходы к решению проектных задач, а также философская основа экспериментов с формой, ставших значимыми на начальном этапе, в частности, проектов, предъявивших формообразовательное клише «каркас–заполнение»:

«-В.П.: В принципе, голое ремесло и методология должны вытащить заурядную ситуацию, т.е. придать ей качество добротного сработанного с экономической, функциональной и эстетической точки зрения продукта. А потом... Скажем, объемный моноблок или простейшая двучастная композиция чаще всего рисуются, когда нет никаких суперидей. Но они могут послужить отличной основой для имплантации готовых наработанных форм-вставок с уже знакомой полюбившейся эстетикой. Они (вставки) по природе своей уже готовы к адаптации под новые функции и формы. <...>

-Г.Р.: Все-таки, что же тогда главное – форма или идея?

-В.П.: Это какой-то философский вопрос. Я не думаю, что это можно разделить. Для меня любимое, если можно так выразиться, философское учение – это учение о дуализме, единстве и равноправии двух начал, материи и духа. <...> Я бы сказал, что под материей можно понимать каркас, модульную сетку, скелет, а плоть, заполнение скелета – это что-то противоположное. Суть архитектурного проекта, которая несет определенный эмоциональный заряд» [50, с. 39, 43].

Обобщая эмпирические искания предыдущих лет, архитектор фиксирует сложившийся набор своих профессиональных установок. При этом происходит своего рода легитимация того факта, что спектр архитектурных задач, по тем или иным причинам не затронутых или не освоенных за начальный период, маркируется как второстепенный, сомнительный либо вообще не включается в этот набор.

Так, например, высказывание о контексте выдает следы того представления о работе с существующей средой, которое в советский период было представлено «средовым подходом», и которое в полной мере отражало действие культурного барьера, отфильтровывающего идеалистические философские основания, отвечающие за различные уровни трактовки контекста. Иными словами, «вписывание» или «незаметность» не являются эквивалентами контекстуальности. Важен здесь и реактивно-поведенческий аспект: поднятая на АРХ-Москве 2004 г. проблема неконтролируемой потери объектов культурного наследия отчасти дает понять, почему тема работы с исторической средой Плоткиным сознательно нивелируется: это «обход» крайне неудобной на 2004 год темы в российской архитектурной практике.

Высказывание о приоритете формы носит уже характер установки. «Отталкивание» как форма художественного взаимодействия, на начальном этапе служившая самоидентификации на фоне профессионального цеха, обретает диалектический смысл. Оно становится отталкиванием по отношению к ближайшей по времени исторически предшествующей системе ценностей, то есть, к советской (что эквивалентно во многом модернистской системе). Тем самым главный архитектор бюро, а с ним и коллектив ТПО «Резерв», невольно оказываются адептами т.н. «архитектурной автономии», не предполагающей не только контекстуальности, но и какой-либо творческой отзывчивости на внешние факторы, воздействующие на архитектуру. Имеется в виду, безусловно, не учет этих факторов, а интенция по отношению к ним как к первоначалу архитектуры.

Пассаж о «заготовках» логично продолжает «автономную» позицию архитектора; заявлена механика адаптации готовых формальных наработок к

конкретному заданию. Однако ни здесь, ни где-либо в данном интервью собеседники не приближаются к обсуждению вопроса о назначении объекта, его роли в проекте и способов интерпретации. Складывается впечатление, что этот вопрос – центральный для зодчества – не имеет никакого значения, и это, на наш взгляд, важнейшая характеристика данного интервью как устноисторического источника, дающего срез представлений в России о задачах архитектуры на конкретный момент времени. Стремление к эффективности и прагматизм, пронизывающие данный пассаж, очевидно, должны быть поняты как базис архитектурного формообразования в работах «Резерва», и с этих позиций имеет смысл анализировать эти работы.

Наконец, последнее высказывание о дуализме представляет любопытный пример ценностного синкретизма. Его пристальное чтение показывает, что первая часть фразы («единстве и ...») автоматически воспроизводит закон материалистической диалектики («единство и борьба противоположностей»), который на культурно-генетическом уровне знаком любому, кто рос и развивался в советский период. Вторая же половина («...и равноправии двух начал»), действительно, соотносится с концепцией дуализма, с той поправкой, что в ней два начала равноправно существуют, но не представляют единство – потому эта философская система и называется «дуализмом». Собственно, этот второй дуалистический принцип является корнем постмодерна и отражает мировоззренческую сущность капиталистических отношений, двойственность и неразрешимость конфликта.

Таким образом, высказывания главного архитектора «Резерва» выразительно иллюстрируют процесс, который находится в фокусе настоящего исследования: интеллектуальную реакцию зодчего в условиях столкновения и наложения двух полярных мировоззренческих систем. Можно отметить, что «отталкивание», «обход», «синкретизм», «эффективность» и «автономное» видение архитектуры и себя в архитектуре представляют арсенал активных реакций профессионала на эти условия. Наблюдение же этого арсенала в действии возможно лишь через анализ проектной деятельности бюро.

В период с 2004 по 2011 гг. достигается максимальная за всю историю ТПО «Резерв» численность коллектива – около 300 человек [70, с. 30]. При этом укрепляется иерархичность организационной структуры; формируется необходимый набор инженерных отделов различных специальностей, то есть, как проектная организация «Резерв» становится в высокой степени самодостаточен. В свою очередь, такая самодостаточность, обращенность «внутри» начинает влиять на ход творческого процесса и ценностные установки коллектива.

На фоне стабильного укрепления общего коллегиального климата начинают выкристаллизовываться особенности, которые уже не позволяют назвать «Резерв» аналогом советского института. Это определяется не пирамидальной структурой как таковой, а направлением творческого импульса: если в ПИ проектный процесс зарождался в мастерских, восходя к единому экспертному органу ПИ, главному архитектору, директору института и далее, к соответствующей ведомственной структуре, то в «Резерве» этот импульс направлен преимущественно от руководства бюро к мастерским – что и подтверждает, что речь идет о частной организации: «советской по форме, капиталистической по содержанию». Эту особенность некоторые исследователи деятельности «Резерва» соотносят с т.н. «фордистской моделью» [70, с. 4], где возможна стандартизация отдельных процессов. В рамках такого устройства важно отметить ряд характерных для второго этапа развития бюро позиций.

Несмотря на централизацию, постепенно начинает проявляться художественная специфика языков мастерских, складывающаяся из профессиональных предпочтений их руководителей, наложенных на предпочтения общего творческого лидера. Проведенные автором в 2017 году интервью с ними [70] отражают эту особую область творческой интерференции. Принимая кодекс ценностей, предложенный главным архитектором «Резерва», среди которых «культ эстетики архитектурной формы», математичность образа, установка на стремительность («инстантность»), они все же привносят в работы своих мини-коллективов отличительные черты, которых нет на повестке у Плоткина: повышенное внимание к реализации детали – у И.Деевой; насыщенная колористика

и подчеркнутая материальность – у С.Успенского (вспомним его «голландские» ссылки); ценность цельного градостроительного видения, унаследованного из советского градостроительства – у С.Успенского и С.Гусарева; элементы игры, архитектурного остроумия – у А.Бородушкина. «Фордизм» в данном случае проявляется в том, что возникают своего рода «линейки» архитектурной продукции под единой маркой. Это позволяет, в частности, прийти к параллельному приему различных по характеру заказов. Так, только в 2003–2004 гг. было принято к разработке 7 крупных объектов, впоследствии осуществленных и ставших для «Резерва» знаковыми.

Создание цифровых «художественных импульсов» и образности объектов все чаще делегируется В. Плоткиным сотрудникам – что меняет стилевую направленность первоначальных поисков, поскольку они выполнены уже другой рукой, хотя и с использованием тех же цифровых продуктов. Заложенное на начальном этапе в проектном подходе расслоение образа и «тела» здания отпечатывается в разделении труда в бюро. При этом абстрактные пластические разработки поддерживают имидж бюро как цифрового экспериментатора, но реже переходят напрямую в проекты, чем на начальном этапе. Образные же визуализации конкретных заданий по-прежнему осуществляются независимо от создания проекционного материала, что продолжает питать уже найденные подходы и приемы.

Прежде всего, это относится к выражению пространственных отношений: уровня связи внутреннего и внешнего, пространственной организации, где, необходимо напомнить, встречаются и сталкиваются «композиционный» и «транспарентный» типы видения. Главный выразительный инструмент первого из них – композиция – заявлена Плоткиным как универсальное средство эффективного проектирования. Главный выразительный инструмент второго из них – «оболочка», «кожа» (используя бытовавшее в этот период в бюро выражение, «рубашка») все яснее осознается «Резервом» как объект приложения творческой мысли, причем применительно к любым типам зданий. Каково же взаимодействие

этих особенностей во второй период работы коллектива, и как включаются в это взаимодействие установки, обозначенные Плоткиным?

*Жилой комплекс «Аэробус»* (2004-2007 гг.; Приложение 1, поз. 8) и *жилой комплекс «Авеню 77»* в Северном Чертаново (2004-2005 гг.; Приложение 1, поз. 9) и представляют собой, на первый взгляд, довольно жесткое высказывание на тему жилого массива. «Они являются, по сути, художественной критикой архитектуры спальных районов с их характерной сеткой фасада и примитивной колористикой. Самостоятельным, несколько саркастическим высказыванием их делает тот факт, что прорисовка фасада перестает быть вынужденным явлением, связанным в типовом строительстве с панельной технологией, и становится цитатой и материалом для критического вопроса. Присутствующие в обоих случаях в рисунке фасадов белые глухие полосы наглядно это подтверждают, подчеркивая свободную, отстраненную прорисовку крупномасштабного полотна фасада (в «Аэробусе», например, речь идет о плоскостях размером примерно 120 м в высоту и 200 м в длину). Эти глухие фрагменты не являются следствием изменения внутренней структуры, а образуются лишь за счет частичного закрытия оконных проемов на избранных этажах, подчиняясь необходимому внешнему эффекту. Так в меланхолических «надчеловеческих» сетках этих двух сооружений получает отклик контекст не в масштабе района, а в масштабе такого архитектурного явления, как типовая многоэтажная застройка. Удивительно, что на отечественной архитектурной сцене только «Резерв» решился обработать эту тему столь явно. Совпадение философии бюро, в которой сетка, как уже говорилось, является одним из выразительных элементов, с данной визуальной темой привело к возникновению нового высказывания» [34, с.84, 86].

В обоих комплексах оболочка является основным носителем художественного содержания. Своим фрагментарным расхождением с внутренним устройством (однозначным в своей секционной схеме) она указывает на нечто, случившееся за пределами функционального сценария. Это – феномен мегаломании, определенный политикой в отношении жилья и, собственно, его населяющих жителей. Вопрос о том, что же происходит за белыми пластинами (в

то время как за ними не происходит никаких изменений в планировке) – это то, что обеспечивает данным объектам (в первую очередь, «Аэробусу» с его более лапидарным решением) редкое для новейшей российской архитектуры качество: монументальность. Монументальность как способность напоминать о социально значимых событиях; организовывать и подчинять себе окружающее, в том числе, благодаря физическому размеру; демонстрировать высокую степень художественного обобщения, плакатность и большую значимость внешнего облика по сравнению с внутренней организацией [81, с. 214]. «Аэробус» и «Авеню 77» в 2004 году указали на неизбежное направление развития жилищного строительства при взятом экономическом курсе – очевидно, поэтому «Аэробус» был отмечен специальной премией кураторов на упомянутой экспозиции АРХ-Москва-2004 «Тупик».

Являются ли эти объекты «транспарентными»? В пространственном отношении – нет. Хотя композиционное качество обоих комплексов скорее утилитарно, нежели художественно-выразительно, оно недвусмысленно в оформлении пространственных направлений. В философском отношении – да. Бесконечная мультипликация, апробированная Плоткиным на начальном этапе работы «Резерва», получила здесь почти феноменологическое раскрытие: процесс тиражирования жилых ячеек своей буквальностью олицетворяет суть интенции строительства: бесконечный рост запроса на площадь. Хотя символический образ «массовости» в жилой архитектуре представляет собой отдельный дискурс [25], здесь возникает особое его направление. Отклонения от самой логики жилого фасада можно прочесть как мутацию гуманистической основы жилища.

Прием «упаковки» утилитарно организованной планировочной структуры в декоративную оболочку (в свое время представленный Р. Вентури как «декорированный сарай»), конечно, не всегда приводит к появлению монумента, даже если объект велик. Например, в другом жилом объекте этого же периода – *жилом комплексе «Триколор»* (2005 г.; Приложение 1, поз. 10), столь же значительном по общей площади и высотности – фасадные решения остаются лишь декоративной колористической темой – в них уже нет отражения социокультурной

проблематики, и, соответственно, «напоминания» о чем-либо значимом для общества – родового признака монумента.

В *торгово-развлекательном центре «Времена года» на Кутузовском проспекте* (2003-2007 гг.; Приложение 1, поз. 11), при сохранении такого же независимого соотношения оболочки и внутренней структуры появляются пластические элементы, характерные для «транспарентного» дискурса. Продольный фасад с чередующимися в шахматном порядке витринами и панелями со встроенными LED-светильниками (один из немногих примеров в творчестве бюро активного использования технологии медиафасада) воплощает типологический признак ТРЦ – его непроницаемое «рекламное лицо». В то время как входной торец предьявляет пуристический «натюрморт» из консольного козырька, пилонов, разновысотных стеклянных призм (как «риторическая фигура» этот фрагмент здания близок торцевым решениям корпусов 29 и 43 в Татаровской пойме). Этот набор элементов, если рассматривать его в контексте «транспарентного» метода, должен быть своего рода экранной проекцией пространственных противоречий внутренней планировки. Проблема заключается в том, что во внутренней планировке (как и в жилых объектах, обсуждавшихся ранее) артикулированное пространственное противоречие отсутствует, соответственно, и работа «глубокого фасада» весьма условна. Как здесь, так и в Татаровской пойме, в рамках данного художественного приема выполнена трансляция наличия продольного маршевого пути внутри объекта – этим ограничивается его применение, равно как и очерчивание общественного характера этих зданий.

Ближе к «транспарентному» пространственному видению здание на Земляном Валу, предназначавшееся первоначально для размещения офисов Налоговой инспекции и называемое сегодня *деловой центр «Ситидел»* (2001-2008 гг.; Приложение 1, поз. 12). В нашей публикации мы отмечали, что это здание наряду с жилыми мегакомплексами «Резерва» и некоторыми другими проектами вступает в противоречие с высказанным Плоткиным антиконтекстуализмом [34, с. 86]. В частности, в пластике фасада угадываются габариты балконных ниш соседних жилых зданий; менее очевидной связью оказывается крупная разбивка

основного фасада на три части, которые при взгляде в перспективе вторят общему ритму масс и пустот по красной линии Земляного Вала. В остальном «Ситидел» – инородный объект в застройке этой части Садового Кольца.

Для нашего анализа объект интересен своей антикомпозиционной структурой, а также тем, как решены в этой связи фасады.

Прежде всего, кажется необходимым обозначить условным названием явление в планировке, когда все пятно этажа (или большая его часть) разработано исключительно в утилитарно-функциональном ключе: пространственно-эстетические характеристики уступают место необходимости и нормативам. В результате возникает плотно заполненная коридорами и мелкими помещениями гетерогенная среда, которую не представляется возможным охарактеризовать как явление архитектуры; мы предлагаем обозначить ее как *«утилитарный план»*. Заметим, что речь идет не о технических этажах, а об интенсивно посещаемых, функционально важных зонах, которые, однако, с точки зрения восприятия пространства и эстетических свойств архитектуры оказываются мертвыми. Природа этого явления, на наш взгляд, связана с неразрешимой коллизией установки на примат формы и нормативными требованиями к созданию различных групп помещений, а также с тем принятым в «Резерве» разделении процесса на «внешне-концептуальный» и «внутренне-рабочий», который установился на втором этапе работы бюро. Стремление непременно зафиксировать форму (в ее понимании как внешнего абриса) приводит к своего рода планировочной «фаршировке». Ценой автономии оказывается эстетическое качество внутренней среды.

Такого рода планировку достаточно часто можно наблюдать на первых этажах в объектах «Резерва»; есть он и в здании «Ситидел». Поэтому пространственную характеристику комплекса имеет смысл давать на основе типового этажа. Типовой этаж показывает, что авторы не задавались целью создать объемно-пространственную композицию, где были бы определены доминантные зоны и направления, иерархия пространств или другие композиционные особенности. Он также показывает отсутствие намерения артикулировать

пространственные противоречия, несмотря на наличие характерных зон, с помощью которых это можно было бы сделать. Перед нами нейтральное пятно, в котором расставлены лестнично-лифтовые узлы, с вытянутым атриумом, перпендикулярным Земляному Валу, и полуоткрытым двором, Земляному Валу параллельным.

Фасадные решения (в первую очередь, фасад, обращенный на Земляной Вал) демонстрируют, на первый взгляд, пластические приемы «транспарентности». Однако при анализе планировочной структуры и логики фасадных решений выявляется, что практически все элементы «неглубокого пространства» (ниши, броши, пространственные рамки, стенки-«щечки», сходные с элементами жилых зданий в Татаровской пойме) никоим образом не указывают на внутренний пространственный сценарий. Они не могут на него указывать, поскольку он, как отмечалось, весьма аморфен. Из всех фасадных «событий» только два основных углубления соотносятся с внутренними элементами: левый соотносится с атриумом, а правый – отмечает границу внутреннего двора. Остальные элементы – это локальная пластика, своего рода визуальный трансфер «транспарентной» эстетики, «моментальный снимок», подобный тому, который отмечался в конкурсных проектах Египетского музея и Комплекса зданий Городской Думы и Правительства Москвы относительно концепта «становящейся» формы.

Переходя к группе объектов, ставших в портфолио ТПО «Резерв» знаковыми, следует отметить, что эстетика группы «белых» (The Whites), как называли приверженцев метода «транспарентности», сопровождает «Резерв» постоянно, как своего рода эстетический идеал. Однако, ранние объекты демонстрируют уязвимость этого идеала в российских реалиях. Причиной, как мы видели на примере «Ситидел», становятся не столько внешние факторы, влияющие на выполнение замысла, сколько реактивные установки самого зодчего, отчасти подавляющие развитие «автономного мышления» (как, например, недооценка роли сценария развития пространства). Поэтому нарастает роль приемов, которые могут обеспечить проектному замыслу иммунитет к внешним влияниям – по выражению

Плоткина, «вытащить любой объект» – точнее говоря, выполнить миссию «автономии» архитектуры.

Двухчастная композиция, уже освоенная художественно «Резервом» на раннем этапе, обретает новую силу в конце 2000-х гг., причем возвращаются обе ее формы: бинарно-оппозиционная и симметричная. Анализируя первые эксперименты с ней, мы отметили, что потенциал бинарной пары осознается с точки зрения априорной внутренней сюжетности. В симметрии поворота авторов привлекали пластические возможности: подчеркнуть контраст различных фасадов здания, создать эффект живописности. Было также установлено, что обращения к этим формам двухчастности у «Резерва» уже на начальном этапе теряют однозначность. В бинарную оппозицию вмещивается «биндер» (объединяющий всю композицию прием), а в симметрию – расхождение фасадов с внутренней организацией плана. Устойчивый интерес к двухчастности как форме организации визуального материала заставляет задуматься о том, *почему* он возвращается, и как можно оценить этот факт с точки зрения состояния профессионального мировоззрения архитектора.

В 2003 году ТПО «Резерв» получает заказ на проектирование и строительство *здания Федерального Арбитражного Суда Московского округа на ул. Селезневская* (2003-2007 гг.; Приложение 1, поз. 13).

За год до этого коллективу представилась возможность познакомиться с типологией судебных комплексов при проектировании здания Высшего Арбитражного Суда РФ на Бутырском Валу [69, с.122-123], которое было начато строительством, но вскоре заморожено и впоследствии завершено уже не по проекту «Резерва» и с другим назначением. Опыт этой работы сыграл важную роль в проектировании здания ФАСМО. Во-первых, знакомство с типологией судебных зданий показало, что ее основу составляет взаимодействие двух принципиальных блоков: общественного блока и блока, обслуживающего работу сотрудников суда (офисная часть). Во-вторых, в здании на Бутырском Валу делается отчетливая попытка работы с двунаправленным развитием пространства; однако реалистическое мышление продолжает корректировать такого рода

«транспарентные» поиски. Например, введение второго цвета (для явного обозначения двух векторов и двух частей здания) и утилитарное сходство планировки обоих блоков вносит в проект некоторую дидактичность.

Очевидно, что наличие двух функциональных блоков в программе объекта не означает непременно их демонстрации в архитектуре. И все же на Селезневской проектирование начинается с поиска формальной бинарной пары. Видеть за этим решением функционализм было бы ошибкой; особенно, если учесть, что весь первый этаж (решающий для посетителей) обладает «утилитарным планом» и никакого пространственного контраста не предъявляет. Объяснением выбора является внешняя среда: «наводящая тоску»<sup>49</sup> гетерогенная застройка Селезневской улицы в такой степени создает опасность оказаться «чуть незаметнее соседа», что принимается решение создать объект, заведомо наделенный визуальным сюжетом и, таким образом, внешне сохраняющий независимость. Решение поддерживает эстетика «белых» (выступающая в данном случае в качестве связующего элемента, «биндера») и единообразное решение оболочки с помощью ламелей, подчеркивающие инаковость объекта в ситуации проектирования<sup>50</sup>. Своего рода «наследием» проекта на Бутырском Валу (а также следом восприятия «транспарентной» эстетики, сходным с решением в доме на Николиной Горе и в корпусе № 29 в Татаровской пойме) является сообщение с помощью ниш на уличном фасаде о наличии внутреннего поперечного движения между корпусами. Обращает на себя внимание и «перерождение» консольного козырька, призванного усилить один из пространственных векторов.

***Офисный комплекс ОАО «Аэрофлот – Российские авиалинии»*** (2004-2010 гг.; Приложение 1, поз. 14), актуализирует прием симметрии центрального поворота в общей композиции. В его использовании архитекторы выходят на иной

<sup>49</sup> Дувинг, С. Вне истории, вне контекста. Федеральный арбитражный суд Московского округа на Селезневской улице // Архитектурный Вестник. – 2007. – № 4(97). – С. 151.

<sup>50</sup> Инаковость объекта результируется в том, что гости Москвы, принадлежащие к архитектурному цеху, предполагают в здании, во-первых, музейную функцию (что полностью опровергает значение двухчастной схемы как типологического признака судебного здания), а во-вторых, авторство Р. Мейера. Подробнее: Малинин, Н. Модернизм берет под козырек // Проект Россия. – 2008. – № 3(49). – С. 128-131.

по сравнению с ранним этапом уровень, который характеризуется видением объемной фигуры, получаемой такого рода геометрическим преобразованием, как самостоятельного явления архитектуры.

Наибольшую проблематичность при оценке этого проекта создает выстроенный вокруг него благодаря прессе и репликам архитектора семиотический дискурс. Квази-литературные сравнения (с «крыльями», «птицами», «логотипами» и т.п.) подтверждают тезис о зависимости семиотической интерпретации от субъективной «объяснительной» вербализации [ с. 45-50]. В то же время, эта вербализация позволяет продвигать «эффективный символизм», который «Резерв» принял в свою рабочую палитру. Из 16 вариантов, представленных заказчику «Резервом» и тщательно учитывающих его требования, был выбран основанный на симметрии поворота и в наименьшей степени функционально отвечающий заказу вариант<sup>51</sup>.

На наш взгляд, не столь важно, кому принадлежит идея увидеть в здании воплощение исторического логотипа «Аэрофлот» – заказчику, архитектору или критикам. Существеннее для нашего анализа, что обсуждение назначения объекта не выходит за рамки символического уровня. Буквальность мышления как некая «нетранспарентная» мировоззренческая основа в данном случае проявляется на уровне «архитектурного быта». Неудивительно, что офисный комплекс «Аэрофлот» представляет вторую постсоветскую десятилетку в учебном пособии по семиотике как редкий пример «архитектуры коммуницирующей со зрителем, провоцирующей его, но обладающей смысловыми планами более выдержанными идеологически», чем это было на заре 1990-х гг. [10, с. 20].

---

<sup>51</sup> Во время проектирования данного объекта в «Резерве» была введена практика внутреннего конкурса эскизов, продержавшаяся недолго. Создавая варианты, сотрудники «Резерва» стремились воплотить позиции, обозначенные заказчиком, что, естественно, проявилось в сходстве объемно-планировочных решений (например, наличие трех блоков, соответствующих департаментам; развернутость комплекса в сторону поселка и изоляция поселка от шоссе; организация внутренней парково-рекреационной зоны). На обложке русскоязычного номера «Domus» № 32 (05) 2011 в графически измененном виде представлены эти варианты. Но ни в данном номере, ни в других изданиях не обсуждается генезис проекта, причины, заставившие главного архитектора продвигать центрально-симметричный вариант, созданный им самим, и его оценка других вариантов.

И все же более продуктивен анализ офиса «Аэрофлот» в обход символа, хотя и не в обход представления о сообщении, которое несет архитектура. Отдельного внимания в этом смысле заслуживает применение симметрии центрального поворота 2-го порядка<sup>52</sup> как художественный жест, отражающий определенную мировоззренческую конструкцию.

Заметим, что при широкой распространенности в природе симметрии вообще и центральной симметрии в частности, данный вид центральной симметрии в природном мире отсутствует. Из этого можно сделать гипотетический вывод, что нет такой функции в естественной среде, которую бы обеспечивала такая организация формы. В архитектуре применение осевой симметрии – обычное явление, а примеры центральной симметрии 2-го порядка редки. Поворотные симметрии потому причисляют к ряду «неизученных, даже неопознанных способов организации визуального материала в архитектуре» [59, с. 54]. Даже предметно изучая тему «близнецов» в современной архитектуре, авторы находят лишь единичные случаи такой композиционной схемы [82; 98]. С. О. Хан-Магомедов, обнаружив этот прием в творчестве К.С. Мельникова, выделяет его (наравне с активной диагональю) как характеризующий особое стремление зодчего к индивидуализации, к работе на «отталкивание» и по отношению к архитектуре эпохи, и по отношению к опыту формотворчества человека вообще [78, с. 268-271]; не отрицает этого и сам мастер [78, с. 269]. Вспомним теперь о проблеме «автономии/ангажемент»: Мельников – один из немногих примеров этой проблематики в советском зодчестве. Стоит ли говорить, что чуть ли не каждый его объект претендует на монументальное качество, и в симметричных объектах это качество проступает особенно явно. Но у Мельникова дублируемые элементы размещены столь близко, что сливаются в единую скульптуру. В архитектуре же «Резерва» элементы-«близнецы» отчетливо видны и соединяются через буферный элемент, в контексте объектов всегда занимаемый помещениями общего для всего

---

<sup>52</sup> Таким образом описывается вид геометрического преобразования, при котором преобразуемый элемент переходит сам в себя после второго его поворота вокруг центра вращения на 180 градусов. Для центральной симметрии также применяются названия «поворотная симметрия», «ротация».

комплекса пользования, акцент делается именно на двойственности (исключением является концептуальный конкурсный проект Музея Пермской ГХГ (2009), использующий как раз «срастающуюся» симметрию [69, с. 324-329]).

Композиция, основанная на центральной симметрии 2-го порядка, в столь высокой степени обладает качеством отстраненности, объясняемой внутренним математическим законом и отсутствием аналогов соотнесенности с функцией, что начинает восприниматься с оттенком *возвышенного*, то есть, заведомо превышающего пределы человеческого понимания. По словарному определению, именно эта составляющая на формальном уровне подводит произведение к качеству монумента [81, с. 214].

Констатируя в 2010 году, что причины возникновения феномена «близнецов» в мировой архитектуре второй половины XX века требуют изучения, исследователи все же делают два наблюдения: 1) что «близнецы» в рамках проекта почти всегда внутренне отличаются по целому ряду признаков, в том числе и в конструктивном отношении, а выдерживается только внешний абрис; 2) это позволяет заключить, что в замысле таких проектов форма первична и мотивирована стремлением к условному «новому» и ясности композиции [82].

Неожиданный ответ на вопрос о причинах возвращения «близнецов» в новейшую архитектуру предлагает теория информации, повлиявшая на переосмысление традиционного прочтения симметрии. А.А. Айрапетов с опорой на исследования М. Лейтона отмечает, что в ее свете симметрия трактуется как результат отсутствия информации – «вводных данных», как некая исходная программа, матрица природы, в которую внешние факторы вносят свои коррективы, после чего она становится асимметрией [1, с. 408-409]. Нет внешних факторов – нет изменений в симметрии, она остается «холостой» матрицей. Форма понимается как хранилище памяти о событиях и действиях внешних факторов.

Такие рассуждения неожиданно накладываются на высказанную позицию Плоткина о вторичности внешних факторов в художественном замысле: форма, «освобожденная» от обязательств по отношению к внешним воздействиям, может быть и симметричной – она может быть любой (насколько позволят доступные

технологии строительства, то есть, в исполнении «Резерва», простейшая сетка колонн плюс навесной фасад). Но новая концепция симметрии как нельзя точно соотносится и с коллизиями, которые были отмечены нами применительно к проблематике назначения объекта в постсоветской архитектуре. Однообразный типологический запрос при радикальной и быстрой смене его палитры относительно советского времени, отсутствие культуры программирования идейно-художественного содержания и соответственно, потребности в нем, разрыв между «внутренним» и «внешним» обликом объекта уже на этапе заказа, принцип «открытого строительства», приоритет количественных показателей – всё это идеально соответствует ситуации «отсутствия вводных» по отношению к самой сути архитектуры, к ее назначению. При этом в силе остается требование знакового качества (особенно, в случае офисных зданий), «иконичности», как сказали бы протагонисты автономной архитектуры. Именно на этом фоне возникают «монументы неизвестности» – симметричные объекты, единственная задача которых – быть необычными и воплощать условное «новое», независимо от назначения, а также – напоминать о своем авторе как о фигуре, активно себя утверждающей через «отталкивание» от действительности. В этом, на наш взгляд, основной мировоззренческий смысл появления поворотных (и других) симметрий в творчестве «Резерва», а офисный комплекс «Аэрофлот» – одно из наиболее отчетливых его отражений.

Что же касается последовательности в реализации данной идеи, то здесь, как и в других случаях, можно наблюдать некоторую смешанность. К ней приводят следующие позиции. Во-первых, вычурность формы корпуса, подвергающегося повороту, которая провоцирует литературные ассоциации и снижает чистоту абстракции; в этом же направлении работает «утилитарный план» по первому этажу, стирающий чистоту структуры (сравним, например, реализацию принципа поворота в здании Пеннцойл Плейс Ф. Джонсона (1976 г.) – своего рода образца обращения с данным приемом и в планировочном, и в объемном отношениях). Во-вторых, введение в эту, казалось бы, автономную фигуру чуждой ей «транспарентной» темы (поперечное движение через атриум, акцентированное

выступом и нишей на продольных фасадах, которое не получает продолжения в плане). В-третьих – ошибка в оценке фактора восприятия и масштаба. Восприятие такой формы требует избытка «места и времени», иначе говоря, объект должен быть достаточно велик для восприятия с дальних точек, легко охватываем взглядом в пространстве, а созерцание его – неторопливым, можно сказать, медитативным. Авторы же проекта подчеркивают, что в проекте учитывался фактор восприятия объекта в движении [71, с. 89] – что вызывает вопрос, учитывая сравнительно небольшой фронт здания по Международному шоссе (186 м), небольшую высоту (29 м), которая исключает его видимость на расстоянии, а также скорость движения автомобилей. То есть, весьма уязвимым оказывается скульптурное качество, ради которого данная схема была выбрана.

Продолжить тему семиозиса в архитектуре «Резерва» уместно упоминанием конкурсного проекта **морского пассажирского терминала в Санкт-Петербурге** (2004; 1-я Премия, Приложение 1, поз. 15). Суггестивные пассажи о международном морском порте как об «окне в Европу»<sup>53</sup>, как и в случае штаб-квартиры «Аэрофлот», создают наиболее очевидный план в анализе этого объекта, представляющего собой раму 800 метров в длину и 200 метров в высоту, установленную на берегу Финского залива. На наш взгляд, при сохранении принципа «эффективного символизма», данный проект вскрывает иной уровень обращения к контексту. В нашей статье мы назвали его «интуитивным» [34], поскольку контекстуализм как проектный подход был Плоткиным подвергнут сомнению. Речь идет о том, что архитектор, создавая свое произведение, в любом случае испытывает реакцию на пространственные характеристики участка – это не столько метод, сколько когнитивная способность его как профессионала. Вопрос в том, насколько эта реакция способна породить идейно-художественное содержание. В проекте порта прослеживается намерение ответить на эти

---

<sup>53</sup> Остается сожалеть, что эти внушаемые образы блокируют иные возможности анализа, оставаясь единственной привязкой даже при предметном рассмотрении вопроса. См.: Королькова, А.В. Архитектурно-планировочная организация современных морских вокзальных комплексов: дис. ...канд. арх.: 05.23.21. / Московский архитектурный институт (государственная академия). – М. 2019. – С. 34.

характеристики – открытость горизонта и габариты крупных паромов, обслуживаемых терминалом; эти характеристики на уровне феноменологических детерминант места оказываются встроенными в проект. В этом смысле можно говорить о выходе на эмоциональную составляющую назначения и даже на узкий спектр диалога с природой; можно отметить и удавшееся «двойное кодирование». Однако, невозможно оценить, как заложенная идея функционировала бы в действительности – ведь этот высоко оцененный проект остался неосуществленным.

Этап художественного осмысления природной составляющей в русле усиливающейся тенденции создания коммерчески привлекательных объектов представлен в творчестве «Резерва» *Жилым комплексом в поселке Заречье* (коммерческое название: Клубный квартал класса премиум «Сколково Парк для Жизни», 2008-2015 гг.; Приложение 1, поз. 16). В этом объекте неожиданно переплетаются две темы раннего этапа: феномен отгораживания от внешнего мира и «природная инсценировка».

Говоря о переносе тех или иных стереотипов и мировоззренческих конструкций, стоит обратить внимание на участвовавшее использование в коммерческих названиях российских архитектурных объектов, особенно жилых, слова «парк». Самым простым, обывательским объяснением того, как прижилась в России эта мода, могло бы стать предположение, что девелоперам импонирует идея некоего прекрасного благоустроенного зеленого пространства, которую они проецируют на строящийся объект и внушают покупателю; что продолжает работать идея «Аркадии». Но это тот случай, когда культура и история слов говорят сами за себя, невольно выдавая истинные намерения тех, кто их использует. Слово «парк» восходит к латинскому *parcus, parricus* «огороженное место», «ограда»<sup>54</sup>. То есть, смысловым ядром его является идея закрытости, а не природного богатства и цветения. Так феномен «жизни за оградой» легитимируется через название. На новом этапе, который охватывает уже середину 2000-х-2010-е годы, в российском

---

<sup>54</sup> Этимологические онлайн-словари русского языка, URL: <https://lexicography.online/etymology/п/парк> (дата обращения 09.03.2023).

обществе закрепляется новое классовое деление: стиль жизни, который в Татаровской пойме лишь начинал себя осознавать, а в Николиной Горе был подчеркнута индивидуальным, вылился в феномен, который можно обозначить как «коллективный индивидуализм».

Стремление отдельных социальных групп к изолированно-общностному стилю жизни только на протяжении XX века приобретало самые разные формы, такие, например, как художественные колонии, дома-коммуны или жилищно-строительные кооперативы. Идея избранности в той или иной форме присутствует и в них. Но повторенная троекратно в названии комплекса в Заречье (сначала через концепт «клубности», затем через обозначение «премиальности», то есть, априорной недоступности для большинства, и наконец, через идею «парка», усиленную еще указанием на то, что этот парк существует «для жизни», что логически предполагает ее отсутствие за пределами парка), избранность на основе материального благосостояния, окрашенная запросом на избранность архитектуры, становится высказанным тезисом и фундаментальной идеей проекта.

Следует отметить, что на пути к ее осуществлению заказчик проявил способность формулировать свою художественную позицию как задание – это одно из важнейших отличий данного объекта от других работ в портфолио «Резерва». Эта позиция, как и в большинстве случаев в отечественной архитектурной практике, осталась оформленной лишь вербально и затем транслирована В. Плоткиным в коллективе «Резерва». Однако, опираясь на конкурсную презентацию объекта и его официальный сайт<sup>55</sup>, эстетические запросы заказчика вполне могут быть реконструированы. К ним, в частности, относятся: запрос на «особенность», «непохожесть» на жилые объекты в контексте мировой практики и в то же время встроенность в смысловой ряд элитных предместий европейских и американских городов; запрос на стилевую направленность, которая бы соответствовала архитектуре соседнего образовательного центра «Сколково» и вызывала ассоциации с высокими технологиями – во всяком случае, сразу были

---

<sup>55</sup> Официальный сайт жилого комплекса: URL: <https://skolkovo-park.com/about/experience> (дата обращения: 27.09.2024).

исключены историзирующие элементы; запрос на достижение изолированности жильцов, в том числе, и визуальной, от внешних факторов участка; отсылки к английскому парку; «английскость» вообще как эстетический ориентир; обеспечение возможности выхода на частные участки для жильцов нижних этажей.

Примечательна ссылка застройщика на концепцию «города-сада» Э. Говарда как на вдохновляющую идеологию проекта<sup>56</sup>. Во-первых, она характеризует этап развития строительной культуры в постсоветской России, на котором, после тридцати лет освоения технологий формирования общественного мнения, застройщиком, наконец, делается попытка обращения к истории архитектуры в целях продвижения проекта – что в годы строительства комплекса в Татаровской пойме было бы еще невозможно. Во-вторых, показательное использование содержания ссылки: проект, понимающий себя как место «избранности» (то есть, выражающий характерное состояние классовых отношений при капиталистическом укладе), ссылается на концепцию социалистическую, причем в утопической редакции. И, если для городов-спутников в СССР такая ссылка была органичной и в идеологическом, и в проектном отношении, то в случае комплекса в Заречье имеет место очевидный синкретизм идейных оснований в ссылке и в проекте, который, впрочем, в контексте постмодернистской парадигмы, допускающей любые цитаты и смешения, неудивителен. Но даже в этимологическом смысле «сад», как отмечалось выше, является противоположным концепту «парк»; так что Говард здесь скорее инструмент рекламы – опять же, продолжающий линию Аркадии на новом этапе для более взыскательного потребителя.

Этот мировоззренческий синкретизм, большая амплитуда колебаний между реальной и внушаемой социальной картиной получает отражение и в архитектуре.

Примечательно, что объекты, являющиеся, с нашей точки зрения, для комплекса в Заречье яркими историческими ссылками в отношении

---

<sup>56</sup> Ссылка на концепцию Говарда доступна на сайте жилого комплекса: но появилась она уже после осуществления объекта строительством (т.е. не ранее 2015 г.) и не входила в круг представлений, составивших эстетические посылы проектного задания.

формообразования, содержат в себе именно этот социальный синкретизм. Так, в «Королевском полумесяце» (Royal Crescent, архит. Д. Вуд Младший, 1767-1775), жилом комплексе для множества владельцев в английском Бате, особенность проекта заключалась в том, что зодчий вначале организовал парадный полукруглый фасад, создав подобие дворцовой площади с зеленой лужайкой и остроумными ландшафтными элементами, затем этот фасад был по секциям продан, а обратная часть комплекса отдана на откуп жильцам для застройки этих секций по индивидуальным проектам<sup>57</sup>. Социальная реальность различий вкусов как бы прикрывалась идеей «дворца», которая, конечно, связана с идеей монархии, объединяющей британское общество.

В XX веке, у Р. Бофилла в «Порт Ювеналь» (Port Juvenal, 1989, Монпелье), вдохновленном Батом, и особенно в «Пространствах Абракса» (Les Espaces d'Abrahas, 1978-1982, Нуази-ле-Гран) находим уже отчетливый постмодернистский гротеск на ту же тему. «Версаль для народа», как архитектор сам обозначал назначение объекта – это массовое жилье в архетипических формах дворцовых ансамблей, не претендующее, однако, на социальные реформы; социальная дифференциация констатируется (если не усиливается) в этом объекте материалом и способом возведения – применением сборных железобетонных элементов заводского изготовления. И комплекс в Бате, и ансамбли Бофилла – это, конечно, тоже «парки» в корневом смысле слова – резервации, территории для конкретных социальных групп.

Комплекс в Заречье продолжает их ряд в постсоветской России. Соотнося социальную основу с выразительными средствами, основное, что следует подчеркнуть – это доходящий до гротеска, но не успевающий перейти в китч реализм. «Капиталистический реализм» – так назвал свою книгу о постсоветской архитектуре Б. Голдхоорн, и здесь эта характеристика оказывается уместной, поскольку речь идет о воплощении запроса конкретной прослойки, добившейся благосостояния в постсоветский период, иметь богато оформленный, «особенный»

---

<sup>57</sup> Официальный сайт комплекса Royal Crescent: URL: <http://royalcrescentbath.co.uk/HistoryRoyalCrescent.htm> (дата обращения: 24.11.2023).

дом – постсоветский дворец. Нет никакого расхождения между целями и художественными средствами; единственный вопрос остается о Говарде – но он, как отмечалось, скорее оправдывает намерение, нежели определяет его смысл. «Богато» – означает натуральный камень, а не бетон и не навесной фасад (на этом месте, правда, обрывается мечта заказчика о хай-теке, которая в объекте не осуществилась – были применены два вида натурального камня); это означает также индивидуальный ландшафтный проект, а не благоустройство территории. Ландшафтные решения комплекса не являются заслугой ТПО «Резерв», хотя они, как и в Татаровской пойме, построены на «ландформинге»<sup>58</sup>. В то же время, эти ландшафтные решения полностью предопределены геометрией комплекса, а она, в свою очередь, заставляет говорить о том, что значит «особенное» в архитектуре.

«Особенное» в данном случае образовано прорисовкой здания в плане одной сплошной линией со сложной кривизной. Было бы некорректно говорить о том, что эта линия функционально детерминирована, хотя нельзя отрицать, что задачи визуальной изоляции жильцов она решает успешно. Архитекторами было представлено заказчику 16 вариантов геометрии – во всех них эти задачи решались. Но «особенное» и авторы, и заказчик усмотрели лишь в варианте, принятом к строительству. Не удивительно ли, что проживание в «циркульном» столь стабильно связывается человечеством с «особенным»? Примеры Бата или работ Бофилла, возможно, далеки от российского контекста. Но можно вспомнить, как воспринималось существование т.н. «круглых домов» в Москве (типовой проект института Моспроект-1 под руководством Е. Стамо, внедрение в генеральный план района Матвеевское архитекторами Н.Улласом, С.Карповой, Н.Пелевиной, 1972). Для обывателя они были и остаются «необычными», а для авторов являлись доминантами в жилой ткани района. Здесь же напомним и о некоторых фактах творческих биографий архитекторов «Резерва»: о стажировке В.Плоткина в бюро Р.Бофилла и об учебе руководителей мастерских «Резерва» в МАРХИ у Н.Н. Улласа – факты, не позволяющие сразу же говорить о преемственности, но

---

<sup>58</sup> Ландшафтные решения выполнены британской компанией HED, URL: <https://skolkovopark.com/about/accomplishment> (дата обращения: 27.09.2024).

позволяющие ее предполагать на уровне ассоциаций и отдаленных образов. Вернее, однако, предположить: творческая работа со стереотипами – одна из важнейших стратегий в эпоху постмодернизма, а «необычность жизни в циркульном» – один из них, причем преодолевающий различия культур и эпох.

Любопытен и генезис основного решения, заставляющий вспомнить подход Вуда Младшего. После утверждения криволинейного варианта в макете последовали эскизы видовых точек комплекса в форме 3D-визуализаций. Они выполнялись следующим образом: по абрису объекта была выстроена условная поверхность фасада будущего здания, формируемая треугольными эркерами; ни общая глубина корпуса, ни планировки квартир за этой поверхностью не моделировались. Однако, объемно-пространственная композиция здания представляла на визуализациях как реальная. В этом сюжете существенны приоритеты: проектирование жилого образования без изначальной опоры на планы квартир и исключительная роль поверхности в формировании образа, о которой уже шла речь в связи с освоением бюро принципов транспарентности.

Итак, развитие моды на «природное» и стремление к «особенному» в Заречье вызывает к жизни подчеркнута маньеристскую форму жилого комплекса в плане и следующую за ней прорисовку благоустройства. Бароккизирующая линия здания в плане провоцирует сравнения с поисками П. Портогези [63, с. 84-93]<sup>59</sup>, да и с самим барокко, в котором математически-природное, соединяясь с «живописным», становится инструментом эмоционального воздействия.

Второй сюжет в этом объекте возвращает нас к теме «парка». Закрытость и отгороженность, которая в Николиной Горе проявилась как особый культурный феномен времени – то в самостийных оградах, то в профессионально артикулированной глухой стене в частном доме В. Плоткина, в архитектуре комплекса в Заречье обретает форму жесткого гротеска. Стремясь к максимальной визуальной изоляции комплекса от примыкающих землевладений, авторы решают

---

<sup>59</sup> Тема разработана под руководством автора диссертации в рамках научно-исследовательской практики магистратуры МАРХИ в статье: Кустарева, Я. Органическая аналогия как стратегия постмодернизма. Жилой комплекс в Заречье. (Приложение 3).

юго-восточную часть комплекса как глухой, протяженный отрезок криволинейной стены – что вполне продолжает интенцию «особенного». В жилом здании подобная пластика вызывает вопрос, хотя с функциональной точки зрения речь идет всего лишь об односторонней ориентации квартир в этих секциях. Конфигурация участка комплекса такова, что не существует видовых точек, позволяющих охватить этот глухой отрезок панорамно при фотографировании. Насколько принципиально для авторов это решение, явствует из повторяющейся во многих публикациях 3D-визуализации этой видовой точки, выполненной на этапе эскизного проектирования, и из ее художественной интонационности. Глухой бастион комплекса в Заречье вырастает из цветущего поля неоновых оттенков, в центре которого меланхолично двигается собачка низкорослой породы – этот почти чеховский мещанский образ ставит финальную точку в понимании отношения архитекторов «Резерва» к сути проектируемого в Заречье и роли, отводимой в ней природному началу.

*Деловой центр на улице Валовая* (2009-2013 гг.; Приложение 1, поз. 17) предьявляет линию герметизации архитектурного объекта иначе. Данный объект выделяется как в творчестве бюро, так и в архитектуре Москвы 2010-х гг. необычностью назначения: этот деловой центр, помимо арендуемых офисных площадей, по проекту включает<sup>60</sup> новый комплекс хлебозавода. Подобный гибрид общественной и промышленной функций потенциально выводит на широкий спектр теоретических проблем, в числе которых – проблема функционального и образного подключения такого рода зданий к городской среде [63, с. 132-141]<sup>61</sup>, а также – богатая тема обмена художественными языками между гражданской и

---

<sup>60</sup> Здание запроектировано и возведено с ориентацией на эту программу; в данном случае не обсуждается, насколько оператор этого объекта использует здание по заложенному назначению.

<sup>61</sup> Тема разработана под руководством автора диссертации в рамках научно-исследовательской практики магистратуры МАРХИ в статье: Помялов, В. Горизонты взаимодействия гражданской и промышленной архитектуры в творчестве ТПО «Резерв». (Приложение 3).

промышленной архитектурой. Однако, помимо визуального разделения здания с помощью фасадных решений на два соответствующих блока, иного идейно-художественного содержания в объекте не появляется. Если же говорить о пространственной организации, здесь налицо изменение в сторону утраты интереса к пластической разработке и переход к унифицированным фасадным решениям. При сходстве планировочной структуры по аморфности со зданием «Ситидел» на Земляном Валу, в фасадных решениях поддерживается принцип единой гомогенной оболочки; в этом смысле объект совершенно герметизируется и уже не содержит никаких указаний ни на пространственные, ни на содержательные события. Вместе с тем, подчеркнутая антикомпозиционность здания не позволяет говорить о возврате к модернистской однозначности; не в последнюю очередь это подтверждается положением объекта в пространстве площади, возможность охватить его геометрию с разных сторон и убедиться в отсутствии доминант и организующих принципов. Следует, однако, отметить, что, отчетливо осознавая фасад как единственное в данном случае средство художественного выражения, коллектив авторов занимался не только его прорисовкой, но и принимал деятельное участие в производстве его составляющих. Была разработана индивидуальная цветовая палитра в нюансных оттенках бетона, набор фактур и геометрических элементов для экономичных модулей из фиброцемента. Такое направление работы, которое можно было бы назвать экологичным, занимает в творчестве бюро нишевое место и обязано своим появлением личной инициативе сотрудников мастерской №1 «Резерва» под руководством И.В. Деевой.

Выделение оболочки в универсальное средство решения архитектурных задач проникло и в еще одну область архитектурного творчества, с которой «Резерву» пришлось столкнуться в своей практике. Проектирование в регионах Российской Федерации или за рубежом в портфолио бюро является очевидным исключением на фоне преобладающих проектов для Москвы и Московской области. Тем важнее установить, как комплекс установок, провозглашенный в 2004 году, действует в этих исключительных случаях.

Изучение автором совместно с магистрантами МАРХИ данной проблематики на уровне феномена воспроизведения этнокультурных особенностей в условиях преобладания централизованно проводимого идеологического курса [63, с. 74-83]<sup>62</sup> показало определенное формальное сходство в том, как относится глобальная культура и как относилась советская культура к использованию традиционных архитектурных элементов при строительстве в регионах с выраженной локальной идентичностью. Востребованным и наиболее легко внедряемым оказывается самый верхний семантический слой – орнамент. И в глобальной, и в советской архитектуре (особенно, 1970-х гг.) можно наблюдать явление «натягивания» орнаментальных фасадов на объемно-пространственные решения, мало соотносимые с местной строительной традицией, зато являющиеся проводниками «транспарентных» идей постмодернизма и композиционных идей советского модернизма соответственно. Ч. Дженкс, говоря о «четырех уровнях орнамента», подчеркивает, что своим ошеломительным расцветом в начале 2000-х гг. орнаментальное поле обязано цифровизации, провоцирующей массивную мультипликацию и (как следствие) – семантическую девальвацию и автономизацию орнамента [94, с. 183]. Другие же уровни погружения в традицию, имеющие, в частности, феноменологические корни (например, направление, обозначенное К. Фремптоном как «критический регионализм»), в периоды стремительного утверждения централизованно проводимой культурной политики оказываются «неэффективными» в силу затрат труда и времени, а в случае отечественного опыта – как отмечалось ранее, в силу культурного барьера, отфильтровывающие идеалистические концепты.

«Резерв» в своих работах для стран Ближнего Востока (концепции Русского музея в Иерихоне (2009) и концепции Русского культурно-делового центра в Вифлееме (2009)), а также для российских регионов, в архитектуре которых особенностью является применение изразца (**проект гостиницы в Ярославле,**

---

<sup>62</sup> Тема разработана под руководством автора диссертации в рамках научно-исследовательской практики магистратуры МАРХИ в статье: Карпов, П. «Регионализм» в авторской архитектуре ТПО «Резерв». (Приложение 3).

2010, Приложение 1, поз. 18) оказывается ярким представителем такого подхода к использованию орнамента. Можно предположить, что, с точки зрения профессионального мировоззрения, здесь имеет место следствие сходства формальных архитектурных методов работы в региональном контексте двух социально-политических программ: «советизации» и глобализации.

Примечательно, что приемы, которые «Резервом» занесены в актив – в первую очередь, автономность и обеспечивающие ее проектные клише – в данном случае остаются незадействованными. Например, для работ в ближневосточном контексте выход на чистоту формы или та же симметрия поворота, работа с идеальными фигурами или пространственная мультипликация могли бы составить основу локального образа. При этом одновременно с упомянутыми концепциями возникает конкурсный проект нового здания Пермской Государственной Художественной галереи (2009), также вовлекающий орнамент, но одновременно использующий «иконическую» центрально-симметричную фигуру, не связанную ни с проблемой назначения здания, ни с пермским контекстом. Таким образом, «узнавание» в собственной выразительной палитре, когда она уже очерчена, тех или иных потенциалов – это отдельная архитектурно-теоретическая и мировоззренческая проблема, к которой стоит еще раз обратиться на заключительном этапе нашего анализа.

К 2011 году, отмеченному экономическим кризисом и некоторым замедлением в архитектурно-строительной отрасли, ТПО «Резерв» благодаря стабильно используемому арсеналу подходов и приемов добивается однозначной узнаваемости в кругу профессионального сообщества. В *навильоне «Архитектор года»* (2011 г.; Приложение 2, поз. 4), отмечая награждение В. Плоткина как творческого лидера в рамках АРХ-Москвы и подводящем итог второму этапу своей работы <sup>63</sup>, бюро экспонирует модели абстрактных сетчатых поверхностей «оболочек». В сравнении с экспозицией 2001 года («Фасады») обращает на себя

---

<sup>63</sup> Сопроводительным материалом к данной экспозиции был каталог, исполненный коллективом бюро и включающий два тома, сами названия которых указывали на разделение деятельности коллектива (так сказать, ее «рабочей реальности») и творческих поисков его главного архитектора [12; 63].

внимание, что реальность объекта уходит из презентации полностью. «Оболочка» окончательно закрепляется в арсенале бюро как универсальный инструмент понимания и ответа архитектурных задач и залог профессиональной «автономии»; вместе с ней консервируются и ценностные аспекты видения назначения объекта, и принятая в бюро система «разделения» проектного процесса.

### **2.3. Период преобладания глобальных трендов (2012–2019 гг.)**

Период российской архитектуры, развернувшийся после 2012 года, отличается тем, что трансфер комплекса глобальных социокультурных ориентиров, протекавший ранее в информационном поле «архитектурного быта» (СМИ, медийные мероприятия, профессиональная литература, индивидуальное знакомство специалистов с теми или иными направлениями развития архитектуры), начал происходить институционально, с опорой на целый ряд реформационных решений. В 2012 году заметным событием стало вступление России в ВТО, а также завершение процесса реорганизации системы высшего образования в связи с присоединением России к Болонскому процессу. Всеобъемлющая ориентация на слияние с евроатлантическим культурным и экономическим пространством вызвала к жизни узкопрофессиональные явления, непосредственно влиявшие на формирование профессионального мировоззрения архитекторов.

Подобно тому, как «болонизация» может быть понята как глобализационный инструмент в сфере образования, в сфере проектирования сходным инструментом стала BIM-повестка. Начиная с 2013 года, когда вопрос о внедрении информационного моделирования был вынесен на обсуждение в отечественной архитектурно-строительной отрасли, и конкретнее, когда начали предъявляться обязательные требования к сдаче проектной документации в форматах параметрического моделирования, можно говорить о начале изменения в России отношения к профессии архитектора: смещения фокуса понимания деятельности

по созданию среды обитания человека от собственно архитектуры в сторону строительства и в сторону урбанистики.

Процесс подключения к глобальным трендам шел и через прямое взаимодействие с западным профессиональным сообществом. Знаком времени стали выезды российских студентов и уже сформировавшихся специалистов на дальнейшее обучение в европейские и американские архитектурные вузы. Наиболее же характерной особенностью описываемого периода явилась интенсификация конкурсной практики «с международным участием», причем предметом разработки все чаще становятся знаковые места и объекты столицы и крупных городов России, а также значительные, можно сказать, колоссальные по площади территории. Программы конкурсов дают представление об очередном изменении заказа: впервые с момента реформ 1990-х гг. возникает запрос на учреждения культуры, причем статусные; на объекты социальной инфраструктуры (медицинские, спортивные); офисы отдельных компаний сменяются крупными многофункциональными центрами. В жилищном строительстве продолжает нарастать объем, и на этом этапе центральное место занимает комплексное освоение территорий, архитектура кварталов. Мастер-планинг становится чуть ли не лидирующей тематикой конкурсного проектирования; свое место в нем занимает ландшафтный дизайн. Само введение в обиход понятия «мастер-план» уже является актом культурного переноса и мировоззренческой переориентации по отношению к понятию «будущего», о чем косвенно свидетельствует бурная дискуссия о различиях между привычным для советской практики «генеральным планом» и новомодным «мастер-планом» [18]. Приходится, однако, констатировать, что, несмотря на существенно усложнившуюся тематику заданий, архитектурное программирование так и не преодолело культурный барьер и не прижилось в российской архитектуре – что и пришлось в 2017-2019 гг. отметить в своих исследованиях специалистам по этой проблематике [43].

Основным форматом участия, обеспечивающим проведение такого рода конкурсов, становятся консорциумы – партнерские проектные команды, в которые включаются зарубежные и отечественные архитектурные бюро; наряду с ними

привлекаются компании смежных специальностей для всестороннего решения конкурсных задач. Сотрудничество с зарубежными коллегами, безусловно, не являлось директивным. Но психология конкуренции и конъюнктура подталкивали российских зодчих к такому взаимодействию, так что консорциумы достаточно быстро вошли в архитектурную повседневность, а вопрос о том, почему западные коллеги (среди них зачастую оказывались фигуры и коллективы с мировой известностью) обязательно должны присутствовать в их составах, не становился предметом рефлексии.

В этих условиях ТПО «Резерв» проявляет не меньший уровень реактивности, чем это было на начальном этапе. С 2012 года начинается активная реструктуризация компании. При сохранении созданного за 25 лет уклада, метода и курса работы мастерской идет формирование новых подразделений – своего рода «модулей», адаптирующих уже налаженный рабочий процесс к вновь возникшим условиям. Так, создается архитектурная мастерская №5, своего рода «модуль» для организации консорциумов с зарубежными партнерами, работавшая с 2012 по 2016 гг. Своеобразной реакцией на конкуренцию в визуальном и содержательном представлении конкурсных проектов становится создание в 2012 году отдела интерьера и 3D-дизайна, а в 2015 году – отдела исследований и коммуникаций, обеспечивавшего научно-теоретическую составляющую проектных разработок.

В ответ на параметрическую повестку в 2017 году был создан отдел BIM-технологий; безусловной его заслугой было обучение коллектива «Резерва» необходимым программным продуктам. Однако это происходило на фоне сохранения традиционного для бюро автономного подхода к созданию образности и формы. Информационное моделирование и проектирование трактуются им как независимые, сепарируемые процессы, что в свете самой концепции BIM представляется парадоксом. Этот парадокс можно рассматривать и более широко: параметрика как своего рода «суперфункционализм» XXI века радикально противостоит архитектурной автономии; поэтому следовало бы определить вновь

сложившиеся в «Резерве» отношения с цифровыми инструментами как глубоко противоречивые<sup>64</sup>.

Оценивая перечисленные структурные нововведения в профессионально-мировоззренческом ракурсе, можно заметить, что они, каждое по-своему, подпитывали «разделение труда» внутри бюро. Подразделения специального назначения оказались как бы отделенными от «регулярного» состава, который продолжал свою работу в привычных ориентирах и создавал проекты показательно «резервовского» качества. Здесь просматривается знакомая по стартовому периоду прагматичная «межсистемность» – установка на то, чтобы не переключать всю систему в новый режим, но обеспечить ее совместимость с новым комплексом условий.

Таким образом, профессиональный ответ мастерской на приход этапа «глобальных трендов» может быть определен исходя из существования как бы двух «резервов»: первого, продолжающего развивать комплекс наработанных подходов и приемов, и второго, ориентированного на эстетику и идейность проектов, выработанную совместно с западными партнерами по консорциумам. Существует ли взаимовлияние между этими двумя «резервами», и каковы условия их сосуществования? Мы предполагаем, что культурный трансфер, осуществляемый *внутри* мастерской, с ее сотрудниками в роли агентов трансфера, не может не иметь последствий для ее профессионального мировоззрения как единого субъекта архитектурной деятельности и создаваемой им архитектуры.

В 2017 году автор настоящего исследования провела интервью со своими коллегами, руководителями архитектурных мастерских ТПО «Резерв», чтобы выявить своеобразную «область интерференции» между ними и главным

---

<sup>64</sup> Показательно, что ни главный архитектор, ни инженеры ТПО «Резерв» эти отношения как противоречивые не воспринимали. Наиболее распространенным аргументом для них было то, что параметризм и цифровые технологии вообще – это «тот же карандаш» в работе зодчего. Но, на наш взгляд, такое видение проблемы связано с отсутствием теоретической дифференциации между функцией и назначением в архитектуре и отчетливого понимания границ субъектности и интенции в зодчестве. Ключевую роль здесь играет фундаментальная коллизия, связанная с нехваткой теоретической подготовки зодчих в советский период.

архитектором бюро, В. Плоткиным. Всем им был задан вопрос о том, в чем для них заключается творческая направленность бюро. Приведем лишь некоторые ответы.

«Резерв» делает форму» (И. Деева) [70, с. 48];

«Он (Плоткин) видит мир через математический закон» (С. Успенский) [70, с. 55];

«...Дисциплина и структурность – это и есть ядро «Резерва». <...> Что касается самого метода, мне нравится мысль о том, что основную идею проекта нужно довести до состояния, когда ее можно изобразить двумя штрихами, как «иконку» (А. Бородушкин) [70, с. 59];

«В методе «Резерва» и в личном взгляде Плоткина есть установка на «устойчивую структуру» – некое самодостаточное образование, которое само по себе интересно» (С. Гусарев) [70, с. 65].

Очевидно, что установка на самодостаточность формы уже воспринята руководителями мастерских как стержневая. Очевидно также, что с 2004 года, когда Плоткин вербально оформил свою позицию, не приходится говорить о принципиальных изменениях в установках бюро, можно даже констатировать наличие своего рода школы «Резерва». В то же время, был получен ответ от руководителя мастерской, специализировавшейся на работе в консорциумах, на вопрос об оценке подхода ТПО «Резерв» к проектированию в международном контексте:

«Построение команды, подобной «Резерву», функционирующей как слаженный механизм, особенно в России – это серьезный шаг, на который отважится не каждый европейский архитектор... Можно сказать, что в России мастерство в архитектуре состоит не столько в том, какой ты творец, а скорее в том, насколько ты можешь обеспечить качественную реализацию задуманного. <...> Опора на разумные критерии, реалистичный подход – это, наверное, и есть черта, объединяющая различные проекты «Резерва» (А. Егерев Рибейро да Сильва) [70, с. 70, 72].

Респондент весьма точно подмечает черты прагматизма, который мы, в свою очередь, обозначили как «инстантность» – стратегия быстрой и доступной заказчику (в смысловом и материальном плане) реакции на запрос, выработавшаяся еще с 1990-х годов как рефлекс профессионального выживания. Однако он не дает характеристику творчества бюро в архитектурно-теоретической плоскости, поэтому остается неясным, какова идейно-художественная платформа сотрудничества зарубежных коллег с «Резервом». В чем она состоит, может прояснить анализ конкретных совместных проектов.

Новый этап своей работы коллектив открывает традиционными уже поисками в области формообразования, а также продолжает осваивать существенно «уплощенную» тему декоративной оболочки здания. Проверяются в

новых контекстах «фирменные» сюжеты, такие как симметричная и двухчастная композиция. В *офисном комплексе Объединенной Авиастроительной корпорации (ОАК)* в г. Жуковский (нач. проектирования 2012 г.; Приложение 1, поз. 19) был использован материал проекта штаб-квартиры «Аэрофлот» как наиболее импонирующего по художественному выражению новому заказчику и соответствующего по площади. При создании эскиза была обработана 3D-модель здания «Аэрофлот» в сторону изменения симметрии с центральной на зеркальную; возникла симметричная структура, функционально устроенная так же, как ее прототип – два офисных блока свободной планировки, сообщающиеся через атриум. Основное, что следует отметить: черты транспарентности, столь неожиданно проявившиеся в здании «Аэрофлота», в проекте для ОАК уходят совершенно – однозначность в плане пространственных отношений и смыслообразования выходит на передний план.

Сходный эффект уменьшения концептуальной глубины и сложности наблюдается и в центрально-симметричных экспериментах. Конкурсный проект *жилого комплекса на Рублевском шоссе, вл. 101-105* (2013 г.; 1-я премия, не реализован, Приложение 1, поз. 20), использует симметрию поворота не в горизонтальной проекции, а в вертикальной. Но это лишь очередной прием автономии, гарант нерушимости базовой композиции. Это подтверждается особым творческим жестом: в конкурсном проекте архитекторами были предложены четыре различных фасадных решения, как бы «натянутых» на одну и ту же объемную основу. Плоткин указывает на это обстоятельство, словно подчеркивая, насколько прочна и безусловна эта основа, выдерживающая такие эксперименты<sup>65</sup>. Индифферентность по отношению к собственному решению фасада в рамках конкретного объекта отмечает новую степень отрешенности по отношению к назначению, но по сути – это все тот же «костюм», выбор которого теперь не за зодчим, а за заказчиком.

---

<sup>65</sup> Мартовицкая, А. Красный, желтый, полосатый // Archi.ru. 24.02.2014. URL: <https://archi.ru/russia/53296/krasnyi-zheltyi-polosatyi?ysclid=m296fjamh0797747151> (дата обращения: 14.10.2024).

Рассматривая же общую линию развития профессиональных установок бюро, следует отметить, что такого рода жест говорит об окончательном и безнадежном отрыве от идеи творческой обработки назначения объекта. Причем, если в «Аэробусе», родовом объекте для всех последующих жилых мегакомплексов «Резерва», через художественное решение оболочки – ее нарочитую монотонность и алогичные включения – еще достигалась смысловая глубина и неоднозначность, то на Рублевском шоссе фасадной поверхности отказано и в этом – поскольку между предложенными тремя вариантами не делается никакого различия. Начинается полоса выраженного декоративизма в архитектуре жилых объектов. К работам, выполненным в этом русле, относятся построенные позже *жилой комплекс «Летний Сад»* на Дмитровском шоссе (2013-2019 гг.; Приложение 1, поз. 21); *многофункциональный комплекс «Лица»* (2013-2019 гг.; Приложение 1, поз. 22); *жилой комплекс «Золотая Звезда»* (2014-2018 гг.; Приложение 1, поз. 23), в котором через графическое решение фасада создается отсылка к коммерческому названию объекта, а также множество решений других жилых объектов, в том числе в рамках комплексного освоения и реновации территорий. Эпоха «прозрачности» (достаточно хрупкой и неопределенной в исполнении российского бюро) на этом в жилой типологии «Резерва» закрывается. В то же время, подход, весьма тонко названный одним из коллег-практиков «обои человека»<sup>66</sup>, перетекает в архитектуру массовой индустриальной застройки – современного «третьего пласта» архитектуры<sup>67</sup>, тем самым переставая быть прерогативой архитектуры профессиональной. «Рубашка», которой бюро так гордилось на этапе своего расцвета, оказалась легко воспроизводимым материалом – именно в силу ее незагруженности глубокими смысловыми связями. Возможно, именно это явление заставило Плоткина в 2019 году подвергнуть критике

---

<sup>66</sup> «Обои человека» – название арт-объекта архитектора С.Никешкина на выставке «Прозрачность идеи – идея прозрачности» (2019 г.), посредством которого автор пытался донести до зрителей описываемый феномен.

<sup>67</sup> «Третий пласт» – понятие, введенное применительно к области архитектуры Г.В. Есауловым для обозначения типа пространственного освоения территорий, не являющегося ни народной, ни авторской архитектурой, а представляющее собой «архитектуру без архитектора», стихийно складывающуюся в тех или иных формах.

множащиеся паттерны жилых фасадов и отнести это явление на счет отсутствия у заказчика интереса к новым типам жилья [3]; оно же, очевидно, заставило его ввести в обиход бюро цифровую подборку под названием «Жилые фасады», в которой собирались декоративные решения уже выполненных «Резервом» фасадных решений для жилых зданий<sup>68</sup>.

Отметим, что помимо конкурсного проектирования в консорциумах (к которым мы обратимся ниже), коллектив активно участвует в конкурсах соло. Несколько проектов приносят авторам признание: штаб-квартира компаний «Спортмастер» и «Остин» (1-я Премия, 2015 г.; Приложение 1, поз. 24); офисный комплекс ОСОО «Олимпийский комитет России» (ОКР) (1-я Премия, 2015 г.; Приложение 1, поз. 25); комплекс зданий Парламентского Центра РФ (два варианта, финалист конкурса, 2015 г.; Приложение 1, поз. 26). Эти высоко оцененные проекты остаются неосуществленными. В то же время строятся деловой центр на улице Красина (2013-2016 гг.; Приложение 1, поз. 27) и статусный Китайский деловой центр «Парк Хуамин» (2013-2019 гг.; Приложение 1, поз. 28). Жанр делового центра остается для бюро опорным с точки зрения апробирования средств художественного выражения; зрелый этап привносит в него свои особенности.

*Деловой центр на улице Красина* интересен для нашего анализа тем, что это единственное здание «Резерва», в котором методологически точно реализовано градостроительное прочтение «транспарентности» – поздняя ее интерпретация, в которой на первый план выдвигается эстетизация стихийно сложившихся хаотических направлений городских улиц (разработанная тем же К. Роу в «Коллаж-Сити»). Она стала столь популярной, в том числе и в России, что ее можно обозначить как клише. Речь идет о ситуации городской встройки, которая как бы разрешает (или примиряет) разнонаправленность примыкающих улиц собственной планировкой. «Транспарентные» зоны – зоны пересечения пространственных векторов – оказываются местами архитектурных «событий», особых акцентов.

---

<sup>68</sup> Свидетельство автора диссертации.

Количество интерпретаций на эту тему в российской архитектуре 1990-х и 2000-х гг. велико (хотя ни в одной публикации в этой связи не содержится ссылок на корневую теорию Рои-Слущки). Но «Резерв» до сих пор не использовал этот прием организации формы, что объяснимо: его адаптивная природа не корреспондируется с установкой на автономию.

Одной из причин такого отступления является, на наш взгляд, поколенческий фактор. Руководитель мастерской, выполнившей этот проект, А.М. Бородушкин, будучи на 20 лет младше своих коллег в соответствующих должностных позициях и окончив МАРХИ в 1999 году, проявил восприимчивость к актуальным тенденциям формообразования. Его видение проектных задач, воспитанное школой профессора А.Д. Ларина и определяемое так, как его определял сам Ларин – как «проектирование жизни»<sup>69</sup>, находится на противоположном полюсе относительно установок Плоткина. Однако молодому специалисту удается быть «на одной волне» вкусовых предпочтений и иронии с творческим лидером. Так возникает объект, основной художественной темой которого (при сохранении характерного для «Резерва» интереса к автономной разработке фасада) становится реакция на легкий излом улицы Красина.

Другой объект, в котором можно констатировать необычное для «Резерва» проявление контекстуальности – выполненный тем же подразделением **офисный комплекс ОКР**. Двухчастная структура здесь искусно замаскирована с помощью единой пластики фасада, что предопределено пунктом задания на проектирование, предписывавшем создание целостного объема из двух частей. Отличительная черта проекта в том, что «эффективный символизм», до сих пор обеспечиваемый в практике «Резерва» бинарными оппозициями или логотипическим образом,

---

<sup>69</sup> Автор настоящего исследования может свидетельствовать об этом, поскольку ей довелось учиться в МАРХИ у проф. А.Д. Ларина в одной группе с А. Бородушкиным. Установки Александра Дмитриевича, который был не чужд постмодернистских и даже деконструктивистских исканий, отличались от аналогичной направленности в западной практике тем, что запрещали сугубо формальный или пространственный поиск. Они скорее продолжали идеи органической архитектуры и функционализма, но в формальном выражении допускали элементы «декона». В этом своеобразная «межсистемность» Ларина как представителя отечественной архитектуры.

подкрепляется «литературным» приемом на уровне символики строительного материала. Витражи центрального атриума, открывающегося раструбом в сторону излучины Москвы-реки, защищены ламелями с золотистым покрытием.

«Понимание того, что архитектура стадиона и здания Президиума РАН слишком активна, а опасность оказаться «чуть незаметнее соседа» слишком реальна, приводит к решению, использующему характеристику материала одновременно в двух направлениях: для создания образа, ассоциирующегося с ценностями олимпийского движения, и для создания градостроительной переключки. «Золото» оказывается объектом «двойного кодирования», о котором Дженкс писал как об основном условии возникновения постмодернистского объекта. Объединение «популярного кода», доступного массовому сознанию, с «элитарным кодом» – понятным профессионалам, обеспечивает многоуровневую коммуникацию со зрителем в масштабе одной из самых впечатляющих панорам Москвы» [34, с. 86]. В то же время, вертикальный ритм белых ламелей основного объема отсылает к архитектурной пластике советского периода, столь показательной в здании главного технического центра АСУ «Олимпиада-80», на месте которого проектируется новый центр ОКР – однако было бы ошибкой считать данную особенность следствием намеренной контекстуальности и стремлением сохранить «память места» [63, с. 34-43]<sup>70</sup>.

Попытка же внести в здание сценарный подход через организацию «золотого променада» (не предписанного ТЗ) остается скрытой; он угадывается лишь на фасаде со стороны Комсомольского проспекта через типичный «транспарентный» прием – выступающий из плоскости фасада в зоне окончания променада кубовидный элемент.

В дальнейшем бюро продолжает развивать свое видение назначения объекта в русле символических ассоциаций, но к семантике материала уже не обращается.

---

<sup>70</sup> Тема разработана под руководством автора диссертации в рамках научно-исследовательской практики магистратуры МАРХИ в статье: Асланов, К.Р. Эмоциональные ракурсы назначения архитектурного объекта. Конкурсный проект здания Олимпийского комитета России от ТПО «Резерв». (Приложение 3).

В *офисном комплексе компаний «Спортмастер» и «Остин»* в логике структуры заказчика возникает композиция из двух объемов, сгенерированная поворотом в плане. Образной основой становятся логотипы этих двух торговых предприятий, задающие геометрическую тему для облицовки фасадов, для силуэтных и колористических решений – что наглядно демонстрируют приведенные в конкурсном проекте схемы генезиса пластических элементов [71, с. 86]. Внутренняя организация офисов по-прежнему предъясвляет планировку «open space».

Участие в конкурсном проектировании *Парламентского Центра Российской Федерации* окрашено артикулированным стремлением «Резерва» удержаться в рамках своего собственного художественного языка в объемном проектировании. Создать «фирменное» высказывание стимулировал и высокий статус объекта.

Конкурс проходил в два этапа: после первого этапа все представленные предложения были отвергнуты, и к участию во втором этапе, предполагающем полное изменение концепций, были приглашены 4 участника, в числе которых было и ТПО «Резерв». После второго тура решение о строительстве объекта было отложено на неопределенный срок, так что обсуждаемые здесь предложения остались неосуществленными.

Проект для первого тура в привычной для «Резерва» бинарно-оппозиционной композиции отвечал структуре размещаемой институции: двум Палатам Парламента РФ. Два объема, прямоугольный и кольцеобразный в плане, размещались на двух концах протяженного участка, охваченного внутренним двором длиной более километра. Результаты первого тура показали, что «Резерв» в таком решении был не одинок, то есть, его обычная ставка на очевидное в данном случае оказалась недостаточной для создания оригинального авторского высказывания. Если же добавить к этому замечания со стороны высокого заказчика о том, что представленные проекты говорят о «кризисе жанра в российской

архитектуре»<sup>71</sup>, становится ясно, почему авторская узнаваемость оказывается сверхзадачей во втором туре. Это приводит к появлению решения, смешивающего различные разработки, по которым «Резерв» к данному этапу однозначно опознается в профессиональном сообществе, то есть, в высокой степени эклектичности по отношению к собственному творческому пути.

Проект предьявляет двухчастную структуру (проявленную сразу в двух формах – «катамаранная структура» и осевая симметрия) с использованием «биндера»; семантику, сразу же прочитанную заказчиком как образ «ладьи», правда, с ремаркой, что «через 10 лет он устареет»<sup>72</sup>; элементы «транспарентности» в фасадном решении. Сохраняется и элиминация природной составляющей (несмотря на живописное размещение в Мневниковской пойме Москвы-реки); понимание назначения объекта в функциональном и символическом сегментах архитектурного целеполагания; вне-локальное и вне-социокультурное видение архитектуры, принцип автономии.

Отметим некоторые детали проекта. Во-первых, двухчастное решение здесь носит исключительно скульптурный характер – в нем нет соответствия программных зон Совета Федерации и Государственной Думы двум параллельным блокам либо двум блокам, образующимся при разрыве в центре; рабочие помещения обеих палат равномерно распределены в верхней части здания. Это отличает проект от здания «Аэрофлот», где скульптурность формы была в определенной степени объяснима планировкой open-space. То есть, «заливка» функции в форму достигает здесь уровня принципиальной позиции.

Далее, на главном фасаде мы видим канонически точно исполненный принцип вентуриевского «противоречия»: в логически симметричной форме организуется асимметрично расположенный портал сложной конфигурации, в котором открывается глубинная композиция из золотистых элементов внутреннего

---

<sup>71</sup> Антонова, Е. Матвиенко забракела все проекты Парламентского центра / При участии А. Пастушина, М. Макутиной // РБК. 24.12.2014. URL: <https://www.rbc.ru/politics/24/12/2015/567bd1e19a7947657cf0d84f> (дата обращения: 16.09.2024).

<sup>72</sup> Переезд Госдумы в Мневники отложили по эстетическим соображениям / При участии А. Пастушина, Е. Тофанюк // РБК. 1.02.2016. URL: <https://www.rbc.ru/politics/01/02/2016/569d00c69a79475b06215be3> (дата обращения: 16.09.2024).

форума. Пара «белое–золотое» – несомненно, отзвук недавней работы над офисом ОКР, но она имеет здесь скорее пластическое звучание, нежели символическое. Форум же, своего рода ландшафт из разнообразных рабочих зон, обслуживающих весь комплекс и проявляющихся на фасаде глухими плоскостями – новый сюжет для «Резерва», но отнюдь не новый в истории «транспарентных» экспериментов.

Одновременно с 2012 по 2016 гг. ТПО «Резерв» ведет конкурсное проектирование в соавторстве с зарубежными партнерами. За этот период в консорциумах было выполнено шесть заметных по площади, социальной и градостроительной значимости объектов [71, с. 343-344]. Рассмотрим два из них: *ландшафтно-градостроительную концепцию парка в Зарядье* (2013 г.; Приложение 1, поз. 29) и *ландшафтно-градостроительную концепцию Международного Финансового Центра в Рублево-Архангельском* (2014 г.; Приложение 1, поз. 30). Мы остановились на этих работах не только как на оказавших влияние на дальнейшую самостоятельную практику «Резерва», но и как на содержащих составляющую природоориентированности, ранее лишь точечно проявлявшуюся в проектах бюро.

В 2013 году ТПО «Резерв» в консорциуме с архитектурным бюро, базирующемся в Нидерландах, Maxwan Architecture+Urbanism, принял участие в одном из самых заметных профессиональных событий в истории постсоветской архитектуры – конкурсе на ландшафтно-градостроительную концепцию парка в Зарядье (2-й тур). Фактологическая канва конкурсного проектирования парка последовательно отражена в научных работах С.Б. Ткаченко [67]. В рамках же настоящего исследования нас, в первую очередь, интересует, как работа с природной средой в ландшафтном проекте – единственном в портфолио ТПО «Резерв» – характеризует мировоззренческие установки бюро и влияет на его дальнейший творческий путь.

Основной проблемой конкурса было отсутствие четко сформулированной организаторами архитектурной программы, прописывавшей идейно-художественное содержание столь значимого объекта как городской парк у стен Кремля. Именно поэтому как мероприятие по кристаллизации возможных

содержательных направлений программы – т.н. «народного задания» – в 2012 году был проведен открытый всероссийский Первый тур конкурса на концепцию парковой зоны в Зарядье, на который подали предложения 116 участников (ТПО «Резерв» среди них нет). Ни проекты этого тура, ни пояснительные записки к ним не были опубликованы в полном объеме в открытой печати – то есть, остается неосвещенным, какие же идеи были проявлены на этом материале и оказались способными лечь в основу программы второго тура<sup>73</sup>. На то, что эта программа так и не была сформулирована в должной архитектурно-теоретической форме, указывалось экспертным сообществом после проведения второго тура<sup>74</sup>. Косвенно свидетельствует об этом и отсутствие явного сходства идейных характеристик в проектах (в их числе проект «Резерва» и Махван А+У, занявший 2-е место) – ведь при едином идеологическом посыле программы участники наверняка бы их учли.

В контексте рассматриваемых нами мировоззренческих проблем ход конкурса следует оценить иначе: отсутствие единой идеологической установки для проектирования на данном участке и было отражением текущей идеологической повестки. При этом общая неясность задач конкурса – некий знак «неизвестности» – сочетался с отсутствием навыка не столько общественной дискуссии (которая имела место), сколько архитектурно-теоретической. То есть, в этот знаковый для российской архитектуры момент показательно сработал выделенный нами комплекс коллизий «архитектурного быта».

Такой ход мероприятия означал, что от участников конкурса на всех его этапах фактически требовалась самостоятельная вербальная формулировка архитектурной программы парка, в первую очередь, идейно-художественных ее установок. Основой такой программы в исполнении «Резерва» и его партнеров стала идея «вневременного» парка, формируемого под знаком нейтральности, и,

---

<sup>73</sup> Речь идет именно об архитектурной программе, а не о техническом задании, которое, естественно, было предложено участникам 2-го тура и имело в основе т.н. «народное задание» – набор функциональных указаний, связанных с результатами 1-го тура; но, опять же, нет аналитических материалов, по которым эту связь можно было бы установить.

<sup>74</sup> Выдержки высказываний на общественном обсуждении из Протокола Совета по градостроительному развитию Москвы СМА от 28.11.2013 г. // Архитектурный Вестник. – 2014. – № 1(136). – С. 32.

как можно было бы заключить из пояснительного текста, принципов устойчивого развития:

«Парк окружен величественными и самыми узнаваемыми памятниками Москвы. Главная идея заключается в том, чтобы в отличие от «знакового» Парка, соревнующегося с историей, создать Парк, усиливающий качество и влияние исторического окружения. Срок жизни парков исчисляется столетиями. Поэтому мы выступаем за открытый, динамичный парк вне времени, адаптирующийся к любым изменениям функции и требованиям будущего. Мы отрицаем создание формального и статичного Парка, обусловленного текущими трендами и обстоятельствами» [71, с. 277].

Данный тезис вызывает к жизни целый ряд архитектурно-теоретических вопросов. Может ли природа в рамках архитектурного проекта быть нейтральной, «вневременной»? Что подразумевается под «вневременностью» в рамках подобного тезиса, и всегда ли «вневременность» – это благо? В конкурсном тексте «Резерва» ответов на эти вопросы нет.

Уже отмечалось глубинное противоречие, связанное с обращениями к природному началу в архитектуре: природа сама по себе, возможно, и нейтральна; но она перестает быть таковой в рамках любого предпринимаемого человеком проекта, ибо этот проект является результатом интенции, действий субъекта в области познания мира, в ходе которых объекты (в том числе и природные) наделяются определенными эстетическими и смысловыми характеристиками, связанными с историей социокультурных практик. В XX веке, действительно, в архитектуре сложилась отчетливая линия протеста вначале против определенности привязки, затем против знаково-глобалистской агрессивности архитектуры. Эстетическим идеалом этой линии стало видение архитектуры как фона для протекающей жизни – активно включалась временная составляющая архитектуры, ее понимания как длительности; либо же ставка делалась на условную самоорганизацию, природоподобие (как у К. Александера). В разделе «Вневременной путь архитектуры» своей антологии А. Моравански приводит в этой связи установки реакционных групп 60-х: «Что имеет значение – это

адаптируемость; в центре стоит событие, а не объект. Во введении к 8-му тому журнала «Арчигрэм» *Open Ends* («свободные концы») 1968 года подвергнута критике идея оседлости: «Момент бродяжничества, постоянного нового поиска, нахождения и потери себя, позволял ощущать архаический город как последний довод или представлять, что значение «места» существует лишь в нашем воображении» [97, с. 288]. С тех пор в западной культуре идея протеста против формального и статичного глубоко укоренена – она выражается всеми возможными концепциями «вневременности», относительности, и, как отмечалось выше, транспарентности. Проникает она и в записку ТПО «Резерв».

Возникает вопрос: уместна ли «вневременность» вблизи Кремля (который доминирует в ситуации не только архитектурно – он является сакральным центром того общества, для которого проектируется парк, и потому выражение «парк окружен величественными памятниками» верно фактически, но не верно в отношении культурного смысла ситуации. Ориентированность не на конкретное место и время (что делает любую архитектуру архитектурой со-временной), а на абстрактное будущее создает подобие временной дыры в ситуации проектирования. Предлагаемая архитектура отражает этот эффект: он считывается, прежде всего, при взгляде на ситуационный план или еще более общий план города, позволяющий оценить масштабные характеристики площадей Москвы в сравнении с парком. Он считывается также в радикальной антикомпозиционности. С его языком бионических форм, который, не содержит ни осей, ни направлений, парк остается «вещью в себе» – как бы ни подчеркивалось в тексте, что он связывает воедино все компоненты ситуации. Объясняется это просто: ситуация проектирования, будучи результатом многовекового становления русской культуры, пронизана принципом композиционности; в ней есть доминанта и подчиненные, хотя и не менее важные с точки зрения истории, объекты; есть однозначные пространственные отношения. Складывается парадокс: работа, претендующая на вечность, или жизнь, «исчисляемую столетиями» в данном окружении, оказывается вырванной из реальности просто потому, что использует иной пространственный код.

С точки зрения проявления мировоззренческих основ любопытно сделать еще два наблюдения. Во многих проектах, представленных отечественными архитекторами в первом туре, независимо от программных заявлений и стилевой направленности проявляется стремление с помощью ясной композиционной организации подчинить парк ансамблю Кремля, сделать его частью монумента<sup>75</sup>. Если и говорить о «народном задании», то именно эта особенность могла бы быть зафиксирована и описана в нем как ориентир.

Второе наблюдение касается генезиса анализируемого проекта «Резерва». В рамках консорциума визуализации видовых точек выполнялись командой Maxwan A+U. Рассмотрим эти изображения: пребывание в парке никак не обнаруживает близость Кремля или других объектов; иногда они в качестве фона проглядывают сквозь зеленые насаждения. Зритель погружен в интенсивно озелененную среду, которая, во многом, благодаря выбранной стилизации изображений под живопись пуантилистов, предстает как идиллический ландшафт (вспомним снова Аркадию и происхождение слова «парк»). Но вот примечательное совпадение: в самостоятельном проекте Maxwan A+U, уже без участия ТПО «Резерв» – конкурсном проекте на концепцию парка в Прато, Италия (2016) – мы видим такие же ландшафты, в той же импрессионистической стилистике. План парка по своей бионической прорисовке близок парку в Зарядье. В пояснительной же записке читаем: «Центральный Парк Прато – это не просто еще один городской парк. Парк спроектирован как лоскут изысканной ткани, сотканной множеством нитей: ландшафтом, культурами, событиями, историей и современностью. Парк принимает посетителей всех возрастов и национальностей, сейчас и в будущем. Центральный Парк – новый центр притяжения города Прато»<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Некоторые из этих решений представлены в статье С.Б. Ткаченко [61], но экспозиция проектов 1-го тура дала понять, что их значительно больше. Безусловно, в превалировании такого подхода нельзя исключать и суггестивную роль характера площадки, включающей прямоугольное пятно застройки снесенной гостиницы «Россия».

<sup>76</sup> Текст пояснительной записки к конкурсному проекту Центрального парка в Прато компании Maxwan Architecture+Urbanism: URL: <http://www.ilparcocentralediprato.it/en/the-10-finalist-projects/> (дата обращения: 01.04.2023)

Идея проектирования «для будущего» и создания «вневременного» качества архитектурного объекта представляется партнеру «Резерва» стратегией успеха в разных ситуациях. Проблема возникает, когда, при декларации отсутствия соревновательности с историей, еще на этапе проектирования объект начинает претендовать на вневременность рядом с таким вневременным объектом как Кремль. Не является ли соревнование в координатах времени еще более опасным, в первую очередь, с точки зрения уважения к культуре места проектирования, нежели соревнование по визуальным и другим материальным характеристикам? Этот вопрос представляется нам ключом к оценке конкурсного проекта парка «Зарядье» и той роли, которая отведена в нем природе.

В самостоятельном творчестве «Резерва» до парка «Зарядье» не было сходных по выразительным средствам объектов. Сотрудничество всегда оставляет свой след в мышлении каждого из участников союза – и мы попробуем его проследить на позднейших проектах. Но возможным оно изначально становится на определенной идеологической платформе. Данный объект позволяет считать, что такую платформу для «Резерва» и Махван А+У представляет «автономная архитектура» – внеконтекстуальность (ранее обозначенная В.Плоткиным), но теперь еще и «вневременность» как стратегия архитектурного творчества, а главное – как реакция на фактор «неизвестности».

**«Будущее» и «неизвестное»: новые роли природного.** Выше шла речь о специфике использования «Резервом» эстетики метаболизма в объемном проектировании: моментальные портреты «становящихся» структур на символическом уровне связывались с назначением объектов, при этом концептуальное ядро метаболизма замораживалось, не привлекалось к созданию сценария функционирования объектов. На позднем этапе своей работы бюро снова обращается к этой линии, на сей раз, в двух конкурсных градостроительных проектах: *проекте Международного Финансового Центра в Рублево-Архангельском* и проекте *Серый Пояс: Преобразование* (2016 г.; Приложение 1, поз. 31). Эти две работы представляют собой пример того, как один и тот же подход к архитектурному формообразованию (в данном случае, подход, стоящий за

концепцией метаболизма и использующий аналогию природной самоорганизации при создании городских структур), примененный в разных проектах, может сигнализировать о сходной проблематике, и в то же время использоваться с разными целями и отражать разные ценностные установки архитектора.

Концепция Международного Финансового Центра – результат продолжения сотрудничества ТПО «Резерв» с Maxwan A+U. Особенность этого проекта – наглядно-плакатное разворачивание программы освоения территории площадью 460 гектаров под девизом «Бизнес на природе», в основе которой, в числе сформулированных семи принципов, обращают на себя внимание два: 1) артикуляция закладываемого разнообразия типов застройки через прорисовку отведенных каждому типу кварталов в форме четко очерченных ареалов – «островов»; 2) артикуляция идеи самоорганизации городской структуры через идею сетки/заполнения, позиционируемую как «наиболее гибкий рецепт на долгое и неизвестное будущее» [71, с. 282].

Очевидно, что идея проектирования «для будущего» не оставляет членов консорциума. Но, по сравнению с концепцией парка «Зарядье», более выпуклым становится иной оттенок: неизвестность. Один из водоразделов двух систем, капиталистической и социалистической, проходит именно по характеру отношения к будущему: в мире рынка оно «неизвестно», фразеологизм о «неуверенности в завтрашнем дне» полностью описывает эту мировоззренческую установку; в мире стремления к будущему как времени достижения целей будущее определено, оно зависит от планирования и продуманности работы в настоящем. Возвращаясь к идеям группы НЭР, и одновременно вспоминая сетку больших американских городов, рассчитанную на покупку участков отдельными застройщиками и их произвольную застройку, можно точно определить эту разницу в отношении к освоению пространства и ко взгляду на его будущее: соответственно, возможность и невозможность увидеть это будущее как образ.

Поэтому в проекте МФЦ именно стереотипные панорамы известных деловых центров становятся проводниками картин будущего. Это одна из самых проблематичных стратегий проекта, поскольку образы, взятые из ситуаций одного

градостроительного масштаба, калькируются на ситуацию другого, меньшего масштаба. Так, например, центральный «остров» МФЦ, на котором расположено деловое ядро, имеет длину 1,3 км (сопоставимую с небольшим бульваром в г. Москве); для сравнения, только Централ-Парк в Нью-Йорке имеет длину 4 км, то есть, в три раза больше, но Централ-Парк – это лишь небольшой зеленый остров в застройке Манхэттена. Перевод целой городской картины, характерной для капиталистического мира, на пространственный язык московских реалий, для которых он не характерен, оказывается основным генератором образа МФЦ. Дополняют этот образ «здания вне времени», созданные «в соответствии с бизнес-культурой будущего: гибкие, дружелюбные, экологичные, открытые и прозрачные» [71, с. 282]. Эти визионерские эпитеты напоминают о том, что в понятиях, приведенных нами для определения взаимоотношений с природным началом, МФЦ – не что иное как «парк»: идеальное изолированное место для работы и аренды жилья сотрудников и гостей МФЦ, ведущих свой «бизнес на природе». Природное начало здесь реалистично и прагматично; но оно не лишено и инсценированности, которая, как и в рассмотренных выше проектах, основана на живописности, то есть, имитации разнообразия. Природе отводится роль идеального заполнителя между деловыми и жилыми кварталами, отвечающего за состоятельность предлагаемой бизнес-модели

В 2016 году «Резерв» как самостоятельный участник в числе девяти приглашенных проектных организаций из России и стран Европы представил проект на конкурс «Серый пояс. Преобразование. Редевелопмент южного сектора исторической промышленно-селитебной территории Санкт-Петербурга». Конкурс был объявлен Комитетом по градостроительству и архитектуре Санкт-Петербурга и предполагал разработку концепции преобразования территории южнее Обводного канала общей площадью 40 квадратных километров; кроме того, участникам необходимо было, базируясь на собственной концепции, показать, как в ее рамках может выглядеть редевелопмент одной из трех предложенных пилотных территорий («Резерв» получил к разработке территорию вокруг парка Екатерингоф)[36].

В этом конкурсе участники снова столкнулись с проблемой создания конкурсных программ и заданий. Если в парке «Зарядье» эта проблема представлялась острой в связи с уникальным статусом места и объекта проектирования, то в Санкт-Петербурге ее острота была связана с величиной территории и историко-культурным статусом города, частью которого она является. Содержание задания в конкурсе «Серый пояс. Преобразование» состояло, по сути, в обозначении требуемой доли жилой зоны (30%), зоны приложения труда (30%) и рекреационной зоны (40%) в общей площади территории. Кроме того, задание содержало обращение к участникам, представляющее актуальность проектных изысканий и важнейшие задачи, связанные с экстремальным состоянием депрессивной городской зоны, которую представляет собой «серый пояс»<sup>77</sup>.

Целью проведения конкурса (как и в Первом туре конкурса на парк в Зарядье), было формирование банка идей для дальнейшей работы с территорией проектирования. Конкурсная работа характеризовалась тем, что, с одной стороны, от проектов требовалась высокая обобщенность и ясность художественность замысла, представляющего скорее объемно-пространственное видение данной территории, нежели реалистичный проект. С другой стороны, без разработки собственной содержательной программы практически невозможно было приступить к исполнению этого визионерского материала. Для «Резерва» решением стало обращение к существующей уже Государственной программе Санкт-Петербурга «Развитие сферы культуры и туризма в Санкт-Петербурге на 2015-2020 годы» и ее осмысление в связи с той пространственной картиной, которую провоцировало в воображении авторов знакомство с реалиями ситуации.

---

<sup>77</sup> Позитивной стороной конкурса явился профессиональный контакт организаторов, участников и представителей отдельных предприятий «серого пояса», но, в первую очередь, факт опубликования по результатам конкурса книги, в значительном (но не полном) объеме представляющей все проекты, а также комментарии участников и экспертов [53]. Назвать это издание аналитическим нельзя, поскольку в нем не был представлен научный градостроительный и теоретический анализ конкурсных концепций. Однако, на фоне обычной практики завершения конкурсов в России, это безусловная заслуга организаторов.

Пространственная же картина в большой степени явилась следом работы над проектом МФЦ в Рублево-Архангельском – найденная в нем плакатная наглядность идеи казалась авторам подходящей для условно-обобщенной визуализации. Однако, сходство проектов – наличие принципа «островов» с разнохарактерной застройкой – является лишь визуальным, кажущимся. Ключевое различие лежит в мировоззренческом поле, естественно проявляясь в отношении к роли природного начала как организующего функциональную и социальную программу. Если в МФЦ природе отводится роль коммерческого бонуса, буферной зоны между кварталами, отвечающей за функции наслаждения, престижа и т.п., то в «Сером поясе» она становится главным предметом архитектурного исследования, собственно, «серый» цвет меняется на «зеленый» как на определенную функциональную программу. Зеленое пространство в петербургском проекте не является, как может показаться, лесопарком или другой «холостой» зеленой зоной. Согласно концепции, оно оправдывает свое существование тем, что в него обращены специфические объекты, размещенные в контурах «островов», которые требуют по своей типологии больших зеленых пространств (например, медицинские, образовательные, спортивные учреждения, зоопарк, буферные зоны исторических кладбищ, лаборатории и производства, требующие зеленых территорий, и др.). Рабочий «серый пояс» преобразуется в рабочий «зеленый пояс» – таков экологический замысел проекта. Через этот замысел, в том числе, удалось выразить несогласие с таким намерением, как обсуждавшийся в тот момент вынос ряда образовательных учреждений за границы Санкт-Петербурга.

Что же касается концепта «неизвестности», то в этом проекте он выражен уже знакомыми риторическими фигурами метаболизма (каркас-ткань) и архипелага [63, с. 158-169]<sup>78</sup>: «острова», которые образованы существующими на сегодня зонами застройки вдоль важнейших магистралей, должны, по замыслу

---

<sup>78</sup> Тема разработана в рамках научно-исследовательской практики магистратуры под руководством автора, см.: Яушева, С. Актуализация концепций метаболизма в отечественной практике городского планирования XXI века. Конкурсный проект «Серый пояс. Преобразование». (Приложение 3).

«Резерва» оказаться способными обмениваться функциями с течением времени, когда «зеленый пояс» начнет работать.

Таким образом, конкурсный проект «Серый пояс. Преобразование» в своей мировоззренческой основе возвращается к тому пониманию природного, которое было свойственно советскому градостроительству: в его общественно-значимом и социально-продуктивном качестве. «Серый Пояс», несмотря на колоссальную территорию, по своей феноменологии является «садом»: это не место избранности, а место работы, пользы и гармонии с природой в процессе жизнестроительства. Можно лишь сожалеть, что «город-сад» по-прежнему остается недостижимой утопией.

Глобальные тренды проникают не только в организацию городской среды, но и радикально меняют отношение к назначению архитектурного объекта, трансформируя типы зданий. Бесспорным знаком 2010-х гг. стал так называемый глобальный «музыкальный бум», пришедший на смену «музейному буму» 1990-х. Мода на строительство концертных залов и зданий филармоний, рассматриваемых как экономически выгодные точки притяжения населения и места постмодернистского слияния «популярного с элитарным», затронула и Москву. Строительство концертного зала «Зарядье» (2015-2018 г.; Приложение 1, поз. 32) в творчестве ТПО «Резерв» стало исключительным событием, и не только в силу высокой значимости объекта. Впервые в своей практике коллектив оказался перед задачей решения внутреннего пространства объекта на всех уровнях: функциональном, эстетическом, инженерно-техническом.

При этом сегмент концептуальной работы, в котором бюро чувствовало себя благодаря наработанному опыту уверенно, был из его задач как бы изъят: градостроительное и объемно-планировочное решение зала, его специфические элементы, такие как стеклянная пространственная конструкция над основным объемом, закладывались проектом парка «Зарядье», осуществляемым на основе конкурсного предложения лауреатов 1-й премии – консорциума американского архитектурного бюро «Диллер, Скофидио и Ренфро» (Diller Scofidio + Renfro), российского бюро «Ситимейкерс» (Citymakers) и ряда других организаций.

Очевидно, что при полной встроенности объекта в концепцию других авторов, а также при невозможности прочесть его объем в пространстве (он скрыт в уровне субструкций парка) «Резерв» должен был проявить свою идентичность особым способом – или не проявить вообще. Мы задались вопросом, возможно ли в случае работы коллектива в нехарактерном для него проектном поле проследить состояние и содержание его мировоззренческих установок.

Градостроительное и объемно-планировочное решение здания, а также особенности организации его освещения описаны мной в статье «Взаимодействие архитектурных решений и светотехнических принципов в здании концертного зала «Зарядье»» [35]. Анализ архитектуры зала во взаимосвязи со световым сценарием проявляет видение архитекторами назначения здания. Становится очевидным, что тренд на понимание музыкальных учреждений не как «храмов музыки», а как своего рода общественных многоцелевых центров, в которых сакральность музыкальных собраний сменяется коммерческой атмосферой, сравнимой с залами торговых центров, освещенных по принципу «яркое на ярком» – полностью отразился в интерьере зрительского комплекса «Зарядье».

К 2019 году, несмотря на сохраненный практически в оригинальном составе коллектив архитектурного подразделения, осуществление строительством значимых для города объектов и продолжение архитектурной деятельности, ТПО «Резерв» оказывается перед лицом размывания собственной идентичности. Острота реакций, синкретизм и балансирование между двумя антагонистическими ценностными комплексами на различных уровнях: организационном, поисково-концептуальном, пластическом, идеологическом позволяют видеть в бюро характерного представителя своего времени – времени «межсистемности». Неизменность же этих реакций указывает на пролонгированность профессиональных коллизий, а значит, реактивный и трансферный, «контрэволюционный» характер постсоветского периода российской архитектуры.

## Выводы по главе 2

Хронологический историко-теоретический анализ творчества ТПО «Резерв» позволил выявить три периода формирования профессионального мировоззрения коллектива:

–Первый период (1987/1995-2003 гг.) наиболее реактивен по отношению к внешним условиям и окрашен экстремально быстрой выработкой системы подходов к проектированию и художественных приемов. Он является в формировании творческой направленности мастерской определяющим.

–Второй период (2004-2011 гг.) характеризуется тем, что найденные на этапе становления подходы и приемы многократно интерпретируются, переходя из поисковых пластических разработок в область архитектурной интенции, основного целеполагания.

–Третий период (2012-2019 гг.) отмечен усилением декоративности и некоторым автоматизмом применения тех же приемов, которые постепенно растворяются на фоне активно распространяющихся глобальных трендов и заимствования массовой застройкой приемов профессиональной архитектуры.

2. Круг установок и подходов, показавших себя как эффективные на раннем этапе, фактически составляет итоговую ценностную декларацию и творческую программу ТПО «Резерв». «Неподвижный», стагнирующий характер развития мировоззренческой основы творчества коллектива подтверждает реактивный и трансферный, «контрэволюционный» характер постсоветского периода российской архитектуры.

3. Конституирующей характеристикой творческой практики бюро является межсистемность – сочетание ценностных комплексов обеих мировоззренческих систем в различных формах и соотношениях, как в организационном, так и в проектно-концептуальном аспекте – которая в большинстве случаев работает как адаптационный инструмент.

### ГЛАВА 3. МИРОВОЗЗРЕНИЕ АРХИТЕКТОРА В ЭПОХУ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПЕРЕМЕН КАК ПРЕДМЕТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ

#### 3.1. Профессионально-мировоззренческая модель творческой практики ТПО «Резерв»

При анализе организации творческого процесса и архитектурных произведений ТПО «Резерв» обнаруживается своеобразная эвристика – набор реакций и творческо-поисковых действий – относительно которой можно утверждать, что она является прямым следствием профессионально-мировоззренческих столкновений в пяти ключевых сферах профессии зодчего, описанных в первой главе (Приложение 4 – 3.1).

Часть этого набора работает как бы вне интенции (в рамках настоящего исследования предлагается обозначить их как «пассивные реакции»), а другая – явно демонстрирует волевое намерение («активные реакции»).

**«Пассивные» реакции** практически не показывают динамики за исследуемый период и предьявляют инерционное сохранение особенностей мировоззрения и профессиональной подготовки, свойственных российскому/советскому архитектору до произошедших в 1990-е гг. изменений, в конфликтном отношении ко вновь возникшим условиям. «Пассивные» реакции связаны, в первую очередь, с когнитивным уровнем профессионального мировоззрения и с особенностями межкультурной коммуникации, с культурным барьером. Они отвечают за возникновение адаптационных приемов в практике и фактически предопределяют отличие получившегося проектного продукта от того, как он мог бы выглядеть в передающей культуре.

**«Активные» реакции** – это художественные подходы и приемы, в которых коллектив ТПО «Резерв» сознательно адаптируется в условиях социокультурных перемен. На первом этапе они проявляются интуитивно, эмпирически, в ходе создания архитектурных работ; далее же осуществляется легитимация этих стратегий через высказывания в интервью и осознанную практику.

Остановимся более детально на их проявлении в пяти важнейших сферах формирования профессионального мировоззрения архитектора.

**Сфера 1. «Архитектурный быт».** В сфере личностного развития и жизни профессиональной среды, условно обозначенной нами как «архитектурный быт», коллектив «Резерва» оказывается характерным носителем черты, которую можно было бы назвать *«феномен молчащего архитектора»*. Блокировка научно-теоретической составляющей архитектурной практики как основного инструмента профессиональной рефлексии, выливающаяся в отсутствие текстовых материалов декларативного, рефлексивного или аналитического характера за авторством архитекторов-представителей мастерской, – первая и наиболее проблемная «пассивная» реакция в творчестве «Резерва». Проблемной она является потому, что в условиях замещения системы ценностей или вторжения некоей иной системы требуется максимальное усилие по ориентации, которое не только приводило бы к успеху (то есть, было бы прагматически убедительным), но и создавало бы особую ценностную конструкцию, способствующую появлению социально значимых результатов в архитектуре, собственно, к появлению архитектуры. Но ни на первом (решающем, конструктивном) этапе, ни на втором (когда необходимо проанализировать полноту собственных находок с позиций задач архитектуры), ни на третьем (когда перенос глобальных ценностей стал явным) вербализации на уровне самостоятельных высказываний не возникает. Интервью ее не заменяют, поскольку их проблематика задается интервьюером, в то время как респондент практикует наиболее удобную для него в момент интервью имиджевую позицию. К теоретическому оформлению своих убеждений не подталкивает В.И. Плоткина и длительная педагогическая практика, хотя в 2021 году (уже за хронологическими рамками настоящего исследования) им отмечается, сколь сложен спектр методологических проблем в российском архитектурном образовании на текущем этапе <sup>79</sup>. Очевидно, что в случае ТПО «Резерв» проблема кризиса

---

<sup>79</sup> Развернутая позиция В.И. Плоткина по этому вопросу представлена в проведенном интервью в рамках научно-исследовательской практики кафедры «Информационные технологии в архитектуре» МАРХИ 2021 г. под руководством автора, см.: Арсланов, О. «Смотреть на мир

«профессионального двуязычия», которую мы подняли, обратившись к творчеству Ю.П. Волчка, имеет радикальную форму.

Отсутствие теоретической оптики оказывает прямое влияние на выработку «активных» реакций «Резерва».

*Синкретизм (или межсистемность)* – сочетание несочетаемых элементов, принадлежащих противоположным системам – для описываемых условий самый ожидаемый, но не очевидный тип реакции. В творчестве «Резерва» он имеет целую гамму проявлений. В сфере «архитектурного быта» можно говорить о межсистемности как о стратегии, и начинается она с названия компании. На уровне организации проектного дела и корпоративной культуры она проявляется в удержании схемы советского проектного института в новых экономических условиях, то есть. В отказе от «авторской» модели, доминирующей в архитектурной культуре капиталистического мира.

На третьем этапе – тот же принцип наблюдаем в разделении бюро на устоявшийся «Резерв» и «Резерв», работающий под знаком контакта с западными партнерами. Межсистемность для «Резерва» – это своеобразный механизм устойчивости, исключая рискованный однозначный переход в некоторое новое качество и даже допускающий системный возврат (что оказалось актуальным к концу 2010-х гг.).

Элементом синкретизма можно считать и профессиональные отношения лидера бюро с руководителями подразделений – на уровне ментальности, заложенной архитектурными школами (минского «перекрестка культур», в котором сплавляются и трансформируются и западные, и советские элементы культуры, и московской образцовой модели воспитания советского зодчего). Область интерференции ведущих фигур бюро дает характерную разнородность художественной направленности и предлагаемых «Резервом» решений, которая нарастает со временем. Это, безусловно, создает конкурентное преимущество. Однако, руководителям подразделений приходится самостоятельно развивать и

---

шире...» Интервью с главным архитектором ТПО «Резерв» Владимиром Плоткиным. (Приложение 3).

реализовывать важные для них аспекты, поскольку эти аспекты не являются установочными для главного архитектора бюро.

*Отталкивание* – ключевая стратегия, позволившая «Резерву» состояться в условиях одномоментно возникшей конкуренции. По определению Ю.Б. Борева, отталкивание – тип художественного взаимодействия, предполагающий выстраивание художником своей творческой направленности на противопоставлении художественно-концептуальным особенностям творчества предшественников либо современников. При этом Боров выделяет невольные и сознательные («слабые» и «сильные») характеры художественных взаимодействий [9, с. 81,83]. Отталкивание в случае «Резерва» происходит на двух уровнях: на уровне предшествующей культурной системы (отталкивание от системы ценностей советской архитектуры) и на уровне профессионального цеха современников (работа на контрасте по отношению к превалирующим направлениям). В обоих случаях можно регистрировать сознательное («активное» в нашей терминологии) действие. Системное отталкивание автоматически приводит к попаданию «Резерва» в парадигму «архитектурной автономии» (см. ниже – Сфера 5), а внутрицеховое – к особой связи между цифровыми инструментами и формированием художественного языка бюро (см. ниже – Сфера 2).

*Инстантность* – ориентация на момент, необходимость принятия срочных решений, удовлетворяющих запрос в момент его возникновения, при максимальной экономии затрат. В контексте архитектурного творчества речь идет о таком решении (или комплексе решений), которое в короткий срок обеспечивает эффективный ответ на проектное задание или решает те или иные организационно-стратегические задачи (например, задачу выдвижения бюро в профессиональной среде). Центральную роль в возникновении инстантности играет резкость смены системы ценностей. Однако, за неизменность этой стратегии отвечает уже выделенная нами пассивная реакция – внетеоретичность практики «Резерва».

*Обход* – эта стратегия является логическим продолжением инстантности и выражается в сознательном исключении архитектором из области своего интереса тех аспектов архитектурного творчества, которые на момент создания проекта

представляются принципиально нерешаемыми. Такое представление может иметь различные корни: объективный недостаток средств исполнения (технологий, материалов и т.п.); обострение ситуации в профессионально-общественном поле, «неудобность» аспекта (ситуация с охраной наследия, вопросы контекста), непредсказуемость поведения заказчика или его неподготовленность в различных областях; административные факторы и многое другое.

Может показаться, что *обход* – пассивная, своего рода защитная реакция по отношению к внешним воздействиям. По крайней мере, примерно такую трактовку предложил во вводной статье к каталогу работ ТПО «Резерв» Д. Фесенко, проводя аналогии с концепцией «исследовательских программ» И. Лакатоса и говоря о комплексе страховочных приемов, оберегающих «ядро» художественного метода Плоткина [76]. Но *обход* является сознательной реакцией также на соотношение внутренних особенностей профессионального сознания и новых условий работы – как в теоретическом аспекте, так и в плане культурного барьера. Как «нерешаемые» могут представлять определенные области профессии, которые в силу особенностей архитектурного образования на момент 1980-х гг. оказались вне освоения. Восстановить их на фоне стремительно разворачивающейся практики не представлялось возможным, поэтому эти области либо исключаются полностью, либо вкрапливаются фрагментарно, что возвращает нас к «инстантности» как особенности профессионального поведения.

**Сфера 2. Пространственные представления и технологии проектирования.** Восприятие текущего архитектурного процесса преимущественно посредством визуального канала, заложенный архитектурным образованием эстетический идеал объемно-пространственной композиции и функциональная парадигма оказывают влияние на восприятие «Резервом» вторжения иных представлений о пространстве и синхронного с ним внедрения цифровых технологий в проектный процесс. Нами отмечены следующие особенности архитектуры бюро:

- *Синкретизм* пространственных представлений. При очевидном интуитивном включении пространственных приемов «транспарентности» в творческий

арсенал, они используются лишь как пластический покров, обволакивающий «композиционную» основу. Существенно, что включения эти происходят интуитивно – осознанность теоретического базиса привела бы к изменению структуры планов и внесению в них артикулированной пространственной разнонаправленности, в то время как они представляют собой однозначно сформулированные композиционные системы, либо – аморфные образования. Философскую смешанность, обнаруженную в одном из высказываний В. Плоткина о явлении двойственности, можно считать дополнительным проявлением фильтрации «транспарентности» как идеалистического конструкта реалистическим мировоззрением, то есть, проявлением культурного фильтра. Рецепция же теоретической архитектурной концепции транспарентности в высказываниях лидеров бюро не обнаружена.

- Легкое принятие цифровых технологий как детерминанты выразительного языка; основание своей творческой идентичности на цифровой эстетике по принципу «born digital», что способствует *отталкиванию* внутри профессионального цеха, а в конечном счете, и системному отталкиванию, так как акцент на формотворчестве логически приводит в область «архитектурной автономии». Одновременно возникает принцип «приписывания» форме (в том числе, структурам и случайным эффектам, возникшим благодаря компьютеру) содержания.
- Выделение оболочки (фасада) как самостоятельного художественного намерения, снижение ее взаимодействия с внутренней структурой объекта в процессе смыслового конструирования. Перелом в сторону этого подхода происходит одновременно на начальном этапе, легитимируется через выставки и далее становится особым «фирменным знаком» «Резерва», распространяясь на остальные объекты. При этом на третьем этапе именно этот подход оказывается точкой уязвимости бюро, так как, не будучи в смысловом отношении связанным с назначением объекта, и не будучи закрепленным и осмысленным теоретически, он легко перенимается

массовой архитектурой. Бюро оказывается перед фактом растворения собственной идентичности.

**Сфера 3. Место природного начала в архитектуре.** Анализ творческих работ «Резерва» с позиций природоориентированности подтверждает, что эта сфера профессионального мировоззрения зодчего в периоды мощных социокультурных изменений оказывается наиболее уязвимой<sup>80</sup>. Казалось бы, природа во всех ее проявлениях представляет «вечную ценность» для творческих поисков. Однако именно отношение к природному началу как наиболее глубинный элемент мировоззрения подвергается в условиях ценностного сдвига наибольшему давлению, вплоть до полного вытеснения его из области профессиональной рефлексии.

Предельная концентрация на других факторах, необходимая для творческого самоутверждения, непреодолимая разница в отношении к природной среде в таких антонимичных системах как социалистическая и капиталистическая и, наконец, уже упомянутые «пассивные» реакции внетеоретичности и культурного преломления, которые исключают или затрудняют анализ этой разницы, дают первый результат: сокращение до исчезающе малого числа работ, так или иначе интерпретирующих тему природного начала, в общем объеме архитектурных произведений бюро.

Крайне редко становится предметом внимания экология – в основном, в нереализованных конкурсных концепциях и в реалистическом прочтении этого понятия, предполагающем мероприятия по озеленению, санации территорий и т.п. Говорить о расширительных трактовках экологии или устойчивости применительно к портфолио «Резерва» не приходится вовсе.

Одновременно имеет место избирательность по отношению к возможным трем проектным моделям взаимодействия с природной средой, на которые мы указали в первой главе. Контркультурная модель не актуализируется, поскольку не

---

<sup>80</sup> Результаты анализа творчества ТПО «Резерв» по критерию форм его взаимосвязи с природным началом были представлены автором в докладе «Эстетика «природного» в постсоветской архитектуре: опыт мастерской ТПО «Резерв» на Втором Всероссийском конгрессе по эстетике во Владимире, 17.05.2023 г.

соответствует статусу заказов «Резерва». Техноцентристская модель оказывается предметом сознательного «обхода»: технологии рассматриваются архитекторами бюро как фактор недостаточно надежный на соответствующем этапе развития отечественной архитектурно-строительной отрасли, чтобы делать на него ставку на концептуальном уровне. Нет ни одного объекта ТПО «Резерв», в котором были бы применены или заложены технологии сбережения ресурсов или моделирования физических показателей среды (климатическое покрытие зала «Зарядье» должно быть исключено, поскольку идея этого элемента не принадлежит «Резерву»). Следует отметить, однако, что свою роль в этой позиции играет размещение большинства построек бюро в московском регионе, невыгодном для использования технологий возобновляемой энергии. Превалирует же в архитектуре малочисленных природоориентированных объектов бюро социально-детерминированная модель в достаточно узком спектре подходов, которые закономерно отражают мировоззренческие столкновения. Обозначим эти подходы.

Непрерывной тенденцией, распространяющейся на весь изучаемый период, является последовательная коммерциализация «природного», утрата возвышенной составляющей и замена ее игровой – неизбежный знак вторжения капитализма и выражающего его постмодернистского мировоззрения.

Основными приемами здесь становятся:

1. «Природная инсценировка» в жилой типологии:

- «Южные реминисценции» (перенос идеала средиземноморской идиллии из западноевропейской культуры и ПоМо-поселков);

- Принцип «живописности» (имитации разнообразия, основанного на простых геометрических модификациях, в частности, ротации);

- Образ дворцового парка и понимание самого концепта «парк» в рамках эстетического идеала обособленности, избранности и благополучия.

2. Глобализация «природного», использование природной среды как синонима «нейтральности», «вневременности», «внесистемности»; природа становится атрибутом престижа архитектурного объекта («бизнес на природе» в проекте МФЦ). В условиях непредсказуемого будущего и неясности программы

развивается *эстетизация неизвестности*, которую бюро осваивает как интенциональный предмет. Эта черта проявляется на заключительном из рассмотренных нами этапов.

Видение же природы в реалистически-возвышенном и общественно-ценном ключе, характерное для советского периода, становится своеобразными «скобками» для процесса коммерциализации, что соответствует историческим «скобкам» постсоветского периода. На начальном этапе такое видение встречается лишь в частном жилом пространстве главного архитектора «Резерва». «Дом-ограда», хотя и является следствием подчеркнуто функциональной интенции автора, отражает на феноменологическом уровне начавшуюся приватизацию «природного», усиление индивидуализма. Артикуляция феномена отгораживания позже продолжается и в многоквартирном жилье, реализуясь в концепте «парка для жизни». В конце же третьего этапа возникают решения, синкретично сочетающие уже освоенные постмодернистские приемы организации формы (например, принцип «архипелага», своего рода версия «транспарентности» в градостроительстве) и элементы советского опыта городского планирования, то есть программного преодоления неизвестности. Функциональный зеленый каркас в проекте «Серого пояса» Санкт-Петербурга – возвращение к общественно-организующему видению «природного» в условиях исторического города, которое, естественно, остается нереализуемой утопией в текущей мировоззренческой системе.

Отдельного внимания заслуживает адаптация метафизических «природных конструкций». Если в пространственной организации можно было наблюдать просвечивающую композиционно-реалистическую канву, то в использовании «идей природного», таких как «становящаяся форма», «самоорганизация», «метаболизм» наблюдается переход в более описательное, реалистичное русло и использование этих клише для квази-литературного образа. «*Моментальный снимок*» действует здесь таким образом, что форма, обычно предьявляющая концептуально-сценарные особенности в подобных концепциях, приобретает литературно-символическое звучание, антропологическая же или процессуальная

составляющая уходит. Можно говорить о переводе «транспарентных» идеалистических концептов в символические, то есть, однозначные и нетранспарентные. При этом осуществленные объекты этой направленности отсутствуют.

Наконец, отметим черту, которая, на наш взгляд, содержит противоречие по отношению к избранному «Резервом» идеалу формы как основной ценности архитектуры. Такие феномены природного мира как естественный свет и материал не становятся для бюро осознанными средствами передачи идейно-художественного содержания. Если дематериализация, действительно, может быть частью автономной направленности, то свет для большинства ее протагонистов был культовым средством выражения и предметом философского осмысления. Излишне говорить о месте света в практике архитекторов-«феноменологов», объявляющих или не объявляющих себя таковыми: А.Аалто и целой плеяды финской школы зодчих; Л. Кана, А. Сизы, П. Цумтора и множества их молодых последователей, в постройках которых свет – это средство трансляции смысла объекта, его *пред-назначения*. То, что световой сценарий не оказался в зоне интереса – одно из проявлений «пассивных» реакций, закрепляющих реалистично-функциональный спектр понимания роли света в национальной архитектуре и внетеоретичность оперирования этой проблематикой. Безусловно, свою роль в этом играет и свойственное постсоветскому архитектурному процессу разделение работ на «внутренние» и «наружные», которое практически исключает работу над зданием как над освещенной скульптурой, а также то, что это разделение «Резервом» поддерживается на уровне метода создания формы и на уровне организации рабочего процесса. Формотворчество оказывается лишенным (в концептуальном смысле) своего главного материала – света.

**Сфера 4. Целеполагание: отношение к назначению архитектурного объекта.** Переходя к важнейшей сфере профессионального мировоззрения, отвечающей за осознание и формулирование зодчим целей проектирования, необходимо напомнить, по каким критериям может быть оценена ее конфигурация в конкретном случае.

На рассматриваемый нами период наиболее всеохватывающей теорией, систематизирующей задачи архитектуры и формы понимания зодчим назначения архитектурного объекта, является упомянутая в первой главе интегральная теория архитектуры П. Бьюкенена, изложенная в рамках «Большого Переосмысления». Она ценна для нашего анализа тем, что вбирает в себя задачи, отчетливо осознанные как задачи архитектуры и подкрепленные теоретическими платформами на начало XXI века, то есть, на период деятельности ТПО «Резерв». Это подкрепление отражено у исследователя через соответствие его четырех «квадрантов» назначения архитектуры четырем платформам архитектурного знания. А именно: функционально-формальный аспект соответствует функционалистской платформе; системный – структуралистской и социологической; аспект культурной символизации – семиологии и антропологии, а также историческому знанию; аспект психологии и эмоционального воздействия – феноменологической). По мнению Бьюкенена, чем совершеннее зодчий работает в профессии, тем уравновешеннее в его работах эти четыре аспекта [87, с. 91-101]. В то же время, пишет он, существуют и примеры архитектуры, в которой наблюдается очевидный перевес в сторону тех или иных аспектов, и это говорит об особых условиях ее формирования. Задача же нашего исследования – определить этот баланс для архитектуры «Резерва».

Анализ объектов «Резерва» показывает, что благодаря ставке на формотворчество и программное игнорирование целого ряда факторов, влияющих на формообразование, трансляция назначения объектов ведется в одном и том же диапазоне – между символической и функционалистской платформами. Здесь выделяются два подхода, иногда совмещаемых:

1.«*Эффективный символизм*»: с помощью простейших, как правило, построенных на бинарных оппозициях или симметрии геометрических композиций достигается символическое качество, априори понятное заказчику в силу драматизма, заложенного в таких способах организации формы, и потому легко принимаемых. Другой способ достижения такого же символизма – «моментальный снимок», трансфер форм, порождаемых иными концептуальными платформами

архитектурного проектирования (в первую очередь, структуралистской), «замораживание» характерных для них форм с символической адаптацией к задачам своего проекта.

2. «Рубашка»: функционалистский подход, выражаемый в утилитарном соответствии техническому заданию, порождающем «утилитарный план», либо его вариация – «открытое строительство», здание без фиксированного плана, но и без включения в проектирование партисипативных и других социологических сценариев. Следствием его становится автономизация оболочки как некоего «декорума» и полный отрыв от трансляции назначения. Как отмечалось применительно к Сфере 2, «моментальный снимок» возможен и здесь, в форме трансфера фасадной пластики, происходящей из иных пространственных концепций и конструктивных решений.

Оба подхода являются отражением нетранспарентного, то есть однозначного, линейного, реалистического типа мышления. Непроницаемость для структуралистской и феноменологических платформ – как и в других сферах – являет характерный пример культурного фильтра, делающего эти идеалистически сконструированные подходы к проектированию невостребованными.

Однако, фрагментарно они все же встречаются в творчестве «Резерва», предъявляя совпадения разработанного В. Плоткиным цифрового художественного языка и специфики заказа. При этом образуется тонкий, но примечательный пласт объектов, близких по своему художественному выражению к монументальному качеству. На наш взгляд, можно сожалеть о том, что эта тенденция к монументальности оказалась не до конца реализованной тогда, когда сами задания, поступившие в «Резерв», побуждали к этой интонации в художественном выражении.

Говоря о назначении архитектуры, необходимо учитывать, что теоретически оно достаточно точно определяется и включает в себя идеологическую, сценарно-процессуальную и функциональную составляющие. «Резерв» же сознательно закрывает себя для значительного спектра составляющих назначения объекта – что и является отражением профессиональной деструкции, защитной реакцией по

отношению к действительности, в которой смешаны несовместимые ценностные комплексы.

**Сфера 5. «Место архитектуры: саморазвитие архитектуры».** Восприятие архитектуры в контексте ее развития как области деятельности, а также позиционирование собственной архитектуры относительно иных архитектур, материальной среды вообще – наиболее всеохватывающая сфера проявления профессионального мировоззрения архитектора.

Миссию архитектуры «Резерва» можно определить так: *поскольку мир весьма подвижен, а его ценности неясны* (добавим: и нет полученных инструментов, чтобы анализировать эту данность), *необходимо при проектировании создать нечто, что сохраняло бы признаки архитектуры, то есть, имело бы визуально определенную завершенность.* Иначе говоря, геометрически ясная форма выступает для «Резерва» гарантом того, что архитектура продолжает существовать в эпоху социокультурных перемен.

Источником для создания этой завершенности оказывается математический закон; а сама установка на завершенность имеет корнем композиционную завершенность, закладываемую отечественным архитектурным образованием.

В ходе анализа творчества «Резерва» становится очевидно, что ценностное столкновение в области понимания профессиональной миссии приводит к целой цепочке «обходов», самоустранения от идеи повлиять на социум через профессию. «Автономия архитектуры» – это реакция иллюзорного поиска абсолюта, нерушимости в условиях обостренной подвижности ценностей; именно в этой форме и возникла первоначально теория автономии Э. Кауфманна, которую мы описали в первой главе, и которая рассматривается западной архитектурой как норма, возможное решение профессиональных противоречий.

### **3.2. Концепция исследовательской программы «Мировоззрение зодчего в условиях межкультурного взаимодействия»**

Актуальный запрос на создание практикоориентированных программ в образовании, способных создать базу для ценностного осмысления профессии и

эффективного межкультурного взаимодействия специалистов, побуждает к структурному представлению принципов исследования процесса формирования профессионального мировоззрения архитектора.

Идейной основой предлагаемой программы является представление об архитектуре как о системе, стремящейся в процессе саморазвития к балансированию, компенсации областей архитектурного творчества, которые на том или ином этапе оказываются подавленными или, наоборот, получают гипертрофированное внимание; к выработке решений, которые можно назвать современными, а также к поиску новаторских решений, опережающих свое время. Это балансирование осуществляется изначальной связанностью теории и практики в процессе создания архитектуры, поэтому в программе они составляют единое целое и делают ее одновременно и аналитическим, и практическим инструментом архитектора.

Особенность российской культуры – ее интегративность по отношению к различным традициям, а также резкие и зачастую директивные смены культурных парадигм в истории (в значит: истории архитектуры) – расширяют временные рамки использования программы, которая изначально сконструирована (будучи основана на анализе примера из постсоветской архитектурной практики) для условий России начала 1990-х – конца 2010-х годов. Состояние функционирования между двух систем является с точки зрения истории и культурологии не исключительным, а скорее представляет одно из стандартных состояний культуры в ходе ее развития, в том смысле, что эти две системы могут быть представлены на самых разных уровнях: от соседств и социальных прослоек до регионов любого масштаба, религиозных, этнических, идеологических и других общностей или крупных культурных ареалов. Наконец, в силу неуклонного развития информационных технологий все чаще обсуждаются сценарии взаимодействия между аналоговой (естественной) и цифровой системами жизнедеятельности; и лейтмотивом этих дискуссий являются пути сохранения человеческого сознания, его способности к рефлексии и творчеству. Именно из такого разнообразного понимания «сторон» межкультурного контакта исходят приверженцы теории

культурного трансфера [46, с. 24]. Из такого же разнообразного понимания перспектив использования данной программы исходит ее автор.

Основным инструментом реализации программы является индуктивный переход от явления в практике конкретного субъекта архитектурной деятельности (ТПО «Резерв») к широкой теоретической дискуссии на материале других субъектов либо в русле определенной проблематики. Широта же изучаемой проблемы регулируется выбранным уровнем программы и(или) охватом ее элементов (Приложение 4 – 3.2).

Каркас программы образуют пять сфер раскрытия архитектурной специальности, принятые в настоящей работе как исходные: *(1) личность и профессиональная среда – (2) пространственные представления и технологии (проектирования) – (3) отношение к природе – (4) представления о назначении архитектурного объекта – (5) представления о миссии архитектуры*. Несмотря на самостоятельность каждой из них как области проблематики теории архитектуры, их последовательность можно рассматривать как нарастающую: от становления личности зодчего (1) – к его представлениям о миссии архитектуры (5). Если позиции 1-3-5 представляют собой базовую триаду мировоззрения (человек–природа–общество), экстраполированную на профессию архитектора, то позиции 2 и 4 представляют особые мировоззренческие узлы архитектурной профессии, из которых (2) – когнитивно-ценностный, а (4) – ценностно-поведенческий, отвечающий за осознание цели осуществляемой практики и способов ее достижения. Позиция 4 наиболее продуктивно сближает практическую и аналитическую деятельность архитектора, заостряет вопрос субъектности и интенции в процессе проектирования и потому, с точки зрения автора диссертации, ей должно уделяться максимальное внимание.

Поскольку программа нацелена на выявление механики переноса ценностных установок архитектурной культуры из одной системы в другую, в ней особое место отводится так называемым «агентам трансфера» – явлениям, объектам или персонам, посредством которых это происходит.

**Уровень пассивных реакций** в программе представлен вопросами, связанными с осмыслением основных профессионально-мировоззренческих коллизий в условиях радикального столкновения ценностей двух систем, отраженных через пассивные реакции в практике ТПО «Резерв»:

*(1.1) Баланс каналов восприятия действительности и ее анализа, а также характерное соотношение составляющих профессии, закладываемое в архитектурном образовании двух изучаемых «сторон». Состояние инструментов профессиональной рефлексии в архитектуре рассматриваемых «сторон».*

*(2.1) Системные отличия в пространственных представлениях двух «сторон», уровень их рецепции в архитектуре. Теоретические представления о взаимосвязи технологий проектирования и организации формы в физическом пространстве.*

*(3.1) Философско-идеологические основания восприятия природного мира в двух системах; действие культурного фильтра на выбор модели природоориентированности в архитектуре.*

*(4.1) Способ оформления целеполагания в архитектуре как системное отличие. Назначение – Использование – Функция как система ценностной ориентации архитектора.*

*(5.1) Соотнесение представлений двух «сторон» о миссии архитектуры как области деятельности. Социальные роли зодчего и их реализация в условиях межкультурного взаимодействия.*

Обращение к вопросам данного уровня предполагает создание платформ для междисциплинарной работы, которая может включать, наряду с архитектурной теорией и историей, культурологические, общеисторические, философские, психологические и другие ракурсы исследования профессионального мировоззрения зодчего. Эта проблематика представляет собой идеальную базу для межвузовского и внутривузовского сотрудничества, коллективных научных исследований, организации тематических научных мероприятий. Проработка тем данного уровня отвечает за выработку интуитивного и рационального понимания

системных отличий двух сталкивающихся систем, которое предотвращает прямой трансфер формальной составляющей концепций и способствует осознанному их применению – если такового требует проект. Выявление уместности и необходимости в их адаптации и применении в конкретном случае также является потенциальным результатом работы с основным уровнем программы.

Необходимо напомнить, что в настоящем исследовании был сознательно опущен лично-биографический пласт формирования профессионального мировоззрения зодчего, относящийся к блоку 1. При рассмотрении проблем развития технологий (блок 2) речь шла только о технологиях проектирования, технологии же строительства были вынесены за границы исследования. Однако, обе эти тематики могут разрабатываться при использовании данного уровня программы, если исследователь располагает соответствующим материалом.

**Уровень активных реакций** формируется а) набором вопросов о творческом поведении архитектора (поведенческий уровень) и б) набором вопросов о мировоззренческих проблемах, предъявляемых в практике конкретными архитектурными приемами и клише (микроуровни).

Блок вопросов о творческом поведении не имеет линейного соответствия с пятью основными мировоззренческими узлами, а откликается на них собирательно, представляя целостный «поведенческий портрет» и позволяя формулировать проблемные вопросы из области психологии творчества. В фокусе оказываются стратегии творчества, то есть, поведенческий аспект профессионального мировоззрения, описывающий действия мастера(коллектива) в современных ему социальных условиях. Приведем возможное формулирование вопросов, исходя из выявленных в практике ТПО «Резерв» творческо-поведенческих особенностей:

- (*Межсистемность*) → Принципы и уровни сочетания элементов двух взаимодействующих систем в архитектурном творчестве.
- (*Отталкивание*) → Типология художественных взаимодействий в условиях межсистемности
- (*Инстантность*) → Стратегии профессионального реагирования в условиях одновременности наступления новых социальных условий.

- (*Обход*) → Стратегии адаптации в условиях наличествующих инструментов профессиональной рефлексии и действия культурного барьера.

Творческие стратегии по логике развертывания проектного процесса определяют выбор архитектором конкретных приемов, предшествуют ему как определенные авторские установки. Однако при изучении творчества того или иного субъекта архитектурной деятельности создать «поведенческий портрет» можно, напротив, исходя из осмысления характерных для него конкретных приемов и подходов. Этот процесс обеспечивают микроуровни программы.

**Микроуровни** представлены набором вопросов и тем, которые задаются по принципу комплементарности по отношению к выявленным в проектах ТПО «Резерв» приемам и подходам. Они преобразуют каждую практическую особенность работы мастерской в архитектурно-теоретическую проблему, предлагая возможные направления исследования профессиональной архитектуры постсоветского периода (в первую очередь), и шире – профессиональной архитектуры в условиях столкновения двух мировоззренческих систем. Микроуровни выстроены в соответствии с пятью основными узлами профессионального мировоззрения; темы и вопросы в каждом из них образуют проблемные поля, с помощью которых становится возможным исследование мировоззрения архитектора в изучаемых аспектах.

Среди наиболее многообещающих – темы, компенсирующие отчетливые области «обхода», практикуемого «Резервом», и образующие значительные русла в теории архитектуры. Это, безусловно, спектры восприятия контекста, сценарные подходы и социологические основы зодчества, идейно-художественная трактовка материала; естественный и искусственный свет и его значение в архитектурной программе объекта.

Микроуровни, в силу их выхода на практические задачи архитектурного проектирования и конкретные архитектурные решения, более легко могут быть задействованы в образовательных программах, с целью совмещения проектных заданий с заданиями по изучению теоретических проблем (в том числе, и

русской) архитектурной практики. Они также могут предопределить тематику конкурсного проектирования, с участием как опытных архитекторов-практиков, так и студентов.

В зависимости от масштаба исследования, целей его проведения, компетенций и интересов исследователя, могут быть затронуты различные уровни программы, единичные вопросы либо их комбинации.

### **3.3. Опыт внедрения исследовательской программы**

Внедрение предлагаемой программы в различных форматах и на различных уровнях, составляющих ее структуру, осуществлено автором в практике ТПО «Резерв» и в системе высшего архитектурного образования (Приложение 4 – 3.3).

#### **Внедрение в форме экспозиционных проектов**

В период с 2015 по 2019 гг. в рамках работы в ТПО «Резерв» автором осуществлены экспозиционные проекты, в различных аспектах представляющие особенности архитектурного творчества бюро и фокусирующие внимание на проблемах профессионального мировоззрения в период вступления русской архитектуры в иную социокультурную систему.

**Арт-объект «2VS1: Двойственность или Единство?»** (2015 г.; Приложение 2, поз. 5) представлял творчество ТПО «Резерв» в рамках кураторского проекта Б. Голдхоорна «Музей современной архитектуры» на выставке АРХ-Москва [34, с. 79,81,83]. По замыслу куратора, приглашенные им архитектурные компании должны были выбрать один, наиболее характерный объект из своего портфолио и представить его в виде концептуального двойника. ТПО «Резерв» по решению В. Плоткина выдвинул к представлению жилой дом в проезде Загорского, который, как было показано в Главе 2 диссертации, имеет в развитии профессионального мировоззрения бюро значение поворотного пункта.

Для разработки концепции экспоната здание в проезде Загорского впервые было проанализировано автором диссертации в контексте всего творческого пути «Резерва» с позиций теории архитектуры. Созданный на основе этого анализа арт-

объект транслирует момент появления в работах бюро осознанного противоречия, двойственности как художественного намерения на разных уровнях архитектурных решений. Таким образом, архитектура бюро впервые рассматривалась как результат вторжения в мировоззрение российского зодчего постмодернистского типа мышления. Весь предшествующий 2015-му году дискурс, созданный российской критикой, размещал произведения «Резерва» исключительно в ландшафте модернизма и не допускал предположения, что отсутствие в архитектуре бюро исторических цитат и предпочтение редуцированной архитектурной формы не означает следования модернистской парадигме.

Данная работа внедряет положения программы в архитектурной теории и критике на нескольких микроуровнях, прежде всего, относящихся к блокам №2 и №4. Она также отчетливо демонстрирует поведенческие аспекты творчества бюро, связанные с межсистемностью и отталкиванием как типом художественного взаимодействия с профессиональной средой современников.

**Экспозиция «ТПО РЕЗЕРВ–30: взгляд изнутри»**, концепция которой разработана и осуществлена в части художественных решений автором диссертации, была посвящена 30-летию ТПО «Резерв» и проводилась в 2017 году в рамках Международного фестиваля «Зодчество», а затем, в расширенном формате, в Белом зале МАРХИ (Приложение 2, поз. 6). Экспозиция являла собой крупномасштабный перенос в экспозиционное пространство содержания и структуры выпущенного к юбилею специального номера журнала «Архитектурный Вестник» №4 (157) 2017, под редакцией Д. Фесенко и М. Ильевской [70].

Наряду с показом архитектурных произведений, наиболее полно отражающих творчество бюро за тридцать лет, особенностью этой публикации и, соответственно, экспозиции стало повествование (впервые с начала деятельности бюро) о корпоративной культуре «Резерва», определяющей стилевую направленность и мировоззренческую модель бюро. Были представлены творческие портреты руководителей архитектурных подразделений «Резерва», на

протяжении многих лет создававших индивидуальные творческие линии, и в то же время, образующих на пересечении с установками главного архитектора «школу» «Резерва»<sup>81</sup>. В этом же номере была опубликована статья автора «ТПО «Резерв» – в потоке времени», где получило развитие положение о явственном присутствии в архитектуре бюро постмодернистских подходов.

Публикация и экспозиция, выполнившие задачу знакомства учащихся МАРХИ с актуальной российской архитектурой, явились внедрением программы в процесс высшего архитектурного образования. При этом был затронут основной уровень программы, в частности, тематика блока №1: проблема вербализации в архитектурном творчестве; проблема понимания творческого процесса с позиций форм его организации; также затронуты микроуровни, в частности, генезис и семантика двухчастных композиций и уровни интерпретации контекста в творчестве «Резерва».

**Арт-объект «TRANSPARENCY: Посвящение»**, выполненный по проекту автора диссертации, представлял ТПО «Резерв» в рамках выставочного проекта «Прозрачность идеи – идея прозрачности» (кураторы В. Кузьмин и В. Савинкин) на фестивале «Зодчество-2019» (Приложение 2, поз. 7). Целью арт-объекта было акцентировать внимание на явлении культурного барьера, поддерживающего в российском культурном ареале устоявшиеся интерпретации понятий и, наоборот, отфильтровывающего представления, оказавшиеся «по ту сторону» привычной системы мировосприятия. Предлогом для такого направления анализа стало предложенное кураторами общее название экспозиции. Автор обратила внимание на то, что в российском культурном поле крайне слаба (или вовсе отсутствует) дискуссия о существовании понятия «прозрачность» как мировоззренческой и эстетической характеристики западной архитектурной культуры, равно как и об истории его возникновения. В то же время, собственных интерпретаций «прозрачности» в России достаточно – что и подтвердила экспозиция. Арт-объект «TRANSPARENCY: Посвящение», по замыслу автора, выносит в

---

<sup>81</sup> Высказывания из интервью М. Ильевской с руководителями мастерских для обсуждаемого спецвыпуска «АВ» приводились в главе 2 настоящей диссертации.

профессиональное поле факт более чем 60-летнего существования концепции «транспарентности» в западной теории архитектуры в конкретном его прочтении (представленном в настоящей диссертации), а также косвенно указывает на то, что «Резерв» испытывает на себе ее влияние, используя во многих своих работах ее формальный слой.

Выставочный объект и последовавшие за ним две публикации автора («TRANSPARENCY: 60 лет спустя» [37] и «Прозрачность»: системное различие в новейшей архитектуре России и Запада» [40]) обращаются к проблематике пространственных представлений на основном уровне программы: в первом случае, осуществляя обзор выставки и обоснование авторского арт-объекта, а во втором – поднимая проблему культурного барьера в восприятии профессиональных терминов и системных мировоззренческих различий архитектурных культур.

#### **Лекционно-семинарский цикл «Задание как проект» (2020 г.)**

В рамках летней проектно-производственной практики магистратуры в УНЦ «АКТ» (с 2021 г. кафедра ИТАРХ) МАРХИ в 2020 году автором осуществлено внедрение предлагаемой программы в форме лекционно-семинарского курса «Задание как проект» (8 занятий). Опыт подготовки магистерских ВКР показывает, что после первого года обучения студенты оказываются перед необходимостью формулирования программы и описания экспериментального объекта, как правило, являющегося практическим выходом магистерской диссертации. Однако большинство студентов испытывают психологический барьер перед этим этапом, не отчетливо представляя себе его содержание. Поэтому в летний период, предшествующий второму году обучения, автором была предложена для магистрантов кафедры специальная программа с целью ознакомления с историей развития формата проектного задания и с формами языковой коммуникации, ему свойственными.

На примере конкурсного проекта ТПО «Резерв» «Серый пояс. Преобразование» раскрыта проблема, с которой систематически сталкиваются

русские архитектурные компании – необходимость проектирования в отсутствие разработанной заказчиком детальной программы; освещены подходы к самостоятельному созданию программы объекта в практике архитектурного бюро. Занятия семинара сочетают лекционную и практико-игровую формы обучения, в которой студенты пробуют себя в ролях Заказчика и Архитектора, фокусируясь при этом на предмете исследования своих ВКР.

Уровень внедрения – основной, тематический блок №4; дополнительно задействовано изучение художественных стратегий ТПО «Резерв» в области интерпретации природного начала, то есть микроуровня блока №3.

### **Лекция «Портфолио одного объекта» (с 2020 г.)**

В рамках дисциплины «Теоретические и технологические новации в архитектуре» (кафедры ИТАРХ МАРХИ) автором представлена ежегодно обновляемая лекция на тему «Портфолио одного объекта». Иллюстративным и дидактическим материалом лекции является конкурсное портфолио одного из объектов ТПО «Резерв» – жилого комплекса «Сколково Парк для Жизни» в Заречье, имеющее ясную структурную организацию и выразительный графический дизайн и удостоенное как публикационный и архитектурный проект Почетной премии смотра International Property Awards 2018 года в Лондоне. Автор диссертации одновременно является членом авторского коллектива здания жилого комплекса в Заречье, ответственным редактором конкурсного портфолио и автором содержащихся в нем комментариев.

Целью лекции является донесение до учащихся важности и роли вербализации в архитектурной практике – как для осознания архитектором своих творческих намерений в проекте, так и для коммуникации с профессиональным сообществом. В этом смысле лекция затрагивает проблему «профессионального двуязычия» архитектора, относящуюся к поз. 1.1. программы. «Портфолио одного объекта» рассматривается как модель представления профессионального целеполагания в конкретном проекте, как универсальная структура, последовательно отражающая все его задачи. Таким образом, лекция основана и на

проблематике поз. 4.1. основного уровня. Конкретные же художественные приемы жилого комплекса в Заречье позволяют заострить внимание студентов на особенностях трактовки в проекте социальных аспектов, природоориентированности, монументальности в свете сложившихся социально-экономических условий, выходя таким образом на микроуровни программы.

**Научно-исследовательская практика магистратуры  
кафедры «ИТАРХ» МАРХИ  
«Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории  
архитектуры» (2021 г.)**

Разработка в диссертации профессионально-мировоззренческой модели ТПО «Резерв» на основе анализа архитектурных объектов бюро позволила автору выявить обширную палитру тем микроуровня. Сложившаяся таким образом систематизация работ бюро (по заложенной в них проблематике пяти сфер раскрытия архитектурной специальности) легла в основу авторской концепции изучения творчества современного архитектурного бюро в контексте проблем теории архитектуры в магистратуре.

Внедрение программы осуществлено в форме интегративного учебного мероприятия – летней научно-исследовательской практики, объединяющей на платформе теории архитектуры тематику магистерских ВКР и исследование творчества архитектурной мастерской ТПО «Резерв». Исследование велось на основе того же проектного материала, который является эмпирической базой настоящей диссертации. Из структуры предлагаемой в диссертации программы задействованы все пять направлений на микроуровнях (16 тем, по 3-4 темы из каждого блока).

Основным результатом является выпуск магистрантами-участниками статей по заданным автором программы темам; повышение чувствительности учащихся к актуальным проблемам отечественной архитектурной практики, их теоретическая и практическая интерпретация в ВКР; высвобождение вербального канала профессиональной коммуникации. По завершении практики автором выявлены

типы анализа, примененные учащимися и оказавшиеся наиболее продуктивными для разработки заданных тем, что может быть учтено при будущих обращениях к соответствующим исследовательским блокам программы.

Результаты внедрения представлены в трех публикациях:

- Основные результаты и авторская концепция программы – в сборнике трудов 16 участников практики [63], (Приложение 3).

- Научная составляющая методики – в статье «Теоретическое осмысление российской архитектуры конца XX–XXI вв.: опыт МАРХИ» [38].

- Методическая составляющая – в Методических рекомендациях по проведению научно-исследовательской (учебной) практики по программе «Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории архитектуры».

**Магистерская выпускная квалификационная работа  
«Назначение–Использование–Функция как система ценностной ориентации  
архитектора XXI века» (магистрант К.Р. Асланов, науч. рук. М.М.  
Ильевская, кафедра «ИТАРХ» МАРХИ, 2022 г.)**

Внедрение в форме магистерской ВКР по теме одного из пяти направлений программы (Поз.4.1. «Целеполагание», основной уровень) демонстрирует возможность выполнения индивидуального научного труда на базе проблематики основного уровня исследовательской программы.

Магистерская диссертация К.Р. Асланова «Назначение–Использование–Функция как система ценностной ориентации архитектора XXI века», выполненная под руководством автора [5], имеет целью установление связи между структурой документа «Архитектурная программа» и эволюцией представлений о понятиях «назначение», «использование» и «функция» в российской и западной архитектуре XX-XXI вв. Практическим выходом работы стала подготовка архитектурной программы объекта «Центр бальнеологической культуры в Мацесте», а теоретическим – преодоление утилитарно-функционального подхода к созданию проектного задания в его привычной для российского архитектора форме (ТЗ),

осознание назначения здания как комплекса социокультурных задач, отчетливая демаркация между понятиями «назначение» и «функция» по критерию субъектности и установление связи между ними через «использование» архитектурного объекта.

\*\*\*

Созданные автором выставочные и образовательные проекты показали широкий спектр возможностей внедрения предлагаемой программы и моделирующее воздействие, которое оказывает это внедрение (в первую очередь, в образовании) на развитие профессиональной рефлексии будущих архитекторов.

Интегративный формат представляется наиболее перспективным для изучения вопросов мировоззрения и профессиональных реакций для любых категорий участников. Прежде всего, потому что интегративная форма как никакая другая нацелена на личность исследователя (в этом ее методологическая особенность), а также потому, что для такой специальности как архитектура крайне важна междисциплинарная коммуникация.

Необходимо указать и на такую форму научной работы как коллективное исследование, которое, объединяя группу ученых, во многом повторяет условия создания архитектурного проекта, а значит, совершенно органично профессии и может быть перспективно при разработке положений программы.

Залогом же успешного функционирования программы в каждом конкретном исследовательском проекте является точное понимание того, о каких двух взаимодействующих системах идет речь, и каков исторический момент их рассмотрения. В 1986 г. В.Л. Глазычев отмечал (в полной мере проявляя историоцентричность, присущую профессиональному мировоззрению российских архитекторов), что «подлинной и потому ориентированной в будущее конструктивной формой теории архитектуры оказывается ее история. <...> Чтобы играть роль теории, история должна непременно выстраиваться на проблему...» [19, с. 487]. Задача проблематизации-в-истории/времени, в частности, проблематизации межкультурного диалога в архитектуре и воспитания зодчего через освоение традиции, была поставлена в 1995 г. и решена Г.В. Есауловым через

предложенный им на основе идей Э. Панофски «синхронно-иконологический подход» в персональном освоении архитектурной культуры [30; ]. Таким образом, на начало изучаемого нами периода как в отечественной архитектурной науке, так и в образовании держался курс на историческое понимание и освещение архитектурного процесса – с той его комплексностью, социокультурной обоснованностью и поэтичностью, которые знакомы поколениям российских зодчих по творчеству Н.И. Брунова. Представляется важным сохранить эту линию как своего рода связующее профессионального мировоззрения, при этом дополняя ее актуальным проблемным полем.

Активное влияние сетевой культуры, агрессивное информационное поле и тотальная цифровизация жизни меняет психологию личности; под ударом оказываются некоторые когнитивные способности человека, подвижными – ценностные ориентации; заостряется проблема информационной безопасности. Это заставляет перенести фокус программы с объекта межкультурного взаимодействия (архитектурного произведения) на его субъект – на личность и ментальность зодчего, его реакции и поведение, а также на механизмы передачи тех или иных элементов культуры. В предлагаемой программе исторический подход наследуется в том смысле, что благодаря синхронному хронологическому анализу выявляются «системные отличия» анализируемых культур. Ясное их осознание меняет ракурс рассмотрения архитектуры прошлого, ориентирует в архитектурном процессе настоящего и позволяет прогнозировать его направленность в будущем.

### **Выводы по главе 3**

1. Определяющими координатами как для профессионально-мировоззренческой модели творческой практики ТПО «Резерв», так и для концепции исследовательской программы, задающими дифференцированность ее использования и тематику возможных исследований, являются:

- пять сфер раскрытия архитектурной специальности, принятые в настоящей работе как исходные;

-два уровня профессионально-мировоззренческих реакций –«пассивный» и «активный», выявленные на примере практики ТПО «Резерв» и соответствующие когнитивно-ценностному и ценностно-практическому компонентам профессионального мировоззрения.

2. Основным инструментом реализации программы является индуктивный переход от явления в практике конкретного субъекта архитектурной деятельности к широкой теоретической дискуссии на материале других субъектов либо в русле определенной проблематики.

3. Наиболее эффективным для внедрения исследований по предложенной программе в архитектурном образовании представляется интегративный формат, объединяющий теоретическую и практическую стороны архитектурной специальности и раскрывающий весь спектр компонентов профессионального мировоззрения зодчего и их возможного формирования.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проведенном в исследовании анализе практики современника постсоветской России – архитектурного бюро «Творческое производственное объединение «Резерв» – раскрыта проблематика формирования мировоззрения профессионального архитектурного сообщества в условиях взаимодействия двух различных систем ценностей и получены следующие результаты:

1. Синхронный анализ социокультурных факторов, влиявших на область архитектурной деятельности в период системных преобразований в России 1990-х–конца 2010-х гг., показал, что существовали предпосылки для мощной дестабилизации мировоззрения российских зодчих. Это:

- *Стремительная централизованная отмена* действующих ценностных ориентаций в российской культуре и замена их на иные, позиционировавшиеся в советский период как антагонистические.

- *Перемещение* социокультурного комплекса, сформированного капиталистическим укладом, из стран Запада на российскую почву – что можно рассматривать как крупномасштабный «культурный трансфер» и род межкультурного взаимодействия. Существенно, что «принимаемая» система исторически предшествовала «принимающей» и развивалась в ином географическом ареале, то есть, данный процесс ретроспективен по своей исторической сути.

- *Культурный барьер*: непроницаемость принимающей культуры для определенного спектра привносимых явлений или их преломление при наложении на местную мировоззренческую основу. Помимо языковой непереводимости, следует отметить ключевой фактор возникновения этого барьера: системные различия культур, а значит, и архитектур России и Запада.

- *Слабость профессионального иммунитета*, predeterminedная невключенностью в отечественном архитектурном образовании систематического архитектурно-теоретического знания как основы профессиональной рефлексии, в первую очередь, в ситуациях социальных изменений.

- 2. В каждой из пяти выделенных автором сфер раскрытия мировоззрения архитектора отмечены специфические столкновения – *коллизии* – отражающие системные различия архитектурных культур России и Запада.

3. Хронологический историко-теоретический анализ творчества бюро ТПО «Резерв» с 1987 по 2019 гг. дал возможность автору выделить три периода деятельности бюро и показать, что:

- развитие творческого метода бюро может быть описано как *эволюция с сохранением общего уровня организации системы* – процесс, в котором период становления качественно доминирует над периодами развития. Это наблюдение дает ключ к пониманию природы рассматриваемой практики как реактивной и к пониманию природы данного этапа истории российской архитектуры как трансферной, «контрэволюционной», при которой столкновения, возникшие в начале реформ, продолжают существовать и через 30 лет.

- конституирующей характеристикой творческой практики бюро является *межсистемность* – сочетание особенностей обеих мировоззренческих систем в различных формах и соотношениях.

4. Проведенный синтез профессионально-мировоззренческой модели творческой практики ТПО «Резерв» выявил принципиальные уровни реакций архитектора на изменяющийся социокультурный контекст: «пассивные» (невольно предъявляющие выявленные коллизии на когнитивном и ценностном уровнях) и «активные» (ценностно-практические: установки, подходы и приемы, сознательно нейтрализующие действие коллизий). Содержательный каркас модели задан пятью основными сферами архитектурной специальности, принятыми в настоящей работе как базовые.

5. Индивидуальная профессионально-мировоззренческая модель творчества ТПО «Резерв» явилась структурным аналогом для предложенной автором концепции исследовательской программы «Профессиональное мировоззрение архитектора в эпоху социокультурных перемен».

Образующие структуру программы блоки архитектурно-теоретических тем открывают возможности как для изучения архитектуры в свете ее социальной

природы, так и для создания проектов с учетом осознанной оценки влияний и переориентаций, возникающих в критические для общества эпохи, в том числе, связанные с процессами взаимодействия различных архитектурных культур.

Различие по широте проблематики внутри программы, задаваемое основными смысловыми «координатами», позволяет дифференцировать ее использование: начиная от широких философско-теоретических вопросов, способных стать платформой для крупных научных мероприятий и создать подключения к междисциплинарным дискуссиям, заканчивая узкой, «кейсовой» проблематикой, создающей основу для учебных и практических проектов.

6. Внедрение предлагаемой программы осуществлено автором в различных форматах в архитектурной практике ТПО «Резерв» и в высшем архитектурном образовании в интегративном формате, объединяющем теоретическую и практическую стороны архитектурной специальности и, тем самым, все компоненты профессионального мировоззрения зодчего.

В условиях социокультурных перемен и интенсивного взаимодействия между крупными культурными ареалами мира предлагаемая программа изучения мировоззренческих реакций зодчего и его возможных ответов из области практики – один из возможных вариантов практикоориентированных программ в архитектурном образовании, способствующих гармоничному и осознанному развитию межкультурной коммуникации и рождению архитектуры, по-настоящему современной и ориентированной в будущее.

## **РЕКОМЕНДАЦИИ**

Учитывая результаты исследования, предлагается:

1. Введение модуля (модулей) архитектурно-теоретического курса, «подключенного» к дисциплинам «Проектирование», «Архитектурный анализ», историческим дисциплинам, с целью развития у учащихся критического мышления, навыков вербальной устной и письменной презентации теоретического обоснования предлагаемых проектных решений.

2. Введение формы проведения летней практики учащихся старших курсов в научно-исследовательском интегративном формате, предложенном в «Методических рекомендациях по проведению научно-исследовательской (учебной) практики по программе «Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории архитектуры».

3. Сохранение преемственности в программах дисциплин, обеспечивающих цельность мировосприятия учащегося (истории архитектуры и искусства в рамках диалектического видения истории как непрерывного эволюционного процесса, представленного единым курсом; изобразительных дисциплин в аналоговых техниках).

## **ПЕРСПЕКТИВЫ ДАЛЬНЕЙШЕЙ РАЗРАБОТКИ ТЕМЫ**

Дальнейшая разработка темы возможна в направлениях, сформулированных в программе «Профессиональное мировоззрение архитектора в условиях межсистемного взаимодействия», задающей каркас изучения проблематики изменения ценностных ориентаций в архитектуре, межкультурного взаимодействия и формирования творческих позиций как специфического ответа на эти факторы.

**ПЕРЕЧЕНЬ РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

*А) В рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России:*

1. Ильевская, М. М. «Прозрачность»: системное различие в новейшей архитектуре России и Запада / М. М. Ильевская. – Текст : электронный // Architecture and Modern Information Technologies. – 2022. – №4(61). – С. 148-161. – URL: [https://marhi.ru/AMIT/2022/4kvart22/PDF/10\\_ilyevskaya.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2022/4kvart22/PDF/10_ilyevskaya.pdf) (дата обращения: 19.01.2023).
2. Ильевская, М. М. Технологии проектирования как комплексный фактор развития архитектуры постсоветского периода / М. М. Ильевская. – Текст : электронный // Architecture and Modern Information Technologies. – 2022. – №3(60). – С. 65-73. – URL: [https://marhi.ru/AMIT/2022/2kvart22/PDF/04\\_ilyevskaya.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2022/2kvart22/PDF/04_ilyevskaya.pdf) (дата обращения: 19.01.2023).
3. Ильевская, М. М. Теоретическое осмысление российской архитектуры конца XX–XXI вв.: опыт МАРХИ / М. М. Ильевская. – Текст : электронный // Architecture and Modern Information Technologies. – 2022. – №1(58). – С. 272-281. – URL: [https://marhi.ru/AMIT/2022/1kvart22/PDF/18\\_ilevskaja.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2022/1kvart22/PDF/18_ilevskaja.pdf) (дата обращения: 19.01.2023).
4. Ильевская, М. М. Взаимодействие архитектурных решений и светотехнических принципов в здании концертного зала «Зарядье» / М. М. Ильевская // Светотехника. – 2019. – № 2. – С. 6-13.

*Б) В других изданиях:*

5. Ильевская, М. М. Эстетика «природного» в постсоветской архитектуре: опыт мастерской ТПО «Резерв» / М. М. Ильевская // III Российский эстетический конгресс: эстетика во времена глобальных перемен (18–20 мая 2023, Владимир): тезисы докладов участников: В 2 т. / составители и научные редакторы А.Е. Радеев, Л.Н. Ульянова. – Т. 1. – Владимир : Аркаим, 2023. – ISBN 978-5-93767-495-1. – С. 192-194.
6. Ильевская, М. М. Методические рекомендации по проведению научно-исследовательской (учебной) практики по программе «Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории архитектуры» / М. М. Ильевская. – Москва : МАРХИ, 2022. – 15 с.
7. Ильевская, М. М. Вступительное слово; рецензии на статьи участников практики; структура программы практики // Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории архитектуры (на примере работ архитектурного бюро ТПО «Резерв») : материалы летней практики

- магистратуры УНЦ «АКТ» МАРХИ / Автор программы, сост., отв. ред. М.М. Ильевская. – Москва : МАРХИ, 2021. – 176 с. – ISBN 978-5-907303-25-6.
8. Ильевская, М. М. Об актуальности и методах изучения вклада частных архитектурных мастерских в архитектуру России постсоветского периода / М. М. Ильевская // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: Тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. – Т. 1. – Москва : МАРХИ, 2021. – С. 113.
  9. Ильевская, М. ТПО «Резерв» в ретроспективе и перспективе / М. М. Ильевская. – Текст : электронный // Archi.ru : [сайт]. – 2020. – 26 нояб. – URL: <https://archi.ru/russia/88076/tpo-rezerv-v-retrospektive-i-perspektive> (дата обращения: 13.12.2020).
  10. Ильевская, М. TRANSPARENCY: 60 лет спустя / М. М. Ильевская // Архитектурный вестник. – 2019. – № 5(170). – С. 29-31.
  11. Ильевская, М. ТПО «Резерв» – в потоке времени / М.М. Ильевская // Архитектурный вестник. – 2017. – № 4(157). – С. 78-87.
  12. ТПО «Резерв» – 30 : [специальный выпуск] / авт.-сост. Д.Е. Фесенко, М.М. Ильевская // Архитектурный вестник. – 2017. – № 4(157). – С. 25-96.
  13. Ильевская, М. Серый пояс. Преобразование. Международный архитектурно-градостроительный конкурс на разработку концепции планировочного и объемно-пространственного преобразования части территории исторического промышленно-селитебного пояса Санкт-Петербурга / М. М. Ильевская // Архитектурный вестник. – 2016. – № 5(152). – С. 22-25.
  14. Ильевская, М. Вступительная статья // ТПО Резерв. Архитектура = ТРО Reserve. Architecture: [каталог проектов] / Творческое производственное объединение «Резерв». – Москва : ТПО «Резерв», 2011. – С. 7.
  15. Ilyevskaya Maria M. Interrelation of Architectural Concepts and Principles of Artificial Lighting in the Moscow Concert Hall Zaryadye // Light & Engineering. – 2019. – Vol. 27, No.3. – pp. 4–13.

## ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ

**Агент трансфера** – термин культурологического направления «культурный трансфер», обозначающий активное передаточное звено того или иного явления культуры. Оно может быть представлено как одушевленным, так и неодушевленным субъектом (организацией, предметом и т.п.). Аналоги этого термина – в оригинальной теории М.Эспаня *porteur* (передающий), в переводе в близкий термин А.Левевра – рефрактор (преломляющий).

**Архитектурное программирование** – термин, введенный в 1955 г. американским архитектором Пенья для обозначения комплексного процесса создания задания на проектирование с учетом разнообразных факторов и потребностей заказчика; от технического задания и задания на проектирование в российском понимании отличается активным включением гуманитарного знания на всех уровнях программы, междисциплинарностью, использованием архитектурно-теоретического исследования для обоснования требуемых архитектурных решений, тщательным подбором сопровождающего визуального материала.

**«Архитектурный быт»** – выражение используется автором диссертации по аналогии с понятием «литературный быт», введенным представителями русской формальной школы литературоведения в 1930-е гг. В соответствии с их концепцией, литература формируется, в значительной степени, под действием форм циркулирования литературного материала в среде литераторов и развития самой этой среды. Эти формы были обозначены как «литературный быт». В применении к профессиональной среде архитекторов уместна аналогия – при этом автор не претендует на введение термина «архитектурный быт», но использует его в образно-собирательном ключе.

**Инстантность** – (определение автора диссертации, от англ. *instant* мгновенный, срочный, «быстрорастворимый») ориентация на момент, необходимость принятия срочных решений, удовлетворяющих запрос в момент его возникновения, при максимальной экономии затрат, своеобразным побочным эффектом которых становится поверхностность. В контексте архитектурного творчества речь идет о таком решении (или комплексе решений), которое в короткий срок обеспечивает эффективный ответ на проектное задание или решает те или иные организационно-стратегические задачи (например, задачу выдвижения бюро в профессиональной среде). Центральную роль в возникновении инстантности играет резкость смены системы ценностей.

**Культурный трансфер** – («*transfert*», фр., буквально «перевод из одного места в другое»), научное направление культурологии, исследующее межкультурную коммуникацию, в центре внимания которого находятся *пути и механизмы передачи, приема и трансляции* тех или иных явлений между двумя или более культурными системами. Культурный трансфер исходит из представления,

что в процессе контакта культур происходит их взаимовлияние; такие представления как «импорт», «влияние», «заимствование» не относятся к инструментарию К.Т., так как обозначают одностороннее действие. Основателем К.Т. является М.Эспань; школа К.Т. представлена и в России. Методологически К.Т. является альтернативным по отношению к сравнительному методу (компаративистике).

**Межсистемность** – в исследовании автор обозначает этим понятием как ситуацию одновременного действия мировоззренческих комплексов двух различных систем, так и специфический архитектурный ответ, который обнаруживается в творчестве ТПО «Резерв»: решения, в которых на различных уровнях проявляется балансирование и/или синкретизм в отношении элементов двух архитектурных культур – российской и западной. Следует отметить, что рассмотрение проблемы интеграции по определению выводит на понятие «межсистемность», однако его дефиниция может зависеть от области научного интереса автора. Так, в программной докторской диссертации М.В. Дущева «межсистемность» также введено как ключевое понятие, но оно описывает взаимодействие дисциплин в архитектуре, или тех или иных ее субъектов, ведущих к художественной интеграции в зодчестве [28].

**Обход** – (определение автора диссертации) является логическим продолжением *инстантности* и выражается в сознательном исключении архитектором из области своего интереса (избегании) тех аспектов архитектурного творчества, которые на момент создания проекта представляются принципиально нерешаемыми. Такое представление может иметь различные корни: объективный недостаток средств исполнения (технологий, материалов и т.п.); обострение ситуации в профессионально-общественном поле, «неудобность» аспекта (ситуация с охраной наследия, вопросы контекста), непредсказуемость поведения заказчика или его неподготовленность в различных областях; административные факторы и многое другое. Но главной причиной этого поведенческого феномена является ослабленность профессионального иммунитета, отсутствие теоретических инструментов обсуждения или решения задач.

**Отталкивание** – по определению Ю.Б. Борева, отталкивание – тип художественного взаимодействия, предполагающий выстраивание художником своей творческой направленности на противопоставлении художественно-концептуальным особенностям творчества предшественников либо современников. При этом Боров выделяет невольные и сознательные («слабые» и «сильные») характеры художественных взаимодействий [9, с. 81,83].

**Транспарентность** (Transparency, «прозрачность» как русскоязычный синоним) – а) в западной философии и эстетике обозначение характеристики объекта, указывающей на его ценность как ссылки на нечто иное, а не как самоценного явления; идеалистический концепт мировидения. «Transparency» является словарным антонимом понятия «Opacity» (непрозрачность, непроницаемость), означающего самоценность произведения, его онтологическую

конечность и реалистичность; б) в западной теории архитектуры термин, обозначающий неоднозначность пространственных отношений в той или иной структуре или объекте архитектуры и отсутствие необходимости выбора между двумя системами, при специфической обработке области их пересечения; является антонимичным по отношению к композиционности и завершенности. Введен в обиход в 1955 году англо-американскими архитектором К.Роу и художником Р.Слущки, позже разработан как обозначение аналитического и проектного метода в архитектурном образовании швейцарским архитектором Б.Хёзли. В настоящей диссертации введен автором в русскоязычное научное поле как критерий системного отличия западного мировоззрения и соответствующего ему типа пространственных представлений от российского.

**Художественные стратегии** (как правило, мн.ч.) – поведенческая характеристика творческого субъекта, описывающая намеренное выстраивание им своего творческого имиджа с учетом социокультурного контекста, в котором он действует, а также конкретные действия в творчестве, благодаря которым ему удастся донести свою позицию до аудитории (зрителя, заказчика и т.п.). Такой своего рода «творческий прагматизм» появляется в искусствоведческом дискурсе XX-XXI вв. как антитеза «творческому бескорыстию», духовному порыву и поиску художника, которые считались истоком творчества в классическом искусствознании и описывались как «творческий метод». Понятие х.с. связывают с нарастанием теоретического аспекта в искусстве, который создает художнику своего рода базу для позиционирования себя относительно других представителей своего цеха; хотя выбор х.с. может осуществляться и не на теоретической основе, а интуитивно, исходя из текущей конъюнктуры. Как поведенческая характеристика является частью *профессионального мировоззрения* представителя творческой профессии.

**Эволюция с сохранением общего уровня организации системы** – эволюция (букв. «развертывание») как термин не предполагает обозначения вектора развития системы. Она может быть прогрессивной, регрессивной или стагнирующей (с сохранением общего уровня организации системы) – таково видение эволюции в естественных науках.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Айрапетов, А. А.** Информационная культура и мышление архитектора (на примере понятия симметрии) / А. А. Айрапетов // Вопросы теории архитектуры: Архитектура и культура России в XXI веке / Под ред. И.А. Азизян. – Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – ISBN 978-5-397-00389-6. – С. 402-411.
2. Альма-матер московского проектирования. Моспроект: мастера и мастерские / сост. и ред. А.М. Младковская; науч. конс. Г.В. Есаулов. – Москва : Издательство «Архитектурный Вестник», 2014. – 332 с.
3. Архитектура – Искусство. Интервью Марии Ильевской с Владимиром Плоткиным / М. Ильевская, В. Плоткин // Архитектурный Вестник. – 2020. – № 4-5 (175-176). – С. 80-85.
4. Архитектурное образование за рубежом / Рук. темы и научн. ред. К.К. Карташова. – Москва : МАРХИ, 2014. – 370 с.
5. **Асланов, К.Р.** Назначение–Использование–Функция как система ценностной ориентации архитектора XXI века : специальность 07.04.01 – «Архитектура» : диссертация на соискание квалификации магистра архитектуры / К.Р. Асланов ; науч. рук. М.М. Ильевская. – Московский архитектурный институт. – Москва, 2022. – 123 с.
6. **Багаева, К. А.** К вопросу о нетрадиционных религиозных организациях в России // Евразийство и мир. – 2019. – №2. – С. 80-84. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-netraditsionnyh-religioznyh-organizatsiyah-rossii> (дата обращения: 19.10.2022)
7. **Бердяев, Н. А.** Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955 г. – Москва : Наука, 1990. – 224 с. – ISBN 5-02-008161-2.
8. **Боков, А.** Среда: вчера, сегодня, завтра / А. Боков. – Текст : электронный // Строительный эксперт : сайт. – 08.04.2019.– URL: <https://ardexpert.ru/article/15414> (дата обращения: 19.11.2021).
9. **Борев, Ю. Б.** Эстетика / Ю. Б. Борев. – 4-е изд., доп. – Москва : Политиздат, 1988. – 496 с. – ISBN 5-250-00130-0.
10. **Бурцев, А. Г.** Архитектурная семиотика: учеб. пособие / А. Г. Бурцев. – Екатеринбург : Архитектон, 2015. – 193 с. – ISBN 978-5-7408-0235-0.
11. **Вёльфлин, Г.** Основные понятия истории искусств : Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин ; пер. с нем. А. А. Франковского ; вст. ст. Р. Пельше. – Москва-Ленинград : Academia, 1930. – 290 с.

12. Владимир Плоткин. Архитектура = Vladimir Plotkin. Architecture [внутренний каталог проектов, т. 1] / автор вступ. статьи Д. Фесенко ; автор комментариев В. Плоткин ; ТПО «Резерв». – Москва : ТПО «Резерв», 2011.– 392 с.
13. **Возвышаева, Т.И.** Формирование и реализация концепции устойчивого развития в творчестве лидеров архитектуры хай-тека // Современная архитектура мира: основные процессы и направления развития : тезисы докладов XIV Международной научной конференции. – Москва : 2-3 октября 2023. – С. 16.
14. **Волчок, Ю.** О книгах профессора М. Г. Бархина «Архитектура и город» и «Архитектура и человек» / Ю. П. Волчок // **Новое в архитектуре** / ЦНИИ теории и истории архитектуры; Союз архитекторов СССР; гл. ред. А.Т. Полянский, Е. Г. Розанов; отв. сост. Ю. П. Волчок. – Москва : Стройиздат, 1987. – С. 13.
15. **Волчок, Ю. П.** Архитектура и текст. Дополнительное послевузовское профессиональное образование (ДППО) и формирование методологии и навыков междисциплинарных отношений в архитектуре / Ю. П. Волчок // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ : Материалы международной научно-практической конференции 8–12 апреля 2013 г. – Москва : МАРХИ, 2013. – ISBN 978-5-9903258-4-5. – С. 79-83.
16. **Волынский, В.Э.** Информационно-технологические методы проектирования в архитектурном формообразовании : специальность 05.23.20 «Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия» : автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры / Волынский Владимир Эдуардович ; Московский архитектурный институт. – Москва, 2012. – 26 с.
17. **Вытулева, К. О.** Пространственные эксперименты в новейшей архитектуре (К вопросу о «новых образах») : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Вытулева Ксения Олеговна ; МГУ имени М.В. Ломоносова. – Москва, 2010. – 243 с.
18. **Герцберг, Л. Я.** Стратегический план или мастер план? / Л.Я. Герцберг // Academia. Архитектура и строительство. – 2022. – №1. – С. 60-67.
19. **Глазычев, В. Л.** Эволюция творчества в архитектуре. – Москва : Стройиздат, 1986. – 496 с.
20. **Гозак, А.** Вместо рецензии / А. Гозак. – Текст : непосредственный // Архитектурный Вестник. – 2000. – № 2 (53). – С. 18-22.
21. **Гропиус, В.** Роль архитектора в современном обществе // Гропиус, В. Границы архитектуры. – Москва : Искусство, 1971. – С. 254-266.

22. **Гутнов, А.Э.** Мир архитектуры: Язык архитектуры. – Москва : Молодая гвардия, 1985. – 351 с. – (Эврика).
23. **Гутнов, А.Э., Лежава И.Г.** Будущее города. – Москва : Стройиздат, 1977. – 126 с. – (Творческая трибуна архитектора).
24. **Данилова, Э.В.** Развитие формообразующих идей кубизма и футуризма в архитектуре деконструктивизма : диссертация ... кандидата архитектуры : 18.00.01 / Элина Викторовна Данилова; РААСН; НИИТАГ. – Москва, 2001. – 170 с.
25. **Данилова, Э.В.** Символический образ массового жилища в современной архитектуре // Современная архитектура мира: основные процессы и направления развития : тезисы докладов XIV Международной научной конференции. – Москва : 2-3 октября 2023. – С. 2-3.
26. **Дженкс, Ч.** Язык архитектуры постмодернизма / Пер. с англ. А. В. Рябушина, С. В. Уваровой // Под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. – Москва : Стройиздат, 1985. – 136 с.
27. **Добрицына, И. А.** Две позиции архитектора в зеркале современной культуры // Вопросы теории архитектуры: архитектура и культура России в XXI веке / Под ред. И.А. Азизян. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – ISBN 978-5-397-00389-6.– С. 370-383.
28. **Дуцев, М.В.** Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре: автореф. дис. ... доктора архитектуры: 05.23.20 / Михаил Викторович Дуцев ; Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Нижний Новгород, 2014. – 53 с.
29. **Ерохин, С.В.** Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства : специальность 09.00.04 «Эстетика» : автореф. диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук / Ерохин Семен Владимирович ; МГУ имени М.В. Ломоносова. – Москва, 2010. – 47 с.
30. **Есаулов, Г.В.** Синхронно-иконологический подход как основа персонального освоения традиций в архитектуре // Архитектура мира. Запад - Восток: Личность в истории архитектуры. – Москва : НИИТАГ, 1995. – С. 165-168.
31. **Есаулов, Г. В.** Архитектура в поисках гармонии / Г. В. Есаулов. – Текст : электронный // Академия. – 2010. – № 1. – С. 10-13.
32. **Есаулов, Г. В.** Новейшее время в архитектуре России: конец XX – начало XXI века / Г. В. Есаулов. – Текст : непосредственный // Архитектура изменяющейся России: Состояние и перспективы / Отв. ред. И. А. Бондаренко. – Москва : КомКнига, 2011. – ISBN 978-5-484-01268-8. – С. 107-170.

33. **Зенкин, С.** Открытие «быта» русскими формалистами // Зенкин, С. Работы о теории: Статьи / С. Зенкин. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. — ISBN 978-5-86793-986-1. – С. 305-324.
34. **Ильевская, М.** ТПО «Резерв» – в потоке времени / М. Ильевская. – Текст : непосредственный // Архитектурный Вестник. – 2017. – № 4 (157). – С. 78-87.
35. **Ильевская, М.** Взаимодействие архитектурных решений и светотехнических принципов в здании концертного зала «Зарядье» / М. Ильевская. – Текст : непосредственный // Светотехника. – 2019. – № 2. – С. 18-22.
36. **Ильевская, М.** Серый пояс. Преобразование: Международный архитектурно-градостроительный конкурс на разработку концепции планировочного и объемно-пространственного преобразования части территории исторического промышленно-селитебного пояса Санкт-Петербурга / М.М. Ильевская // Архитектурный вестник. – 2016. – № 5 (152). – С. 22-25.
37. **Ильевская, М.** Transparency: 60 лет спустя / М. Ильевская. – Текст : непосредственный // Архитектурный Вестник. – 2019. – № 5 (170). – С. 29-31.
38. **Ильевская, М.М.** Теоретическое осмысление российской архитектуры конца XX–XXI вв.: опыт МАРХИ // Architecture and Modern Information Technologies. – 2022. – №1 (58). – С. 272-281.– URL: [https://marhi.ru/AMIT/2022/1kvart22/PDF/18\\_ilevskaja.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2022/1kvart22/PDF/18_ilevskaja.pdf).
39. **Ильевская, М.М.** Технологии проектирования как комплексный фактор развития архитектуры постсоветского периода // Architecture and Modern Information Technologies. – 2022. – №3 (60). – С. 65–73. – URL: [https://marhi.ru/AMIT/2022/2kvart22/PDF/04\\_ilyevskaya.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2022/2kvart22/PDF/04_ilyevskaya.pdf).
40. **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](https://marhi.ru/AMIT/2022/4kvart22/PDF/10_ilyevskaya.pdf).
41. **Ингарден, Р.** Исследования по эстетике / Роман Ингарден ; пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
42. **Кишкис, И.** Об употреблении терминов «ландшафт» и «экология» / И. Кишкис // Архитектура СССР. – 1988 – № 5-6. – С. 86-87.
43. **Кияненко, К.** «Задание на проектирование» VS «архитектурная программа»: российско-американские оппозиции / К.В. Кияненко – Текст : электронный // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 60. – С. 56-69.

44. **Кудрявцев, А.** Архитектурные школы и практики регионов. Записки очевидца = Architecture schools and regional practices. Notes of the eyewitness / А.П. Кудрявцев // Проект Байкал. – 2020. – № 64. – С. 32-36.
45. **Куренной, В.** Почему мы возвращаемся к институтам? / В. Куренной // Логос. – 2020. – Т.30 (№ 6). – С. 1-22. – URL: <https://logosjournal.ru/archive/2020/424379/> (дата обращения 14.10.2022).
46. **Лобачёва, Д.В.** Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник ТГПУ. – 2010. – Вып. № 8(98). – С. 23-27.
47. **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.
48. **Павлов, Н. Л.** Архитектура. Введение в профессию / Н.Л. Павлов. – Москва : Архитектура-С, 2018. – 472 с. – ISBN 978-5-9647-0320-4.
49. **Пановский, Э.** Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Эрвин Пановский ; пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. – Санкт-Петербург : Издательский Дом «Азбука-Классика», 2009. – 432 с. – ISBN 978-5-395-00206-8.
50. Владимир Плоткин: «Главное – пристрастие к форме» = Vladimir Plotkin: “The main thing is passion about form” / интервью вел [Г. Ревзин] // Резерв Творческое Объединение = Reserve Creative Union / под редакцией Е. Гонсалес, Г. Ревзина. – Москва : Популярная литература, [2004]. – С. 35-43.
51. **Ревзин Г.** Геометрия случайностей. Архитектурная форма Плоткина = The Geometry of Fortuity. Plotkin’s Architectural Form / Г. Ревзин // Резерв Творческое Объединение = Reserve Creative Union / под редакцией Е. Гонсалес, Г. Ревзина. – Москва : Популярная литература, [2004]. – С. 45-61.
52. Российская архитектура 1989-2019. Новейшая эра / Комитет по архитектуре и градостроительству города Москвы ; Архсовет Москвы ; Ю. Шишалова (гл. ред), Е. Петухова, Т. Пашинцева [и др.] – Москва, 2019. – 208 с. – ISBN 978-5-600-02451-9.
53. **Рождественская, Е. С.** Принципы включения архитектурного объекта в среду: на примере контактных зон городов : специальность 18.00.01 «Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры / Рождественская Екатерина Сергеевна : Самарский государственный архитектурно-строительный университет. – Нижний Новгород, 2007. – 27 с.

54. **Савченко, М. Р.** Культура в свете теории архитектурной функции / М. Р. Савченко // Вопросы теории архитектуры: Архитектура и культура России в XXI веке / Под ред. И. А. Азизян. – Москва : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2009. – ISBN 978-5-397-00389-6. – С. 64-74.
55. **Салингарос, Н. А.** Анти-архитектура и деконструкция : триумф нигилизма / Никос А. Салингарос; пер. Т. Быстровой и Е. Дуйловской. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. – 296 с. – ISBN 978-5-7584-0172-9.
56. **Сеннет, Р. Мастер** / Ричард Сеннет ; пер. с англ. Л. Сумм. – Москва : Strelka Press, 2018. – 328 с. – ISBN 978-5-906264-82-4.
57. **Серый пояс. Преобразование** = Transforming the Grey Belt : [Материалы международного архитектурно-градостроительного конкурса] / Комитет по градостроительству и архитектуре Санкт-Петербурга. – Санкт-Петербург : ИД Балтикум, 2017. – ISBN 978-5-9500668-0-1.
58. **Снесарь, В. И.** Зрительное восприятие в русской культуре. Книга 1 / В.И. Снесарь ; Центр медиафилософии Ин-та философии СПбГУ, Лаб. визуальной экологии ; Фонд развития конфликтологии. – Санкт-Петербург : Фонд развития конфликтологии, 2016. – 301 [2] с. – ISBN 978-5-9906484-3-2.
59. **Сомов, Г. Ю.** Проблемы теории архитектурной формы / Г. Ю. Сомов // Раппапорт А. Г. Форма в архитектуре : Проблемы теории и методологии / А. Г. Раппапорт ; Г. Ю. Сомов ; ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. – Москва : Стройиздат, 1990. – ISBN 5-274-00925-5. – С. 164-335.
60. **Сорокина А.С., Кузьмин В. В., Сорокин А. Ю., Харламенков А.Е.** Профессиональное мировоззрение: сущность и содержание // Современное педагогическое образование. – 2023.– № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnoe-mirovozzrenie-suschnost-i-soderzhanie> (дата обращения: 24.03.2024).
61. **Степанов, А.** Очерки поэтики и риторики архитектуры / А. Степанов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – 704 с. – (Очерки визуальности / ред. Г. Ельшевская). – ISBN 978-5-4448-1531-1.
62. Тайна двух полушарий: [научно-популярный фильм] / Автор сценария Г. Рудаков, режиссер И. Пономарев. – Киев : Киевская киностудия научно-популярных фильмов, 1982. – Загл. с титул.экрана. – Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео. – URL: <https://youtu.be/3-aoEluGs9o> (дата обращения: 10.04.2021).
63. Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории архитектуры (на примере работ архитектурного бюро ТПО «Резерв»): материалы летней практики магистратуры УНЦ «АКТ» МАРХИ /

- составитель М.М. Ильевская; под редакцией М.М. Ильевской [и др.]. Москва: МАРХИ, 2021. 176 с. ISBN 978-5-907303-25-6. Текст: электронный // URL: <https://e.lanbook.com/book/196760>. Режим доступа: для авториз. пользователей.
64. **Танге, К.** План Токио-1960. Предложения по реформе структуры города // Кензо Танге. Архитектура и градостроительство 1949-1969 / Сост. У. Культерман ; пер. с нем. Т.А. Трояновской. – Москва : Стройиздат, 1978. – С. 88-122.
65. **Тарабарина, Ю.** Умозрительное пространство = A Speculative Space / Ю. Тарабарина. – Текст : непосредственный // ТАТЛИН mono. – 2007.– № 2 (7/47). – С. 25-30.
66. 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.
67. **Ткаченко, С. Б.** Концепции застройки Зарядья: от гостиницы до парка // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость / С.Б. Ткаченко. – 2019. – Т. 9, № 1(28).– С.196-213. – DOI: 10.21285/2227-2917-2019-1-196-213. – URL: [https://journals.istu.edu/izvestia\\_invest/journals/2019/28/articles/19?view=0](https://journals.istu.edu/izvestia_invest/journals/2019/28/articles/19?view=0) (дата обращения: 24.03.2023).
68. **Ткаченко, С. Б.** Творческие архитектурно-градостроительные конкурсы и их влияние на генеральные планы городов (на примере Москвы) : специальность 05.23.22 «Градостроительство, планировка сельских населенных пунктов» : дис. на соискание ученой степени кандидата архитектуры / Сергей Борисович Ткаченко ; Московский архитектурный институт. – Москва, 2016. –235 с.
69. **ТПО Резерв. Архитектура = TPO Reserve. Architecture** : [внутренний каталог проектов, т. 2] / Творческое производственное объединение «Резерв» ; автор вступ. статьи М. Ильевская. – Москва : ТПО «Резерв», 2011. – 363 с.
70. ТПО «Резерв» – 30 : [специальный выпуск] / авт.-сост. Д.Е. Фесенко, М.М. Ильевская // Архитектурный вестник. – 2017. – № 4(157).
71. **ТПО Резерв 2000-2020. Владимир Плоткин = TPO Reserve 2000-2020. Vladimir Plotkin** / Творческое производственное объединение «Резерв» ; под общ. ред. М. Ильевской. – Екатеринбург : ТАТЛИН, 2020. – 376 с. – ISBN 978-5-00075-223-4.
72. **Фесенко, Д.** «Архитектура СССР» в контексте архитектурного процесса / Д.Е. Фесенко // Архитектура СССР. – 1991. – № 3. – С. 46-53.

73. **Фесенко, Д.** На выходе из тени. Бюро В. Плоткина – ТПО «Резерв» : [Интервью с В. Плоткиным, Ю. Кузиным и В. Судариковым]. – Текст : непосредственный // Архитектурный Вестник. – 1999. – № 5(50). – С. 40-47.
74. **Фесенко, Д.** Питая "средний" слой. Жилой дом по улице Малая Филевская в Москве / Д. Фесенко. – Текст : непосредственный // Архитектурный Вестник. – 2001. – № 4(61). – С. 19-23.
75. **Фесенко, Д.** Российская архитектура и Sustainability: два сценария – от деревянного домостроения к футурополисам / Д. Е. Фесенко // Фесенко, Д. Российская архитектура - на краю. – Москва : Издательство журнала «Архитектурный Вестник», 2015. – ISBN 978-5-902245-18-6. – С. 15-23.
76. **Фесенко, Д.** «Жесткое ядро» и «защитный пояс» как инструменты формообразования. О проектом методе Владимира Плоткина / Д. Фесенко // Владимир Плоткин. Архитектура = Vladimir Plotkin. Architecture / автор вступ. статьи Д. Фесенко ; автор комментариев В. Плоткин ; ТПО «Резерв». – Москва : ТПО «Резерв», 2011.– С. 7-9.
77. **Философский словарь** / Под ред. А.А. Гусейнова и Ю.Н. Солодухина. – Москва: Мир философии, Алгоритм, 2021. – 942 с. – ISBN 978-5-00180-012-5.
78. **Хан-Магомедов, С. О.** Константин Мельников / С. О. Хан-Магомедов. – Москва : Стройиздат, 1990. – 296 с. : илл. – (Мастера архитектуры). – ISBN 5-274-00594-2.
79. **Шакин, П. В.** *Вызов* в современной русской лексикографической и дискурсивной практике: к вопросу об импорте концепта / П. В. Шакин. – Текст : электронный // Уральский филологический вестник : Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2016. – Вып. 2. – С. 289-295. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyzov-v-sovremennoy-russkoy-leksikograficheskoy-i-diskursivnoy-praktike-k-voprosu-ob-importe-kontsepta> (дата обращения: 11.01.2021).
80. **Эйхенбаум, Б.** Мой современник : Словесность, Наука, Критика, Смесь / Б. Эйхенбаум. – Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2020. – 192 с. – ISBN 978-5-7584-0362-4.
81. **Эстетика: Словарь** / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – Москва : Политиздат, 1989. – 447 с. – ISBN 5-250-00659-0.
82. **Al-Tai, F.** Dual Twins in Architecture / Farhan Awad Jasim Al-Tai ; Dr. Hassan M.H. Kasim. – DOI: 10.33899/rengj.2011.27002 // Al-Rafidain Engineering Journal (AREJ). – 2011. – No 19 (3). – pp. 46-68. – URL: [https://rengj.mosuljournals.com/article\\_27002.html](https://rengj.mosuljournals.com/article_27002.html) (date of access: 18.11.2022).

83. **Alloa, E.** *Transparenz/Opazität / Emmanuel Alloa // Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe / U. Pfisterer (Hrsg.). – Berlin: Springer, 2019. – ISBN : 978-3-476-02251-6. – pp. 445-449.*
84. *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften / Susanne Hauser, Christa Kamleithner, Roland Meyer (Hrsg.). – Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes. – Bielefeld : transcript-Verlag, 2011. – 366 s.– ISBN 978-3-8376-1551-7.*
85. **Barreneche, R. A.** *Gehry's Guggenheim //Architecture. – 1996. – № 9.– C. 177-181.*
86. **Benton, T.** *Milieu, spirit, flesh and fusion in Le Corbusier's life and work // ZARCH. – 2021. –No. 17.– pp.12-41.*
87. **Buchanan, P.** *The Big Rethink. Towards a complete architecture / Peter Buchanan // Architectural Review. – 2012-2014. – URL: <http://digitalissues.arplus.co.uk/TheBigRethink/html5/index.html#>*
88. *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes. 2 Bände / W. Nerdinger (Hrsg.). – München : Prestel, 2012. – ISBN 978-3-791364551.*
89. **Fieldson, R.** *Architecture & Environmentalism: Movements & Theory in Practice / Rosi Fieldson. – text: electronic // Forum. – 2004. – Vol. 6 (1). – pp. 20–33. – URL: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.595.8681&rep=rep1&type=pdf> (date of access: 15.11.2021).*
90. **Gerber, A.** *Metageschichte der Architektur. Ein Lehrbuch für angehende Architekten und Architekturhistoriker / Andri Gerber (Hg.) – text : electronic. – Bielefeld : transcript Verlag, 2014. – 318 S. – PDF-ISBN 978-3-8394-2944-0.*
91. **Grzonka, P.S.** *Die Erfindung der autonomen Architektur: eine Untersuchung zur Genealogie von Emil Kaufmanns kunst- und architekturhistorischem Begriff der Autonomie und dessen Rezeption in der Nach- und Postmoderne : Diss... Doktorin der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften / Patricia Susanne Grzonka ; Technische Universität Wien, Institut für Architekturwissenschaften. – Wien, 2020. – 256 s. – URL: <https://repositum.tuwien.at/handle/20.500.12708/17241> (date of access: 16.04.2022). – DOI: 10.34726/hss.2021.90041.*
92. **Goldhoorn, B.** *Capitalist realism: new architecture in Russia = Kapitalistischer Realismus: Neue Architektur in Russland / Bart Goldhoorn ; Philipp Meuser. – Berlin : DOM publishers, 2006. – 303 p. – ISBN 3-938666-10-2.*
93. **Hershberger, R.** *Architectural Programming & Predesign Manager / Robert Hershberger. – New York: McGraw-Hill, 1999. – 506 p. – ISBN 1317292863.*

94. **Jencks, Ch.** The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture / Charles Jencks. – Chichester : Wiley, 2011. – 272 p. – ISBN 978-0-470-68895-3.
95. **Johnson, P.C.** Mies van der Rohe/ Philip C. Johnson ; MoMA. – New York : MoMA, 1943. – 208 p.
96. **Kendall, S.** Four Decades of Open Building Implementation: Realising Individual Agency in Architectural Infrastructures Designed to Last / Stephen Kendall // Architectural Design.– [2017]. – Vol. 87, Issue 5. – pp. 54-63. URL: [https://onlinelibrary.wiley.com/action/doSearch?field1=Keyword&text1=Vladimir%20Plotkin%20\(Reserve%20Architects\)](https://onlinelibrary.wiley.com/action/doSearch?field1=Keyword&text1=Vladimir%20Plotkin%20(Reserve%20Architects))
97. **Moravánszky, A.** Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie / Akos Moravánszky (Hrsg.) and Katalin M. Gyöngy. – Wien, New York : Springer, 2003.– 592 p.– ISBN 3-211-83743-4.
98. **Nikolić, V.** Symmetry of “Twins” / Vladan Nikolić, Ljiljana Radović, Biserka Marković. – DOI:10.3390/sym7010164 // Symmetry. – 2015. – No.7. – pp. 164-181. — URL : [https://www.researchgate.net/publication/276378127\\_Symmetry\\_of\\_Twins](https://www.researchgate.net/publication/276378127_Symmetry_of_Twins) (date of access: 18.11.2022).
99. **Norberg-Schulz, C.** Intentions in architecture / Christian Norberg-Schulz. – Cambridge: Mass., M.I.T. Press, 1965. – 304 p.
100. **Rowe, C.** Transparency: Literal and Phenomenal / Colin Rowe ; Robert Slutzky // Perspecta. – 1963. – Vol. 8. – pp. 45-54.
101. **Rowe, C.** Transparency / Colin Rowe ; Robert Slutzky ; commentary by Bernhard Hoesli ; introduction by Werner Oechslin. – Basel, Boston, Berlin : Birkhäuser, 1997. – 119 p. – ISBN 3-7643-5615-4.
102. **Pallasmaa, J.** The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture. – Chichester: Wiley, 2009. – 160 p. – ISBN: 978-0-470-77929-3.
103. **Peña, W.** Problem Seeking: An Architectural Programming Primer. 5th ed. / William M. Peña, Steven A. Parshall. – New York: John Wiley & Sons, 2012. – 224 p. – ISBN 0471126209.
104. **Poerschke, U.** Function, Purpose, Use in architecture and urbanism. Editorial / Ute Poerschke, Eduard H.Führ. – Text : electronic // Wolkenkuckucksheim | Cloud-Cuckoo-Land | Воздушный замок. – 2012. – № 32.– P. 5-8. – URL: <https://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/en/issue/aktuell.php> (date of access: 03.11.2020).
105. **Scheffler, K.** Der Architekt / Karl Scheffler. – Frankfurt am Main : Rütten Loening, 1907.– 84 S.

106. **Schmitt**, G. Architectura et Machina. Computer Aided Architectural Design und Virtuelle Architektur. – Wiesbaden: Vieweg+Teubner Verlag, 1993. – 251 p. – ISBN 978-3-528-08822-4.
107. **Steinfeld**, T. Das Bauhaus – Mystik und Moderne // Süddeutsche Zeitung. – 2018. –28-03. – URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/das-bauhaus-mystik-und-moderne-1.3921621>
108. **Venturi**, R. Complexity and Contradiction in Architecture / Robert Venturi, with an introduction by Vincent Scully. – New York : The Museum of Modern Art, 1966. – 136 p. – ISBN 978-0-87070-282-2.
109. **Zumthor**, P. Architektur denken / Peter Zumthor. – Basel, Boston, Berlin : Birkhäuser, 2006. – 96 p.– ISBN 978-3-7643-7496-9.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
МОСКОВСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ  
(ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ)

*На правах рукописи*

ИЛЬЕВСКАЯ Мария Михайловна

**ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ АРХИТЕКТОРА  
В ЭПОХУ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПЕРЕМЕН  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АРХИТЕКТУРНОГО БЮРО ТПО «РЕЗЕРВ»)**

Специальность 2.1.11 – Теория и история архитектуры, реставрация и  
реконструкция историко-архитектурного наследия

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата архитектуры

Том 2.

Приложения

Научный руководитель:  
доктор архитектуры, профессор  
Есаулов Георгий Васильевич

Москва – 2024

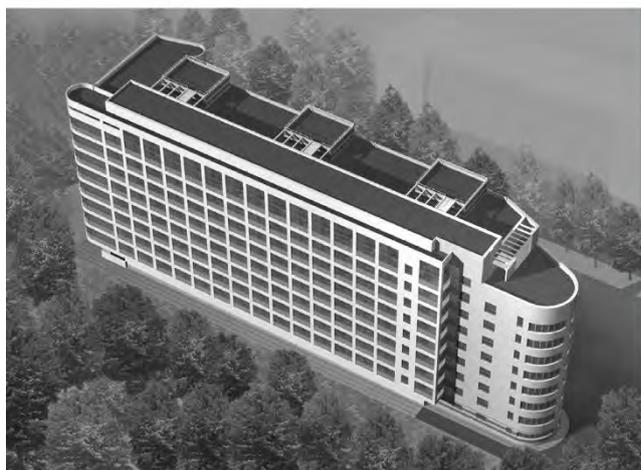
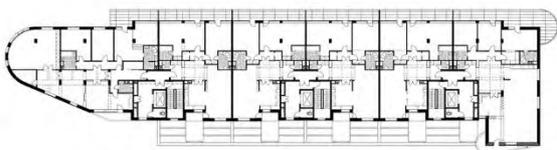
## **ТОМ 2. ПРИЛОЖЕНИЯ ОГЛАВЛЕНИЕ**

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Анализируемые здания и проекты ТПО «Резерв».....	3
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Анализируемые выставочные проекты ТПО «Резерв».....	74
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Избранные материалы научно-исследовательской практики магистратуры «Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории архитектуры (на примере работ архитектурного бюро ТПО «Резерв»)».....	86
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Материалы графической экспозиции.....	91

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1. АНАЛИЗИРУЕМЫЕ ЗДАНИЯ И ПРОЕКТЫ ТПО «РЕЗЕРВ»<sup>1</sup>

ЖИЛОЙ ДОМ НА МАЛОЙ ФИЛЕВСКОЙ УЛИЦЕ

01



<sup>1</sup> Материалы приложения приведены по изданиям:

ТПО Резерв. Архитектура = TPO Reserve. Architecture: [каталог проектов для служебного пользования] / Творческое производственное объединение «Резерв»; автор вступ. статьи М. Ильевская. – Москва: ТПО «Резерв», 2011. – 363 с.

ТПО Резерв 2000-2020. Владимир Плоткин = TPO Reserve 2000-2020. Vladimir Plotkin / Творческое производственное объединение «Резерв»; под общ. ред. М. Ильевской. – Екатеринбург: TATLIN, 2020. – 376 с. – ISBN 978-5-00075-223-4.

**расположение:** Россия, Москва, ул. Малая Филевская, вл. 34  
(сегодня: ул. Звенигородская, д.8, к.2)

**заказчик:** ООО ФСК «Теско»

**начало проектирования:** 1998

**окончание строительства:** 2000

**площадь участка:** 0,37 га

**общая площадь здания:** 13 196 кв. м

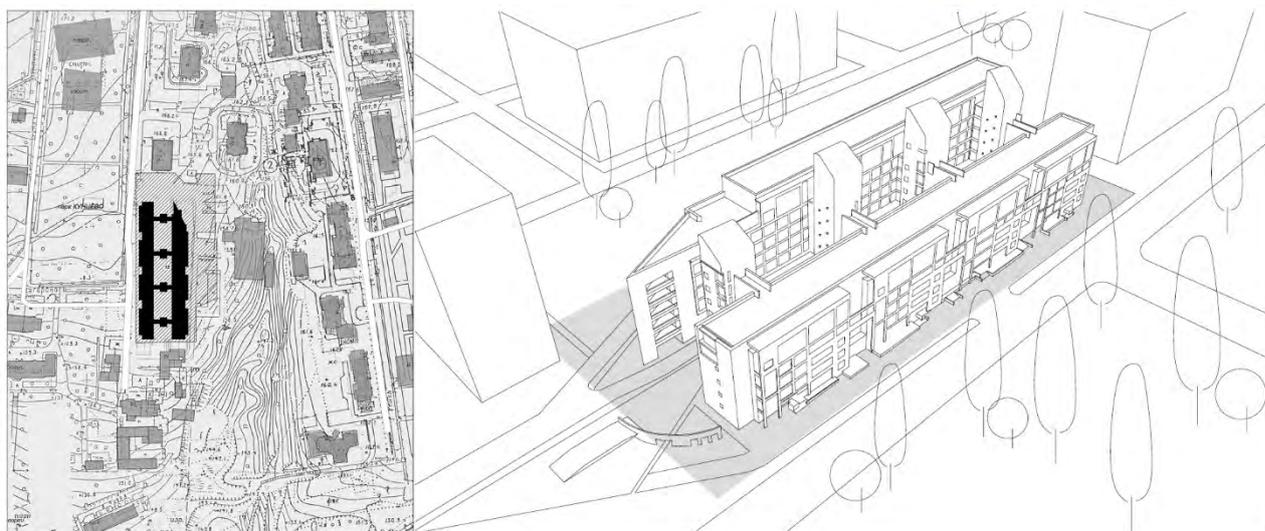
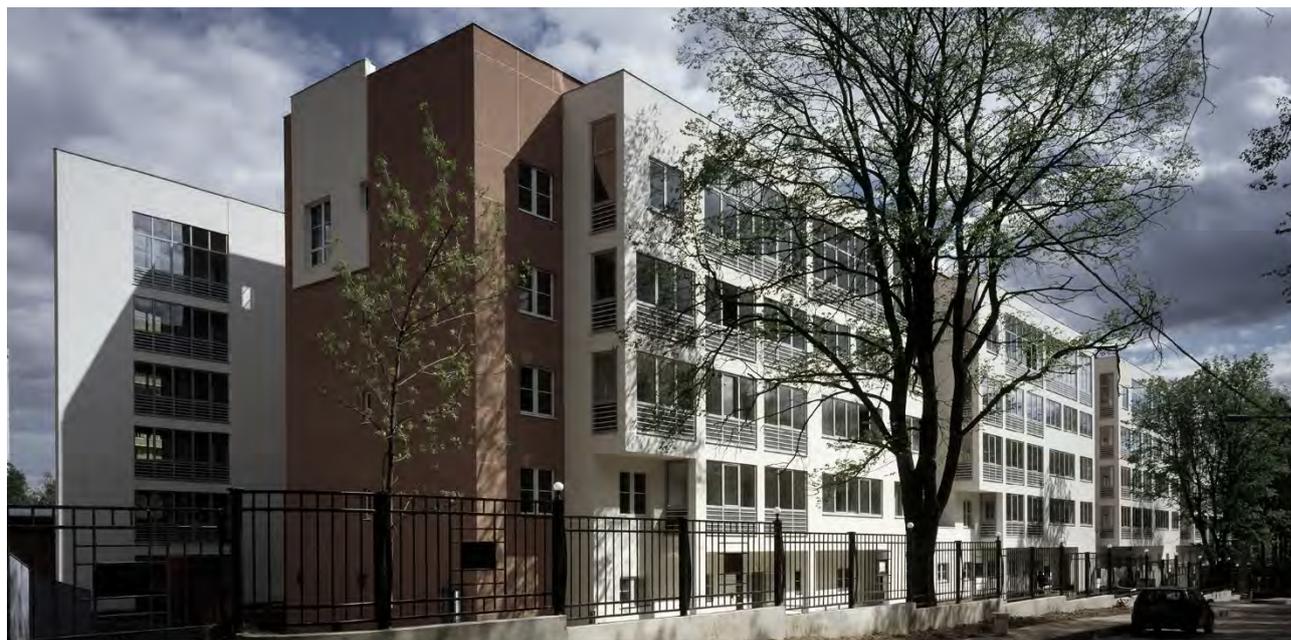
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Ирина Деева, Алексей Бородушкин, Иван Русских

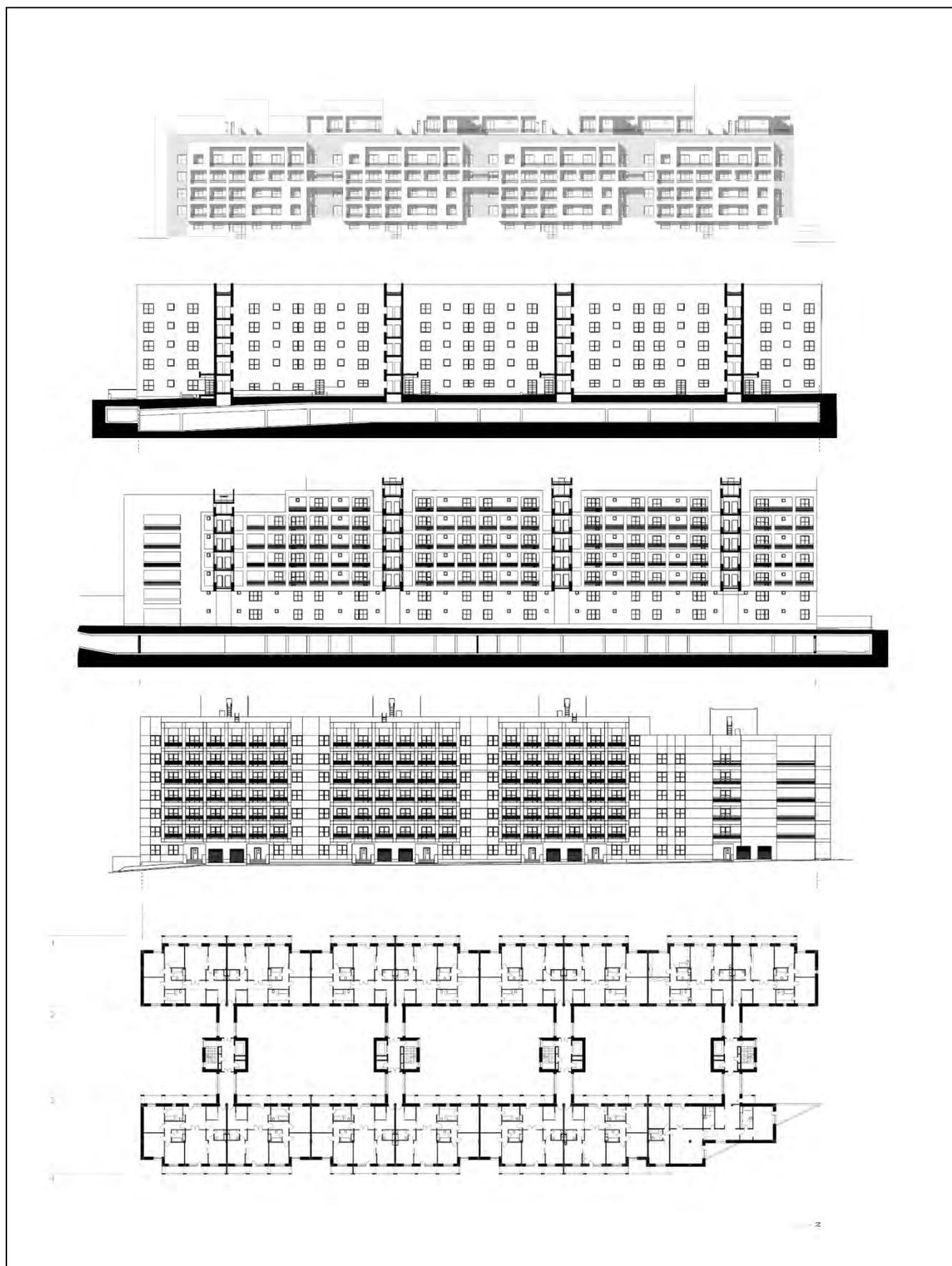
**инженеры:** Валентин Поречный, Виктор Андреев

**фотографии:** Юрий Пальмин

Участок расположен в спальном районе на западе столицы, на границе между районом Малой Филевской улицы и Суворовским парком. Девятиэтажный трехсекционный корпус вытянут в направлении восток–запад и имеет ширину в основной части 15 м. Всего предусмотрено 48 квартир площадью от 135 до 226 кв. м, по две квартиры на секцию в типовом варианте этажа. На первом этаже расположены помещения общественного и досугового назначения.

С композиционной точки зрения здание являет собой самостоятельную «замкнутую» единицу, что особенно ясно подчеркивает пластика крайних секций. Целостность и модернистский подход проявляется в полном совпадении логики планировочных и фасадных решений. Выходящие в сторону парка спальни имеют лоджии, работающие как равномерная сетка на северном фасаде. На южной стороне гостиные и кухни чередуются с лестнично-лифтовыми узлами, которые графически выделены облицовкой и раскрепованы нишами балконов.





**расположение:** Россия, Москва, проезд Загорского, д.11  
**заказчик:** ООО ФСК «Теско»  
**начало проектирования:** 1998

**окончание строительства:** 2000

**площадь участка:** 0,97 га

**общая площадь здания:** 19 750 кв.м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Ирина Деева, Сергей Крючков, Иван Русских

**инженеры:** Илья Кац, Виктор Андреев, Валентин Поречный

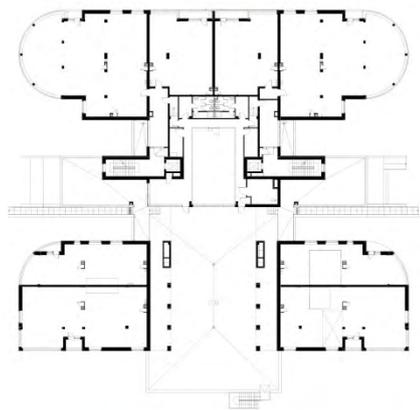
**фотографии:** Юрий Пальмин

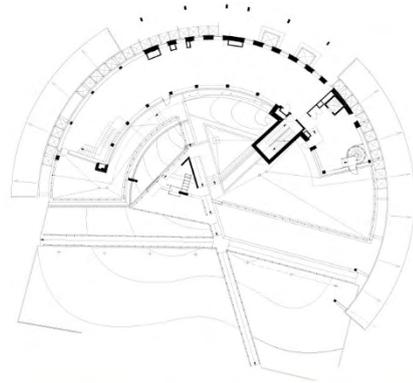
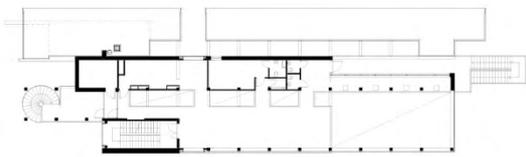
Проект содержит ряд знаковых для авторов разработок, повлиявших на дальнейшее развитие проектного метода мастерской – как в области функционально-планировочных решений, так и в плане формирования эстетической позиции.

Комплекс состоит из двух параллельных четырехсекционных корпусов этажностью 5-7 этажей, включающих в сумме 73 квартиры. В подземной части расположен гараж, на первом этаже западного корпуса – зона досуга. Нижние этажи восточного корпуса занимают двухуровневые квартиры с отдельными входами и индивидуальными гаражами.

Лежащая в основе планировки секция из четырех квартир на вынесенном внутрь двора коммуникационном узле обладает высоким выходом полезной площади (ок.0,9) и идеальной ориентацией запад-восток. Кроме того, это один из примеров приема «открытого строительства» в отечественной жилой архитектуре. Для периода конца 1990-х в московском контексте здание является типологически уникальным. В то же время именно геометрическая ясность такого решения позволила авторам программно усомниться в обязательности связи между внутренней структурой и ее проявлением на фасаде; заявить об автономности фасадного решения в многоквартирном доме, и, как дальнейший шаг, о самостоятельности фасада как отдельной темы проектирования.







**расположение:** Россия, Москва, ул. Крылатская

**заказчик:** ООО ФСК «Теско»

**начало проектирования:** 1999

**окончание строительства:** 2003

**площадь участка:** 25,5 га

**общая площадь комплекса:** 92 800 кв.м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Юрий Журавлев, Татьяна Квасова, Юрий Кузин, Наталья Ромишевская, Андрей Сушков, Антон Кеглер, Илья Мукосей, Анна Ерохина, Мария Ильевская, Елена Ковшель, Марина Колесникова, Александра Лежава, Сергей Мухин, Илья Тюрин, Нина Федосеенко, Игорь Чертков

**инженеры:** Илья Кац, Валентин Поречный, Надежда Алешина

**фотографии:** ТПО «Резерв»

Спортивно-оздоровительный и жилой комплекс расположен на территории южной части Татаровской поймы между Гребным каналом и территорией гольф-клуба. Участок входит в состав особо охраняемой природной зоны регионального значения – природного парка «Москворецкий», поэтому участок поделен на две зоны: зона строительства (13,5 га) и зона сохраняемого ландшафта (12,0 га).

В южной части участка расположены спортивно-оздоровительный и административно-общественный центры, формирующие фасад комплекса со стороны основного подъезда. Основную часть территории занимает оздоровительно-развлекательный комплекс с временным проживанием, в составе которого 35 жилых блоков, две небольшие спортивные базы и ресторан. Среди жилых блоков типовыми являются четырехэтажные корпуса Т-образного и Н-образного плана. Разнообразие уличного фасада достигается сочетанием этих двух типов, а также последовательным поворотом ориентации типового Н-корпуса на 90 градусов.

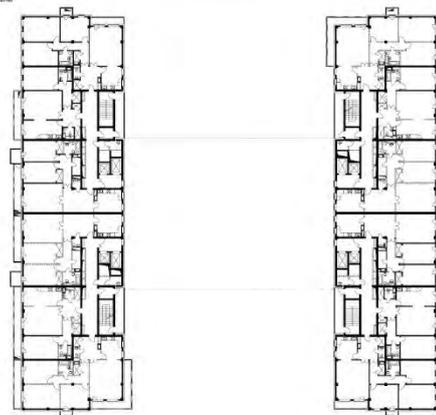
Условие сохранения ландшафта дало возможность создать обширную рекреационную зону внутри комплекса, придающему всему образованию живописный характер зеленого города на воде.



План 1-го этажа



План типового этажа



0 10 50

**расположение:** Россия, Москва, ул. Фотиевой, вл.6

**заказчик:** ООО «ПСФ КРОСТ»

**начало проектирования:** 2002

**окончание строительства:** 2006

**площадь участка:** 0,65 га

**общая площадь здания:** 48 760 кв.м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Сергей Успенский, Тамара Малярчук, Алиса Пастернак, Александр Толстик

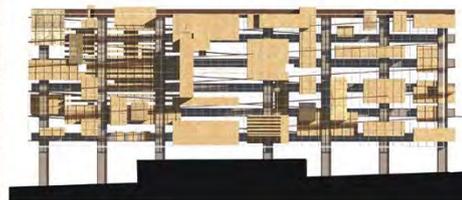
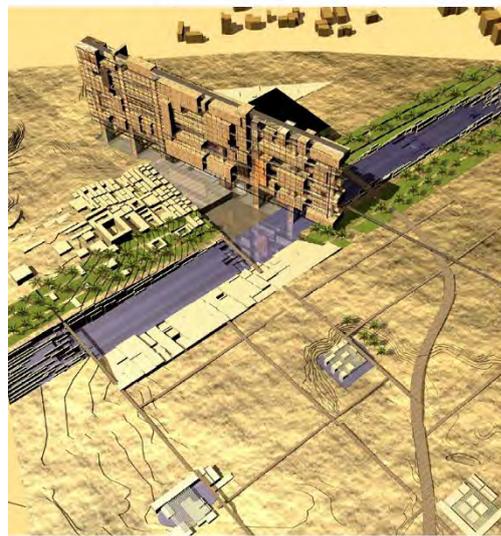
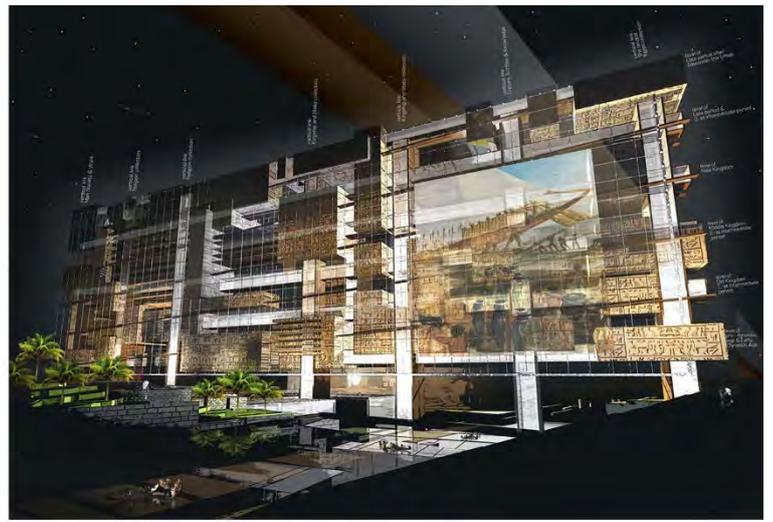
**инженеры:** Виктор Андреев, Валентин Поречный, Надежда Алёшина, Ирина Смирнова, Галина Попова, Борис Недбайло, Александр Писарев, Борис Иванов, Андрей Мусатов, Галина Кочанова, Вера Закубанская, Надежда Королева

**фотографии:** Алексей Народицкий

Объект расположен на юго-западе Москвы, в интенсивно озелененном районе Воробьевы Горы. Композиция комплекса формируется двумя центрально-симметрично расположенными жилыми домами-пластинами, объединенными общей стилобатной частью. Комплекс включает три основные функции: жилую часть, встроенные помещения общественного назначения и подземную автостоянку.

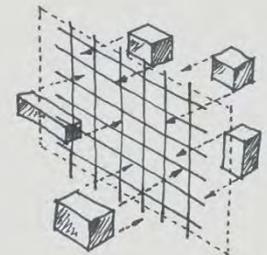
Жилая часть состоит из двух двухсекционных 19-этажных зданий, объединенных трехуровневым стилобатом и общим центральным входным вестибюлем. Секции по три квартиры на этаже обращены внутрь двора коммуникациями и обслуживающими помещениями.

Основные входы в нежилые помещения изолированы от жилого вестибюля и размещаются с двух сторон комплекса. Все помещения общественного назначения запроектированы группами с возможностью их совместной и отдельной эксплуатации. Они разделены входными распределительными вестибюлями, имеют вертикальные связи по внутренним лестницам и связи с гостевой автостоянкой на 45 автомашин.



Level of Late Period after Alexander the Great  
 Level of 3-d Intermediate Period & Late Period  
 Level of New Kingdom  
 Level of Middle Kingdom & 2-d Intermediate Period  
 Level of Old Kingdom & 3-d Intermediate Period  
 Level of Early Dynastic Age  
 Level of Virtual Museum

Culture, Scribes & Knowledge  
 The Land of Egypt  
 Kingship & State  
 Kingship & State  
 Religion  
 Religion  
 Man Society & Work



**расположение:** Египет, Каир (Гиза)

**организатор / заказчик:** Министерство Культуры Египта, под патронатом ЮНЕСКО и Международного союза архитекторов

**начало проектирования:** 2002

**окончание проектирования:** 2002 / открытый международный конкурс

**площадь участка:** ок. 480 000 кв.м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Сергей Успенский, Алиса Пастернак, Алексей Бородушкин

### Обзор задач проекта от организаторов конкурса GEM \*

Большой Египетский Музей берет под свою ответственность хронологическое изложение древней истории Египта за прошедшие 7000 лет – для Египта и для всего мира. Соседствуя с вневременным чудом – Пирамидами Гизы – новый музей должен стать

посвящением вечным памятникам Древнего Египта, его сокровищам и истории, являясь местом хранения более чем 100 000 артефактов, из которых около 3500 принадлежат знаменитому царю Тутанхамону.

Проект Большого Египетского Музея был определен через проведение международного архитектурного конкурса, инициированного Министерством культуры 7 января 2002 года. Конкурс проходил под патронатом ЮНЕСКО и наблюдением Международного союза архитекторов. Музейный комплекс имеет целью передать всем своим посетителям приятный и познавательный культурный опыт.

Большой Египетский Музей позволит Египту стать крупнейшим мировым центром истории Фараонов и обязательным для посещения египтологами местом. Музей нацелен на глубокое понимание разнообразия памятников и искусства Египта, которые должны быть показаны в одном месте, в одном городе, чтобы поддержать и сохранить это обширное наследие.

Участок, выбранный для БЕМ, находится всего в двух километрах от легендарных Пирамид. Расположенный между Великими Пирамидами и современной частью Каира, на стыке между пустыней и плодородной поймой, Большой Музей является воротами в прошлое. Плато Гизы и некрополь Мемфиса, причисленные ЮНЕСКО к объектам Всемирного наследия, хранят неповторимые памятники разных эпох. Музейный комплекс должен быть построен на участке земли площадью около 117 фадданов, то есть около 480 000 квадратных метров.

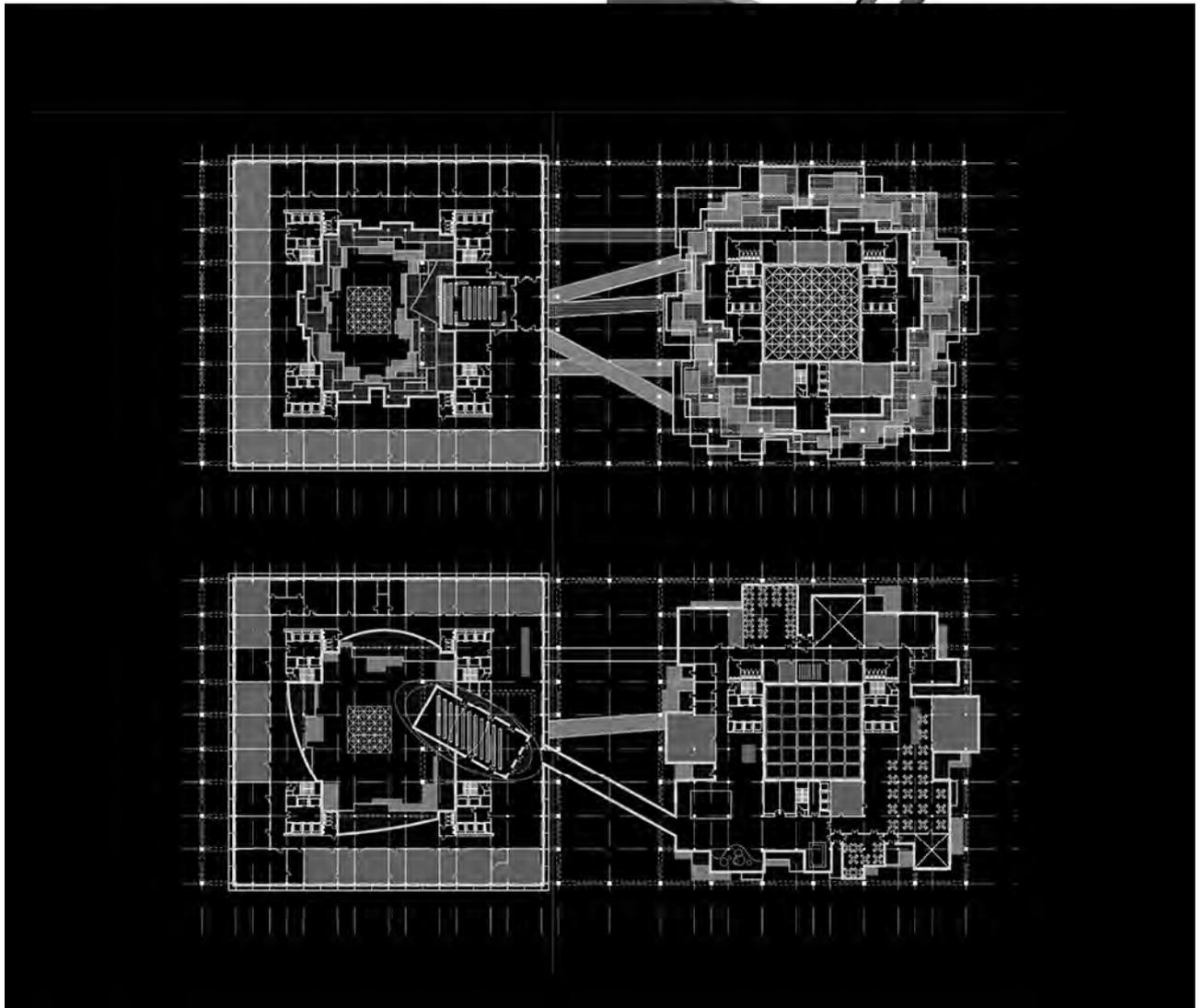
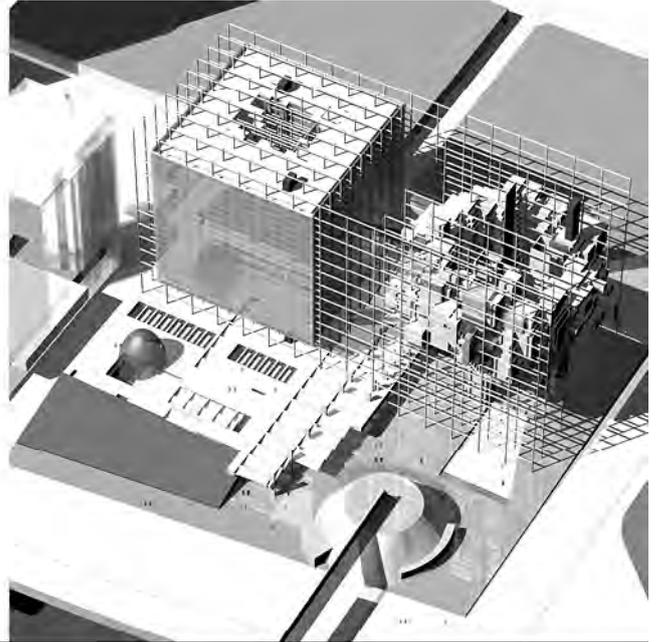
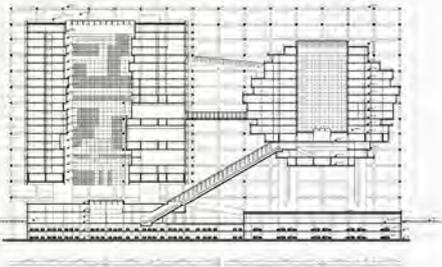
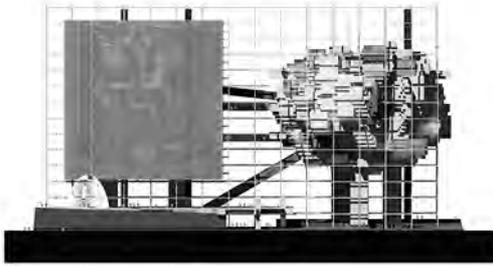
Благодаря своему уникальному расположению на границе между прошлым и настоящим Большой Египетский Музей будет соседствовать с естественным хранилищем древних артефактов, которое создает интерактивный опыт для посетителей; он создаст мост между прошлым и будущим.»

\*URL: <http://gem.gov.eg/index/AboutGEM.htm> (дата обращения: 30.05.2019, перевод ТПО «Резерв»)

Новый музей понимается в проекте ТПО «Резерв» как визуально считываемая система навигации, которая легко воспринимается посетителем как при подходе к зданию, так при осмотре его помещений. Здание представляет собой пластину высотой 100 м, длиной 300 м, шириной 18 м. Это и экран, и сеть, в ячейках которой находятся залы постоянной экспозиции.

Вертикальные связи – лифты и лестницы – ведут к пяти основным темам экспозиции: Письменная культура и Знание; Земля Египта; Правители и Государство; Общество и Ремесло; Религия. Горизонтальные уровни, подобно историческим слоям, соответствуют эпохам истории Древнего Египта и династическим периодам. Диагональные связи обеспечиваются пандусами. В перспективе здание музея может развиваться вместе со своей коллекцией: количество заполненных ячеек сети может расширяться; экран-сеть может расти вверх, увеличивая количество уровней. Таким образом, музей способен стать вместилищем не только ушедших, но и будущих эпох.

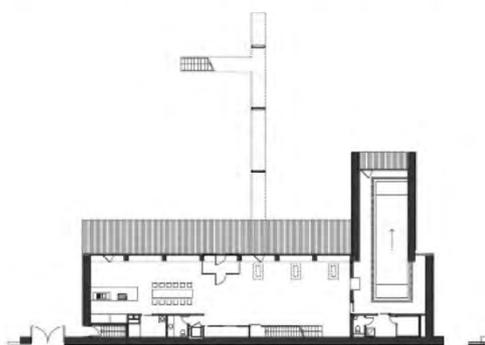
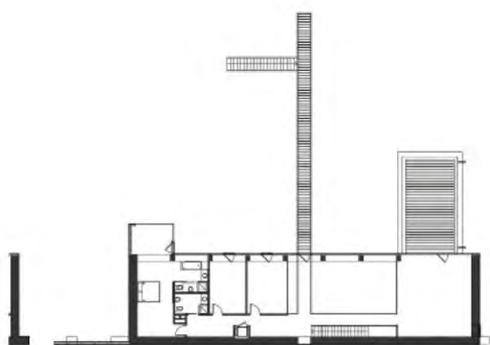
Снаружи фасад коммуницирует со зрителем через графические изображения и текстовую информацию, которые дают возможность заранее сориентироваться в структуре экспозиции и наметить маршрут ее осмотра. Этот «плоский дисплей» в то же время является гигантским мостом над Парком Нила, символически соединяющий древний дюнный ландшафт с современной жизнью Каира.



**расположение:** Россия, Москва, 1-й Красногвардейский проезд  
**учредитель:** Правительство Москвы  
**организатор / заказчик:** Москомархитектура, Международная Академия архитектуры Московское Отделение (МААМ), Союз Московских архитекторов, ОАО "Московская Девелоперская Компания" / ЗАО «Кэпитал Сити Девелопмент Лтд.»  
**начало проектирования:** 2002  
**окончание проектирования:** 2002 / открытый международный конкурс, III Премия  
**площадь участка:** 16 500 кв.м  
**общая площадь здания:** 204 300 кв.м  
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Сергей Успенский, Тамара Малярчук, Алиса Пастернак

Отведенный участок входит в состав территории ММДЦ «Москва-Сити», находится в ее южной части и непосредственно граничит с Краснопресненской набережной. Главным транспортным направлением, обеспечивающим подъезды и подходы к комплексу, является Краснопресненская набережная до пересечения с Третьим транспортным кольцом. Сооружение размещено фронтально по отношению к Москве-реке и сдвинуто от линии застройки в глубину участка.

Основные функциональные блоки комплекса представляют собой два отличающихся по форме объема, свободно размещенные в объединяющей их пространственной структуре-сетке. В жестком кубическом блоке расположено Правительство Москвы, а в блоке неправильной формы – Городская Дума. Они подняты над поверхностью стилобата, имеют высоту 20 и 15 этажей и соединены между собой наклонными переходами и эскалаторами. Такое объемно-пространственное решение символически выявляет соотношение и взаимодействие двух ветвей городской власти.



**расположение:** Россия, Московская область, Одинцовский р-н, поселок Николина Гора

**заказчик:** частный заказчик

**начало проектирования:** 1999

**окончание строительства:** 2007

**площадь участка:** 0,3 га

**общая площадь здания:** 600 кв.м

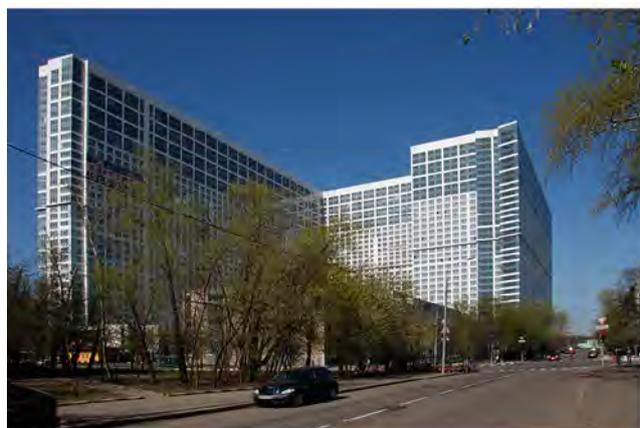
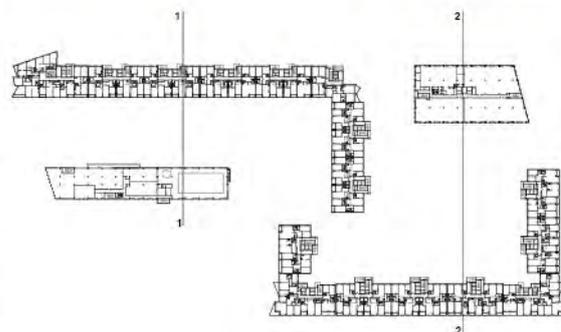
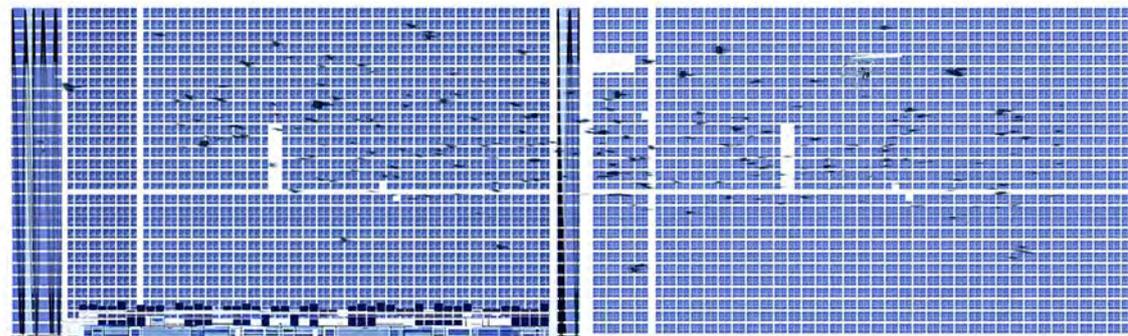
**архитекторы:** Владимир Плоткин

**инженеры:** Фаиль Каюмов, Владимир Шишкин

**фотографии:** Юрий Пальмин, Владимир Плоткин

Участок, на котором расположен частный жилой дом, выходит одной стороной на автомобильный проезд и развивается в глубину лесного массива. Черно-белый параллелепипед здания (30×8 м) расположен вдоль уличного фронта. Его обращенный к дороге фасад решен как глухая стена, оберегающая приватность. На участок здание открыто сплошным остеклением, благодаря которому природная среда соснового бора визуально проникает в белоснежный интерьер.

Помещения первого этажа, включая гостиную, кухню и столовую, являются единым пространством, частично со вторым светом. На первом этаже также находится десятиметровый бассейн. На втором этаже располагаются три спальни и студия с открытой террасой. С этого уровня длинный надземный мост-галерея ведет на дальнюю, лесную часть участка. Намеченное им движение вглубь отмечено на внешнем фасаде небольшим окном.



**Расположение:** Россия, Москва, Кочновский пр., вл.4

**Заказчик:** ООО «Капитал Групп»

**начало проектирования:** 2004

**окончание строительства:** 2007

**площадь участка:** 4,5 га

**общая площадь здания:** 353 030 кв.м

**Архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Сергей Успенский, Андрей Бутусов, Елена Кузнецова

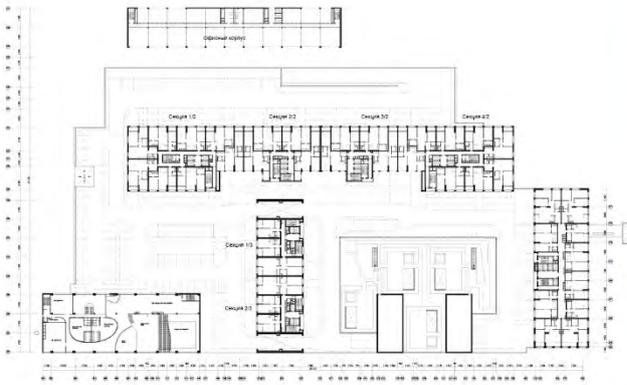
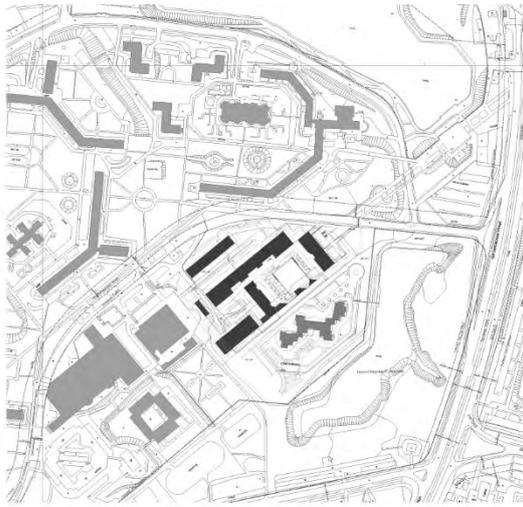
**Инженеры:** Лев Аншин, Валентин Поречный, Ирина Смирнова, Галина Попова, Борис Кабанов, Борис Недбайло, Аза Аксёнова, Борис Иванов, Алексей Иванов, Андрей Мусатов, Елена Шашкова, Галина Кочанова, Вера Закубанская, Надежда Королева

**фотографии:** Алексей Народицкий

Комплекс «Аэробус» обыгрывает тему гигантского жилого здания — составной части мегаполиса. Его архитектура не скрывает присущей любому многоквартирному комплексу ячеистой структуры, напротив, эта черта подчеркнута во внешнем облике здания. Фасады комплекса расчерчены ровной четко структурированной сеткой, которую визуальнo обостряют редкие глухие элементы.

Комплекс формируется двумя «Г»-образными секционными корпусами высотой 35 этажей.

Кроме того, в комплекс входят трехэтажное здание фитнес-центра и семиэтажный офисный блок. Второй, верхний уровень автостоянки является наземным и служит стилобатом для всего жилого комплекса. На его эксплуатируемой кровле предусмотрено озеленение и размещение необходимых прогулочных и хозяйственных площадок. Жилой комплекс включает 1984 квартиры от 60 до 140 м<sup>2</sup>.



**расположение:** Россия, Москва, р-н Северное Чертаново, вл. 1а

**заказчик:** ООО «Капитал Групп»

**начало проектирования:** 2004

**окончание строительства:** 2005

**площадь участка:** 3,02 га

**общая площадь комплекса:** 347 580 кв. м

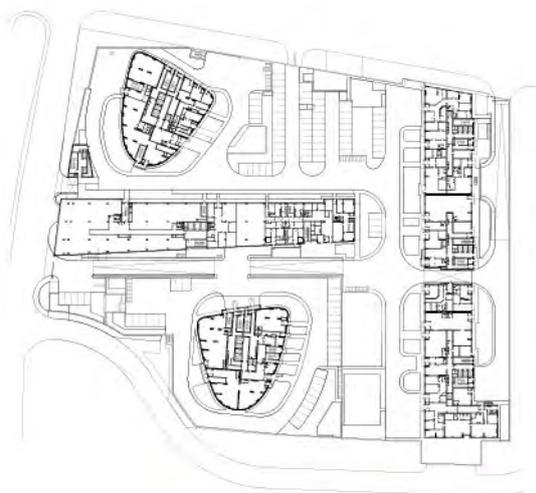
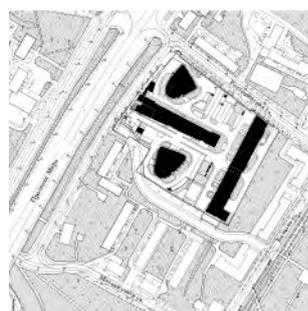
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Успенский, Елена Филипчева, Владимир Кацапов, Сергей Поспелов, Ольга Цалова, Сергей Сенкевич, Антон Чалов, Наталья Толмачева

**инженеры:** Виктор Андреев, Валентин Поречный, Владимир Шишкин

**фотографии:** Юрий Пальмин

Комплекс расположен в районе Северное Чертаново. Проект интерпретирует привычный облик серийной застройки спальных районов, придавая новое звучание горизонтальным членениям этажей и часто используемой цветовой гамме. Благодаря ритмически расположенным на фасаде белым глухим элементам равномерная сетка этажей становится самостоятельной темой.

Композиция состоит из трех высотных (40 этажей) жилых корпусов, на трехэтажном стилобате с двумя подземными этажами, которые совместно с соседним 24-этажным зданием образуют замкнутое дворовое пространство. Рядом со стилобатом со стороны транспортного тоннеля располагается 8-этажный офисный блок. Основной въезд на стилобат осуществляется с западной стороны по пандусу. Для пешеходов предусмотрены два обзорных лифта и лестницы для связи эксплуатируемой кровли стилобата с уровнем земли. Для решения системы въездов в разные функциональные части комплекса используется перепад рельефа вдоль участка. Основной вход в торгово-развлекательный центр находится с восточной стороны комплекса и является продолжением пешеходной зоны.



**расположение:** Россия, Москва, Ростокинская улица, вл.2

**заказчик:** ООО «Капитал Групп»

**начало проектирования** 2005

**окончание проектирования:** 2015 / 2018: построен с частичным изменением проекта

**площадь участка:** 2,96 га

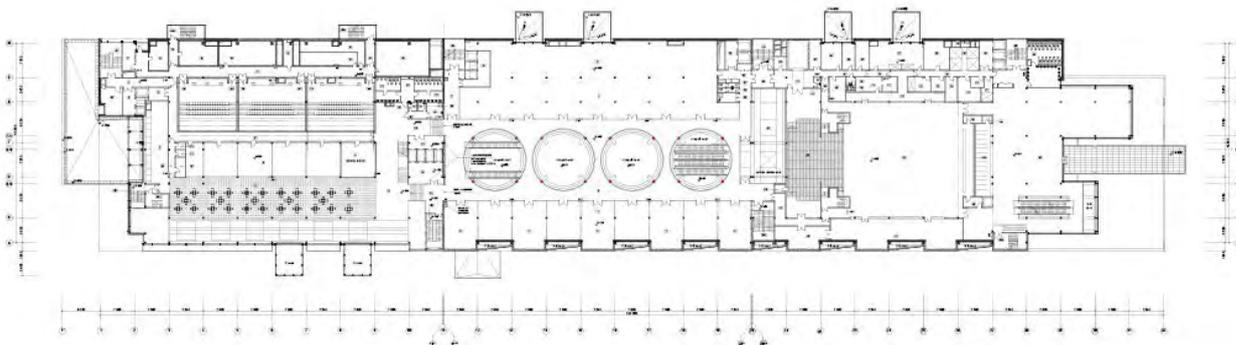
**общая площадь здания:** 302 900 кв. м

**Архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Андрей Бутусов, Ирина Марова, Александр Пономарёв, Алексей Раменский, Татевик Сафразбекян, Светлана Чернышёва

**Инженеры:** Виктор Андреев, Валентин Поречный

Участок, предназначенный для строительства многофункционального жилого комплекса, расположен в Северо-Восточном округе Москвы, в районе пересечения проспекта Мира и улицы Ростокинская. Комплекс формируется двумя точечными, треугольными в плане домами по 58 этажей, которые располагаются с небольшим смещением относительно друг друга вдоль проспекта Мира, и фоновым 38-этажным домом-«пластиной», расположенным в глубине участка параллельно проспекту Мира. Перпендикулярно дому-«пластине» размещено 8-этажное офисное здание, которое разделяет общее пространство на три придомовых территории. Стилобатная часть, на которой размещены все корпуса, состоит из трех уровней и повторяет характер рельефа –повышение с запада на восток.

Проектом предполагалось особое графическое решение фасада, специально разработанное с учетом установки наружных блоков кондиционеров. Чередование цветных и белых полос различной ширины скрывает реальную высоту этажа и создает абстрактную игру на плоскости. При реализации, однако, это решение было выполнено с отклонением от авторского замысла.



**расположение:** Россия, Москва, Кутузовский проспект, вл. 48

**заказчик:** ООО «Октан Плюс Альфа»

**начало проектирования:** 2003

**окончание строительства:** 2007

**площадь участка:** 1,9 га

**общая площадь здания:** 65 980 кв. м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Ирина Деева, Алексей Бородушкин, Дмитрий Казаков, Наталья Анохина, Александра Логвинова, Анна Романова, Марина Шершова

**инженеры:** Виктор Андреев, Сергей Чирков, Владимир Шишкин, Ирина Смирнова, Елена Спиридонова, Борис Кабанов, Борис Недбайло, Владимир Светлаков, Павел Балашов, Борис Иванов, Алексей Иванов, Андрей Мусатов, Елена Шашкова, Галина Кочанова, Вера Закубанская, Надежда Королева

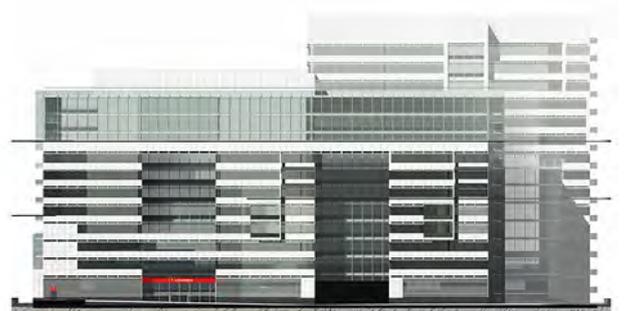
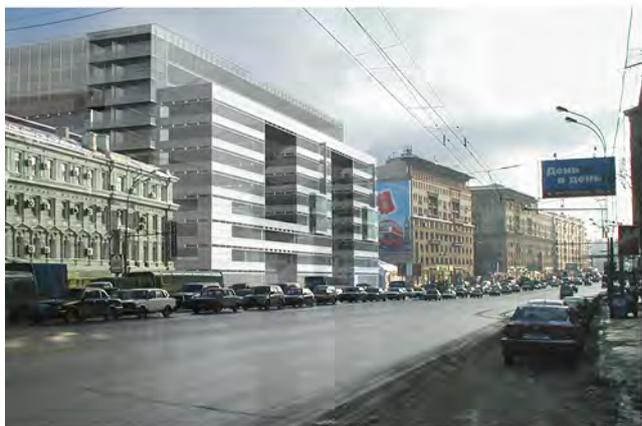
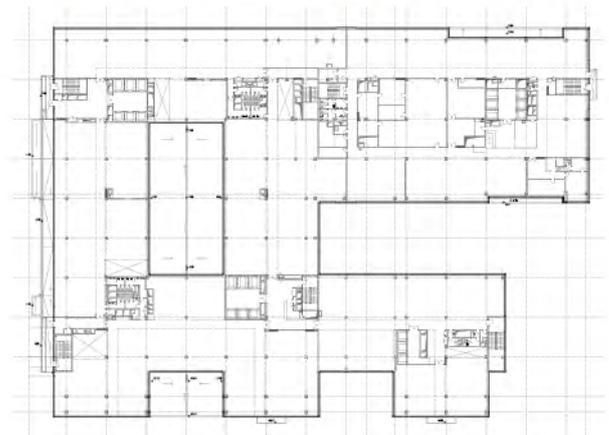
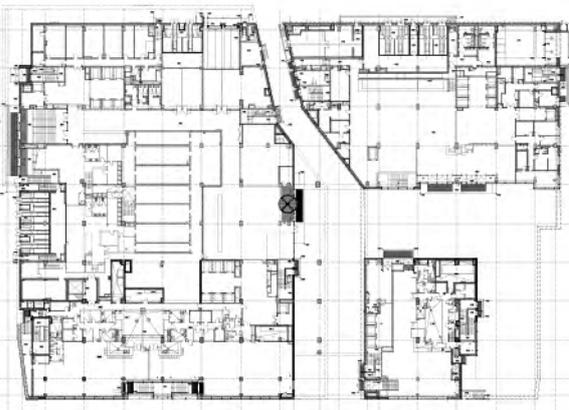
**сотрудничество:** Rockler Trading Ltd. Moscow

**фотографии:** Алексей Народицкий

Комплекс расположен на пересечении Кутузовского проспекта и Минской улицы. Планировочно он представляет собой атриумную структуру, объединяющую три основные функциональные зоны — зону многоуровневой автостоянки, зону торгового пассажа и зону помещений арендатора. Вход фланкируют две стеклянные призмы, пронизывающие все этажи здания и выходящие на кровлю. В них размещаются панорамные лифты, остекленные

смотровые площадки, кафе и рестораны, а на верхнем уровне — залы торжественных церемоний. Под козырьком главного входа предусмотрена решенная в виде тридцатиметровой консоли видовая площадка, в теплое время года используемая как открытый ресторан.

Целостность объема подчеркнута полосой парапета, переходящего в зоне парадного входа в двадцатиметровые пилоны. Медиафасад состоит из прямоугольных панелей, чередующихся в шахматном порядке: стеклянные витрины, за которыми размещена реклама, и металлические панели, перфорированные квадратными отверстиями с LED-светильниками. Цветность освещения и поворот рекламных щитов имеет компьютеризованную систему управления, что дает возможность решать дизайн фасада в масштабе всего здания.



**расположение:** Россия, Москва, улица Земляной Вал, вл. 11–19

**заказчик:** ЗАО «Тема»

**начало проектирования:** 2001

**окончание строительства:** 2008

**площадь участка:** 1,026 га

**общая площадь здания:** 97 292 кв. м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Ирина Деева, Наталья Анохина, Алексей Бородушкин, Дмитрий Казаков, Александра Логвинова, Екатерина Ножова, Анна Романова, Елена Романова, Марина Шершова

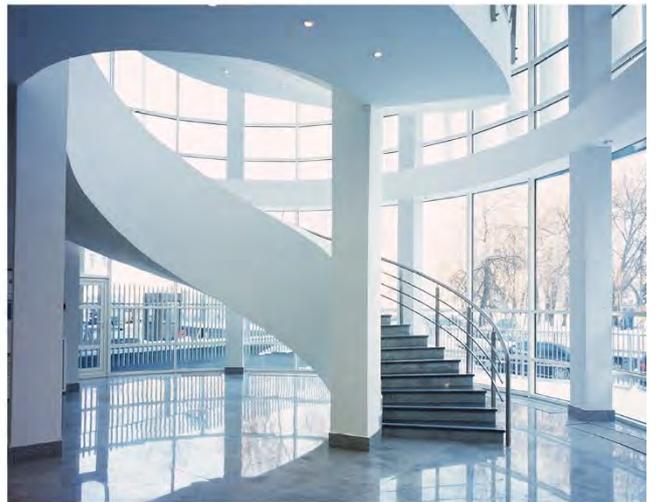
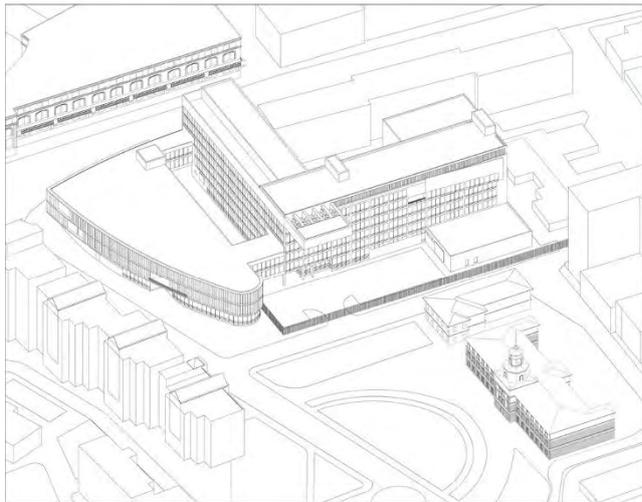
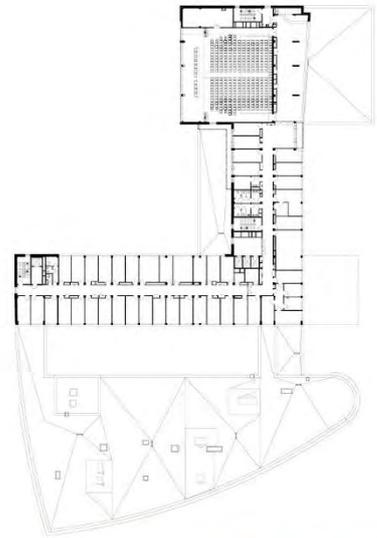
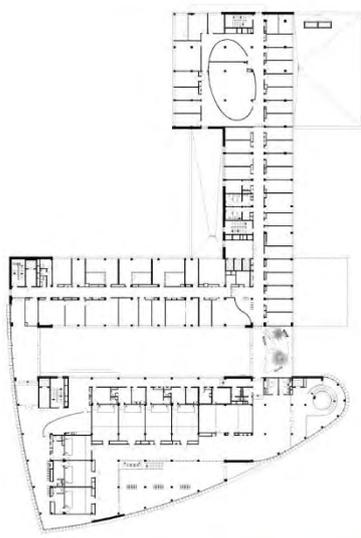
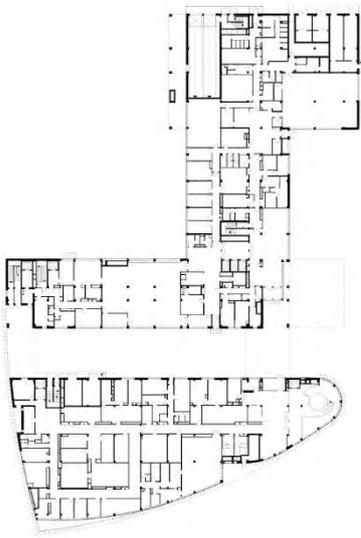
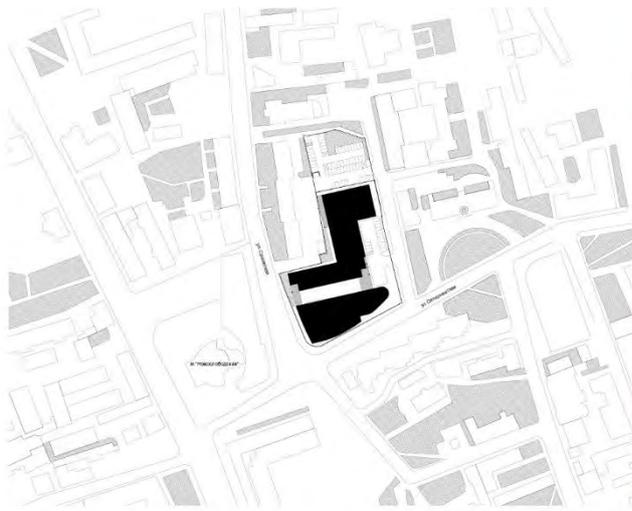
**инженеры:** Илья Кац, Алексей Мамаев, Виктор Андреев, Владимир Шишкин, Борис Моисейчев, Виталий Носырев

**сотрудничество:** Bouygues Bâtiment

**фотографии:** Алексей Народицкий

Здание предназначено для размещения территориальных налоговых инспекций по городу Москве и помещений собственности инвестора. Участок строительства расположен в Центральном административном округе города Москвы и непосредственно примыкает к трассе Садового кольца.

Комплекс состоит из двух соединенных между собой корпусов разной этажности. Корпус А высотой 9-11-13 этажей расположен на первом плане и продолжает линию существующей застройки улицы Земляной Вал, а его крупные членения поддерживают масштаб примыкающих зданий. В нем находятся приемная зона, фитнес-центр, два ресторана, помещения собственности инвестора, службы эксплуатации комплекса. Корпус Б высотой 16 этажей расположен в глубине участка. Он полностью занят службами налоговых инспекций: на первом этаже находится входная группа для посетителей, на втором и третьем - операционные залы, на верхних этажах – рабочие помещения сотрудников, организованные как открытые пространства с выделением кабинетов руководства с помощью стеклянных перегородок.





**расположение:** Россия, Москва, ул. Селезневская, вл. 9

**заказчик:** ОАО «Москапстрой»

**начало проектирования:** 2003

**окончание строительства:** 2007

**площадь участка:** 0,96 га

**общая площадь здания:** 24 426 кв. м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Наталья Ромишевская, Мария Ильевская, Инна Лелякина, Юлия Денисова, Татьяна Диашева, Николай Лызлов, Андрей Травкин, Илья Тюрин, Елена Гриханова

**инженеры:** Борис Моисейчев, Виктор Андреев, Владимир Паненков, Юлия Дорская

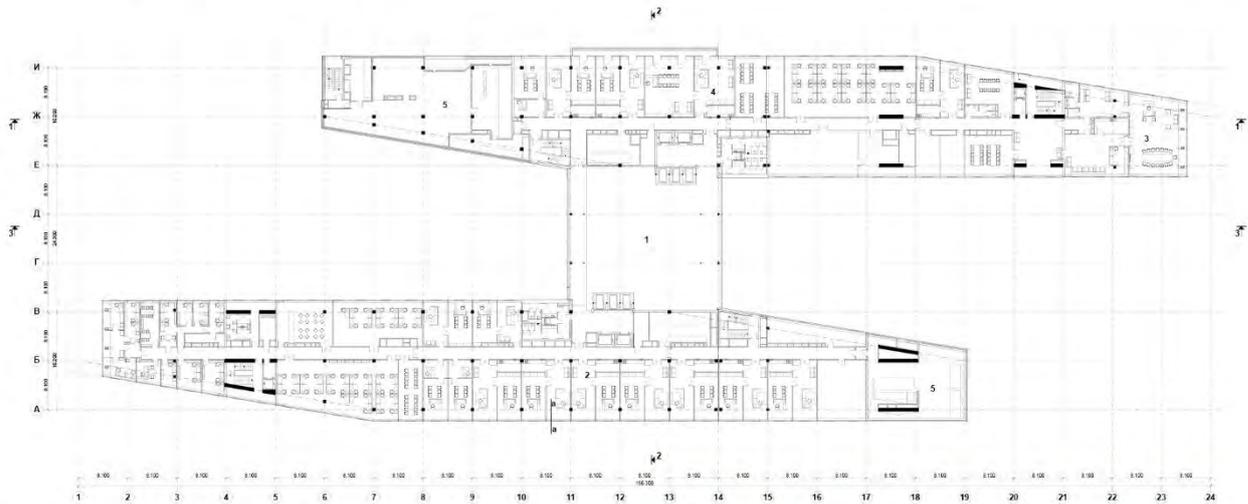
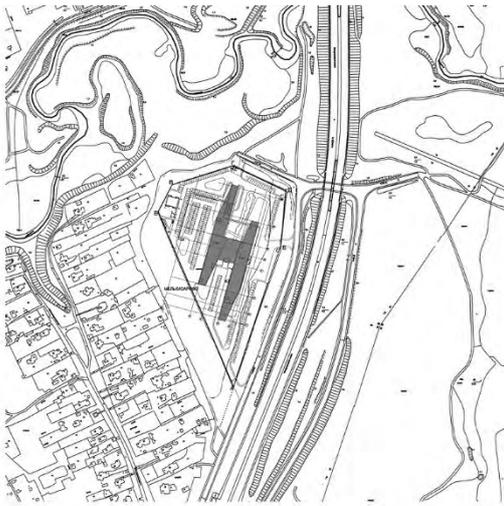
**фотографии:** Алексей Народицкий

Участок строительства расположен в Центральном административном округе г. Москвы и ограничен улицами Селезнёвская, Сущёвская, Сущёвский тупик и Перуновским переулком. В основе объемно-планировочного решения лежит типологическая особенность судебных зданий, предполагающая два крупных функциональных блока: общественный блок, в котором ведутся судебные заседания, и административный блок, в котором размещен аппарат суда.

В соответствии со спецификой градостроительной ситуации трехэтажный общественный корпус обращен на улицу Селезнёвская. В нем находятся залы судебных заседаний различной вместимости, приемные, пресс-служба и медиацентр. Благодаря большим остекленным поверхностям общественные пространства имеют визуальную связь с окружением – прилегающими улицами, зеленым парком при историческом здании Музея МВД РФ. Плавные очертания объема корпуса подчеркивают его открытый, общественный характер и придают воздушность уличному пространству.

Семиэтажный административный корпус расположен в глубине участка. Кроме рабочих кабинетов судебных составов, руководства (на верхнем этаже) и служебных помещений в нем находятся реабилитационный центр и ресторан для сотрудников. Его архитектурная жесткость соответствует официальному характеру блока.

Обе части, соединенные остекленными переходами, создают единое стилистическое и функциональное целое.



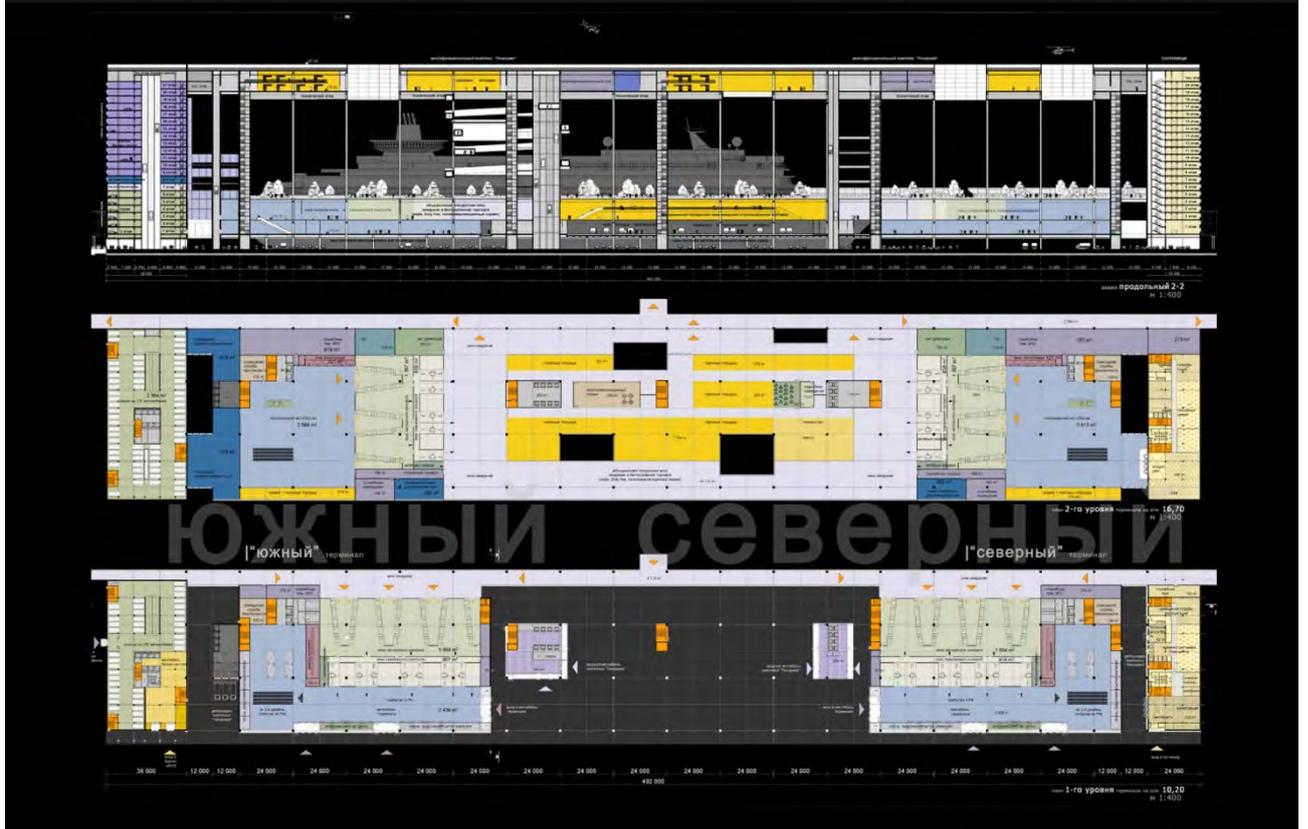
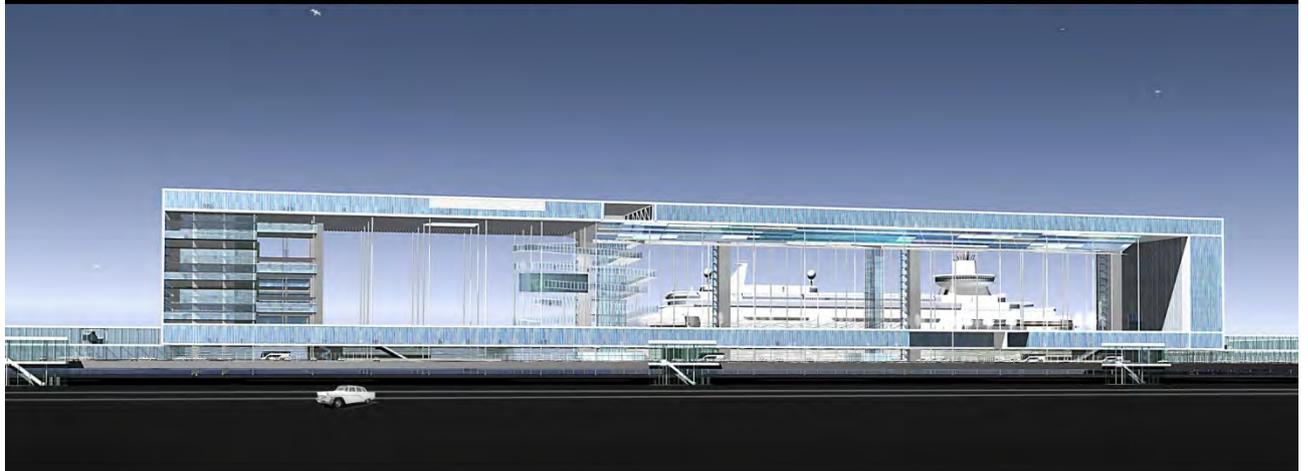
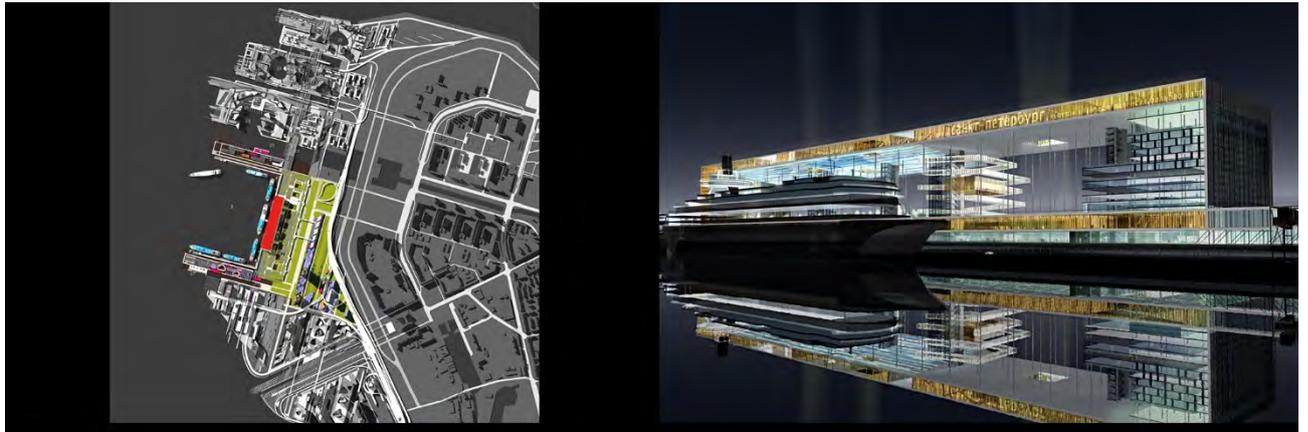
**расположение:** Россия, Московская область, д. Мелькисарово, Международное шоссе, д.31  
**заказчик:** ОАО «Аэрофлот - Российские авиалинии»  
**начало проектирования:** 2004  
**окончание строительства:** 2010  
**площадь участка:** 3,16 га  
**общая площадь здания:** 35 530 м<sup>2</sup>  
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Наталья Ромишевская, Инна Лелякина, Мария Ильевская, Андрей Травкин, Илья Тюрин, Елена Гриханова, Юлия Денисова, Татьяна

Диашева, Сергей Дудукин, Елена Ковшель, Николай Лызлов, Евгения Михайлова  
**инженеры:** Виктор Андреев, Александр Набатников, Владимир Паненков, Сергей Щербина, Илья Кац, Владимир Серебренников, Алексей Тарнополь, Ринат Каюмов, Галина Попова, Наталья Константинова, Наталья Сергиевская, Борис Недбайло, Аза Аксёнова, Борис Иванов, Алексей Иванов, Маргарита Дачкина, Андрей Мусатов, Алексей Бородкин, Галина Кочанова, Вера Закубанская  
**фотографии:** Алексей Народицкий

Участок штаб-квартиры компании “Аэрофлот – Российские авиалинии” расположен на Международном шоссе, в трех километрах от международного аэропорта Шереметьево-2. При разработке объемно-пространственной композиции принимался во внимание фактор восприятия здания при движении по трассе, а также стремление заказчика увидеть в образном решении будущего офиса напоминание о профиле компании и ее первоначальной эмблеме.

Офисный комплекс размещается в двух шестиэтажных корпусах, расположенных центрально-симметрично друг другу вдоль Международного шоссе и объединенных атриумом. Наиболее характерным архитектурно-конструктивным элементом являются два скошенных в фасадной проекции противоположных торца здания, решенные консольно.

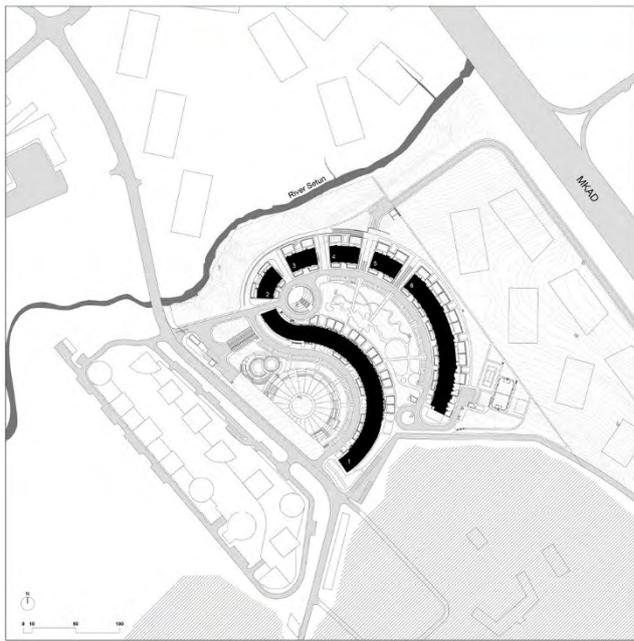
Атриум, решенный как стеклянный многосветный объем, несет как коммуникационную, так и рекреационную функцию – в нем на каждом этаже находятся небольшие кафе. На третьем этаже расположен конференц-зал, читающийся на фасаде как глухой объем. Большая часть офисных помещений следует принципу «open space». Кабинеты руководства располагаются на 5 и 6 этажах, в торцах здания, ориентированных в сторону летного поля аэропорта.



**расположение:** Россия, Санкт-Петербург, Васильевский остров  
**организатор / заказчик:** Мэрия города Санкт-Петербург  
**начало проектирования:** 2004  
**окончание проектирования:** 2004 / закрытый национальный конкурс, I Премия  
**площадь участка:** 10 га  
**площадь комплекса:** 239 830 кв.м  
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Алексей Бородушкин, Андрей Бутусов, Елена Ивановская, Петр Кашкин, Тамара Малярчук, Владимир Разделов, Светлана Чернышёва

В концепции представлена застройка на намывных территориях в западной части Васильевского острова. Градостроительные оси гостиницы «Прибалтийская» и реки Смоленки, а также расположение Морского пассажирского терминала между ними, явились основными факторами, определяющими структуру использования новых территорий. По границе материковой части острова в зоне присоединения намывных территорий предполагается прокладка автомагистрали Западного скоростного диаметра и новой линии метро. Существующая застройка в этой части города состоит преимущественно из жилого фонда.

Особая роль в проекте освоения территории принадлежит зданию морского пассажирского терминала. Поддерживая крупным решением масштаб пассажирских паромов, здание почти буквально отсылает к образу монументального «окна» - узнаваемой в контексте Санкт-Петербурга метафоре. Воспринимаемые силуэтом вертикальные коммуникации создают ритмическую композицию в гигантском проеме здания. В двух нижних уровнях расположены зоны прибытия и отправления; на верхнем этаже находится торгово-развлекательный центр «Панорама», откуда открывается впечатляющий вид на прибывающие суда.





**расположение:** Россия, Московская область, Одинцовский р-н, р.п. Заречье, ул. Весенняя, вл.2

**заказчик:** ООО «Заречье-девелопмент»

**начало проектирования:** 2008

**окончание строительства:** 2015

**площадь участка:** 8,7 га

**общая площадь здания:** 112 890 кв.м

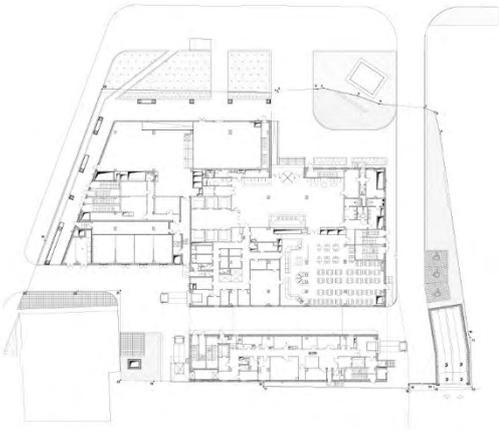
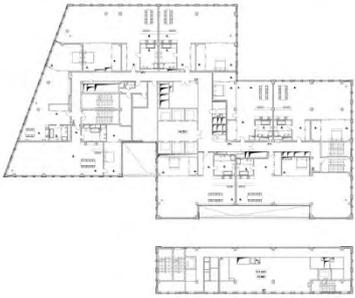
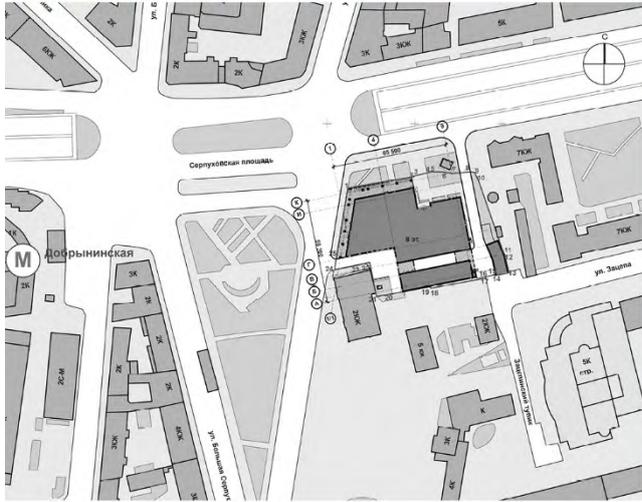
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Андрей Травкин, Елена Кузнецова, Юлия Денисова, Мария Ильевская, Елена Ковшель, Екатерина Солонкина, Татьяна Диашева, Анна Степанова, Андрей Бутусов, Илья Тюрин, Сергей Дудукин, Анна Дмитриева, Александра Васильченко, Роман Князев

**инженеры:** Фаиль Каюмов, Виктор Андреев

**фотографии:** Алексей Народицкий

Жилой комплекс решен как многосекционный криволинейный жилой дом, повторяющий своей формой характер рельефа. Комплекс состоит из шести отдельных корпусов, каждый из которых является частью единой геометрии. При этом конфигурации жилых корпусов создают искусственные экраны для защиты друг друга от воздействия негативных факторов оживленной транспортной магистрали МКАД.

В формообразовании жилого комплекса проектом учтен фактор нежелательных видов на частное землевладение, расположенное с юго-восточной стороны. Поэтому часть квартир в корпусе № 1 имеет одностороннюю ориентацию, а корпус № 6 обращен торцом на юго-восток. Также решению этих проблем способствует система двусторонних эркеров, которые отвернуты от нежелательных визуальных направлений и, наоборот, открыты в сторону оптимальной инсоляции.



**расположение:** Россия, Москва, ул. Валовая, д. 37, стр. 1–6

**заказчик:** ЗАО «Управление по строительству № 111»

**начало проектирования:** 2009

**окончание строительства:** 2013

**площадь участка:** 0,54 га

**общая площадь здания:** 31 083 кв.м

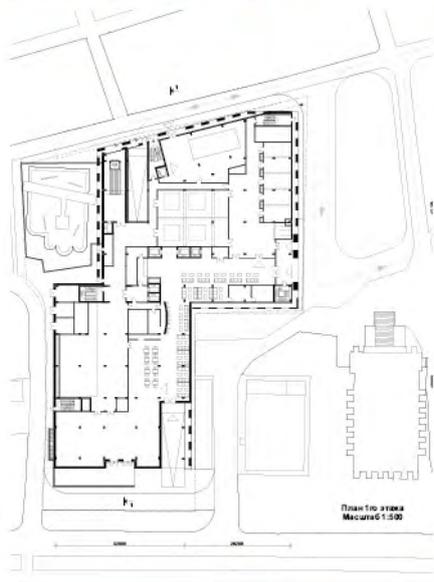
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Ирина Деева, Анна Романова, Иван Анохин, Наталья Анохина, Дарья Хомякова, Дмитрий Казаков, Сергей Колосовский, Александра Логвинова, Марина Шершова

**инженеры:** Виктор Андреев, Владимир Серебrenиков, Владимир Шишкин

**фотографии:** Алексей Народицкий

Участок строительства расположен в Центральном административном округе Москвы, в районе Замоскворечье, и обращен на Серпуховскую площадь. Существующая застройка квартала сформировалась в основном в 1940х-50х годах, когда после расширения Валовой улицы в конце 1930-х годов были снесены все постройки, возведенные до 1924 года. На данной территории с 1924 года размещался хлебозавод, утративший в связи с многочисленными реконструкциями, не учитывающими характер градостроительной среды, свою архитектурную целостность. Настоящий проект предполагает снос существующих зданий и строительство делового центра с включением в состав комплекса нового цеха хлебозавода, выполненного как отдельно стоящий объем в глубине участка.

Основной объем здания предназначен для размещения организаций по обслуживанию населения и включает в себя также помещения апартаментов и подземную автостоянку. Объемно-пространственное решение здания представляет собой сложный в плане 8-ми этажный объем. На нижнем этаже, визуальном отделенном от общего объема сплошным остеклением и подсечкой, расположены ресторан, магазин и входной вестибюль. Приемные и рабочие помещения организаций по обслуживанию населения занимают верхние этажи комплекса.



**расположение:** Россия, Ярославль, Волжская наб., участок рядом с д.1

**заказчик:** ООО «Интер-Отель»

**начало проектирования:** 2010

**окончание проектирования:** 2010

**площадь участка:** 0,53 га

**общая площадь здания:** 16 400 кв. м

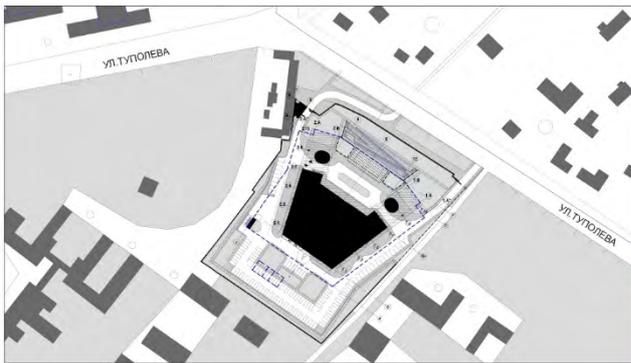
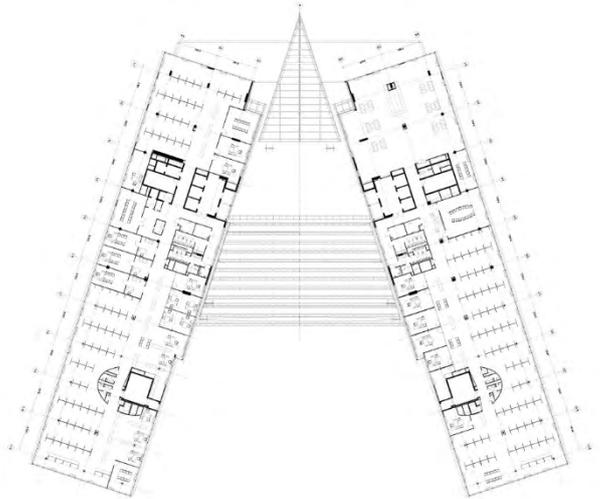
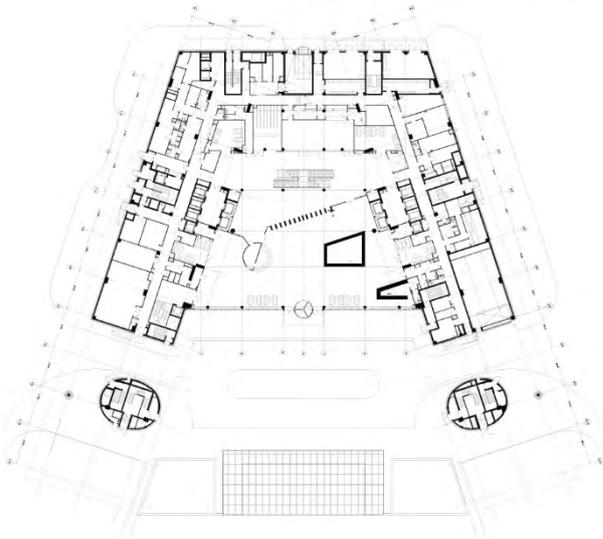
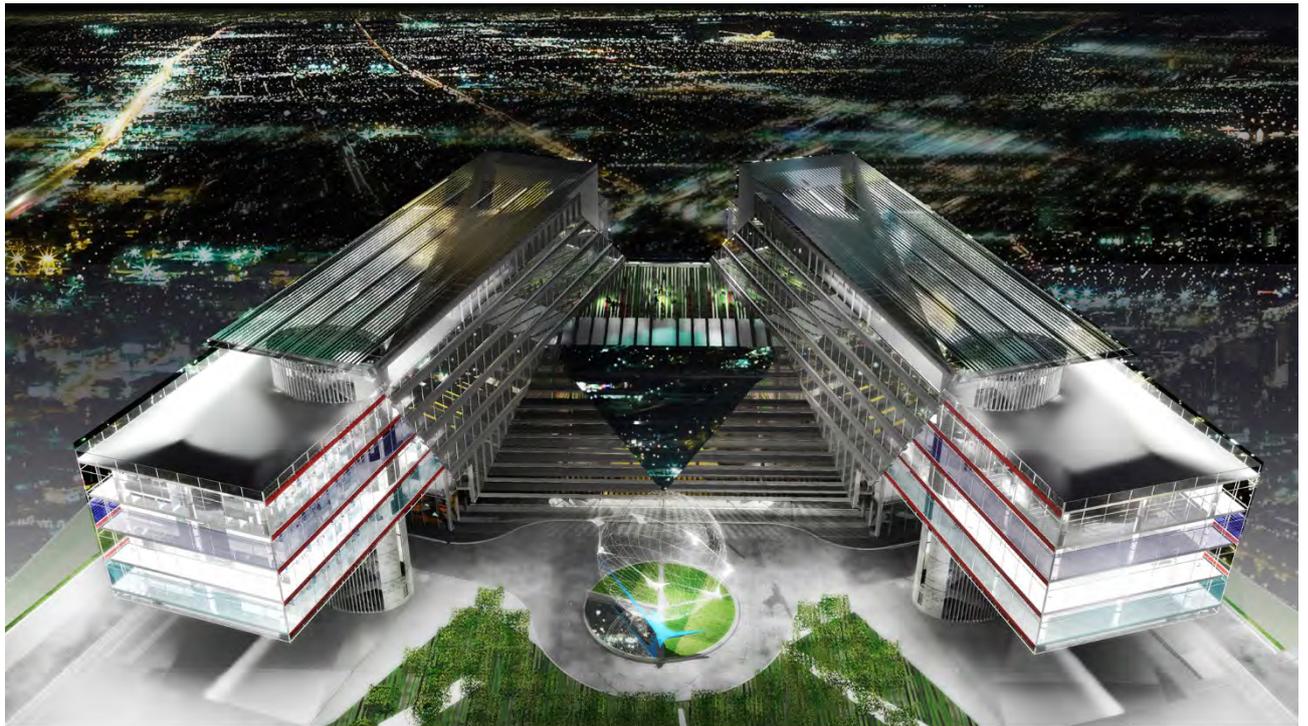
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Алексей Бородушкин, Александр Лимаренко, Антонина Мансурова, Дмитрий Кузнецов, Антон Горелов, Анна Дулевич

**инженеры:** Илья Кортышко, Виктор Андреев, Владимир Паненков

Участок под строительство гостиницы расположен в центральной части Ярославля. Современное и простое по форме здание отличают фасады, в которых использовано и продекларировано богатое историческое наследие данного места: это и архитектура, украшенная изразцами, и фрагменты старинных белокаменных деталей и орнаментов, и форма русского ларца как символа уникальности участка, на котором были обнаружены сенсационные археологические находки.

Главная фасадная тема – сочетание белокаменного барельефа и ажурной резьбы на основе древнерусского орнамента. Благодаря этому приему возможно сокращение площади видимых оконных проемов до размеров, соответствующих масштабу окружающей застройки, при сохранении необходимой для гостиницы фактической площади остекления.

На первом этаже размещены лобби отеля, конгресс-центр, СПА-комплекс, ресторан со стороны набережной. Со второго по четвертый этаж размещены жилые номера, на пятом этаже – номера класса люкс с лаунж-зоной. В подземном этаже находится автостоянка, технические и подсобные помещения.



**расположение:** Россия, Московская область, г. Жуковский

**заказчик:** ЗАО «Ленинградский Проспект-Инвест»

**начало проектирования:** 2012

**окончание проектирования:** 2015 / построен

**площадь участка:** 2,8 га

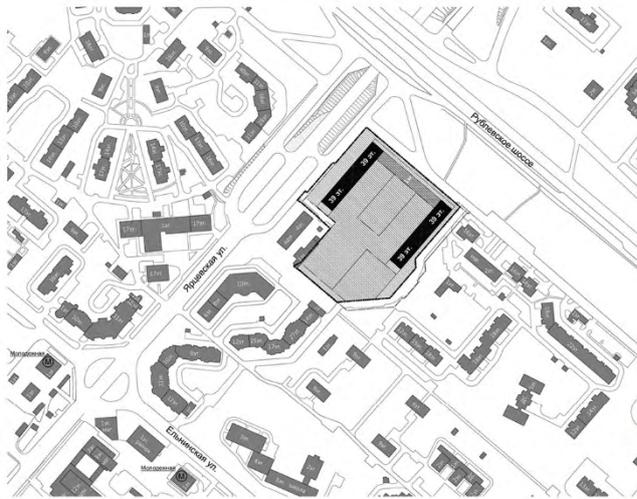
**общая площадь здания:** 39 280 кв. м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Андрей Травкин, Елена Кузнецова, Александра Догадкина, Роман Князев, Екатерина Солонкина, Андрей Бутусов, Алексей Раменский, Ирина Никуленкова, Илья Тюрин, Елена Шунина, Сергей Алексанин, Сергей Дудукин, Марина Шершова, Иван Анохин, Александр Пономарёв

**инженеры:** Сергей Щербина, Андрей Квык, Виктор Андреев, Павел Балашов, Маргарита Дачкина, Галина Кочанова, Павел Колосов, Наталья Черепухина

Участок строительства расположен к юго-востоку от центральной части г. Жуковский, севернее территории аэродрома и примыкает непосредственно к ул. Туполева. Композиция комплекса позволяет продуктивно использовать образное решение, отражающее профиль Объединенной Авиастроительной Корпорации и в то же время рационально отвечает трапециевидной форме участка. Она сформирована двумя 7/8-этажными корпусами, симметрично расположенными в плане под углом  $36^\circ$  друг к другу, с раскрытием в сторону улицы Туполева. В зоне соединения корпусов расположено трехэтажное атриумное пространство, в котором размещен главный вход в здание и лифты. В этой же зоне находятся обслуживающие оба корпуса ресторан, конференц-зал, переговорные и зоны отдыха. Динамичная треугольная форма покрытия конференц-зала поддерживает образный строй сооружения.

Офисные корпуса имеют ширину 22-24 метра и вмещают рабочие помещения, организованные по принципу "open space". В торцах, выходящих на ул. Туполева, находятся кабинеты руководителей подразделений, а на 7-м этаже одного из корпусов - кабинеты руководства компании с комплексом обслуживающих помещений и возможностью выхода на кровлю.



**расположение:** Россия, Москва, Рублевское шоссе, вл.101,105

**заказчик:** Группа компаний «ПИК»

**начало проектирования:** 2013

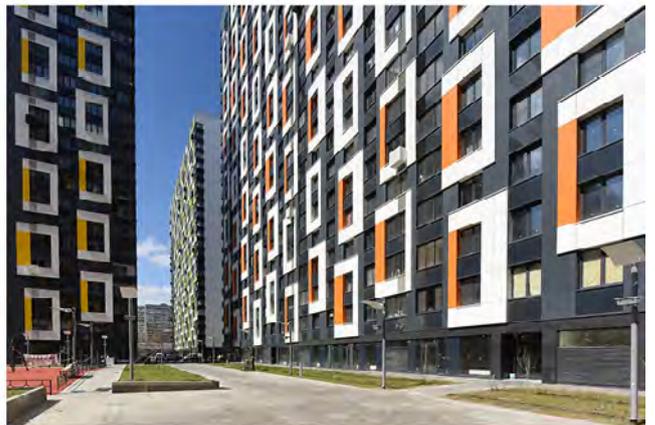
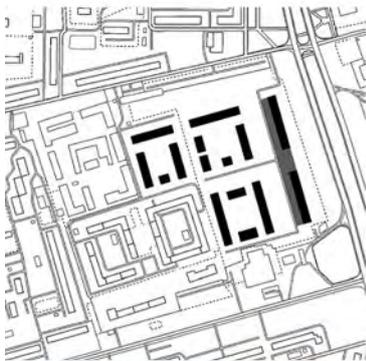
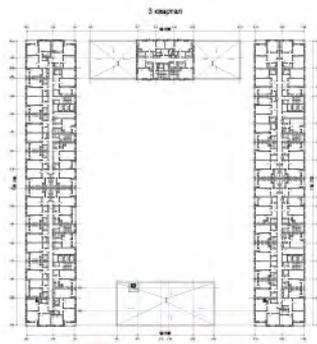
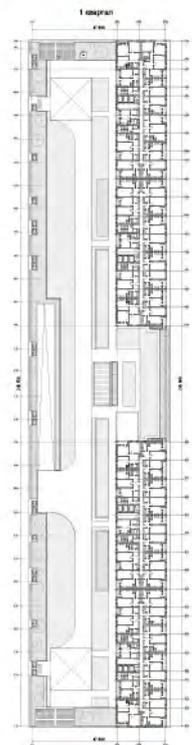
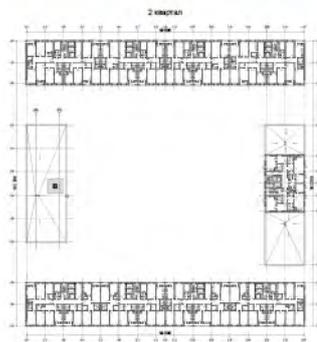
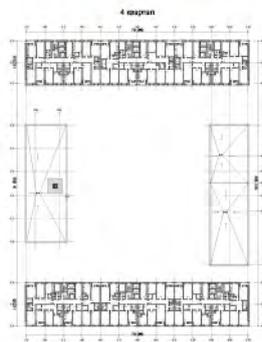
**окончание проектирования:** 2013 / закрытый национальный конкурс, II Премия

**площадь участка:** 2,6 га

**общая площадь здания:** 151 810 кв.м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Успенский, Наталья Толмачева, Сергей Сенкевич, Алексей Пивень, Розалия Терзиян, Дарья Шубенкова, Артем Юмагулов

Основой проекта явилась тема организации жилого пространства и зон коммуникации в пределах отдельно взятого жилого комплекса, соответствующего глобальному масштабу мегаполиса. Композиция комплекса лаконична: он представляет собой скобу, основанием которой является общественная стилобатная часть с активно разработанным ландшафтом кровли, а вертикальными элементами – две 40-этажных пластины жилых корпусов. Запроектированные зеркально относительно горизонтальной оси 19-этажные порталы-прорывы в высотных блоках придают динамику всему сооружению. Принятое планировочное и конструктивное решение позволило предложить разные варианты фасадов проектируемого комплекса; однако при орнаментальной выразительности фасадных решений все они нацелены на считываемость высоты жилого этажа, и таким образом поддерживают реальный масштаб сооружения. Вместе с окружающей застройкой повышенной этажности жилой комплекс должен стать ярким акцентом начала Ярцевской улицы.



**расположение:** Россия, Москва, САО, Дмитровское шоссе, квартал между Яхромским проездом и улицей 800-летия Москвы

**заказчик:** ОАО «Управляющая компания «Дмитровская»

**начало проектирования:** 2013

**окончание проектирования:** 2019 / в процессе строительства

**площадь участка:** участок А: 1.47 га; участок Б: 5.81 га

**общая площадь комплекса:** участок А: 61 675 кв. м; участок Б: 295 989 кв. м

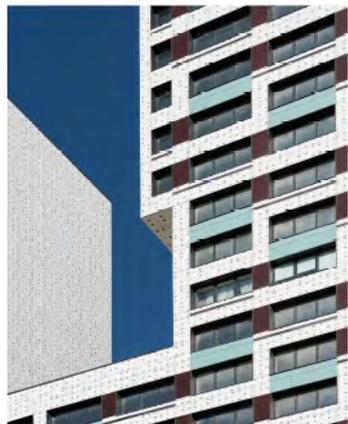
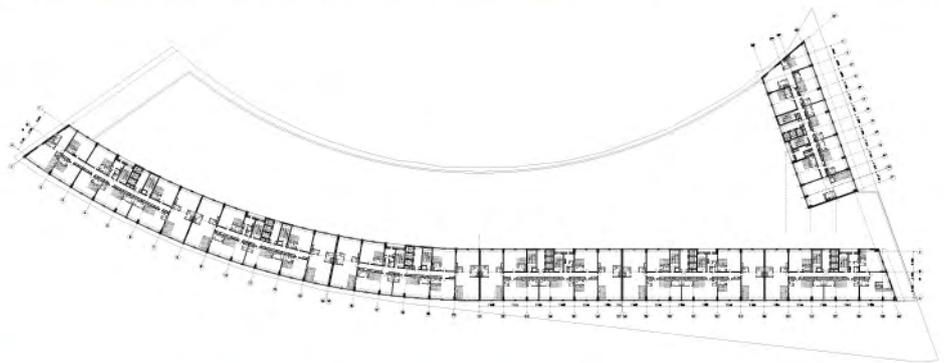
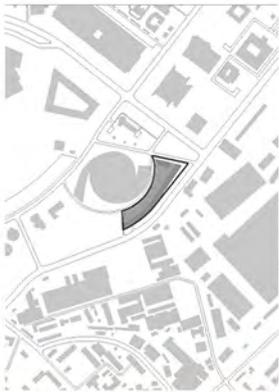
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Успенский, Елена Быкова, Жерсон Диниш де Алкошете, Екатерина Андриянова, Илья Березин, Екатерина Буланова, Елена Зотова, Анна Калачева, Надежда Канащенко, Татьяна Квасова, Ирина Кузнецова, Юлия Литвиненко, Алексей Платонов, Елена Помигуева, Сергей Поспелов, Екатерина Солонкина, Заур Тхагапсов, Елена Федорова, Елена Филиппчева, Светлана Чернышёва, Ольга Чиликина, Людмила Шаталова, Марина Шершова, Виктор Шидловский, Дарья Шубенкова, Артем Юмагулов

**инженеры:** Фаиль Каюмов, Елена Карасёва, Максим Макаров, Андрей Пронин, Залина Габанова

Проектом предполагается строительство комфортабельного жилого микрорайона с развитой инфраструктурой в составе комплексной жилой застройки повышенной плотности. Застройка состоит из четырех кварталов. Квартал №1 представляет собой две 19-этажные пластины жилых домов на трехэтажном стилобате торгового центра, расположенные вдоль Дмитровского шоссе. Остальные три квартала находятся в глубине участка. Такое композиционное решение не только фиксирует линию застройки шоссе, но и создаёт защищённое от шума жилое пространство внутри кварталов.

Квартал №2 в плане представляет собой композицию из трех жилых 20-24-этажных жилых корпусов с первыми нежилыми этажами, 16-этажного блока апартаментов и одноэтажного нежилого блока. Квартал №3 состоит из трех жилых 12-20-24-этажных корпусов с первыми нежилыми этажами и одноэтажного нежилого блока. Квартал №4 состоит из двух 24-этажных жилых домов и двух нежилых блоков. Все три квартала имеют форму каре с внутренними озелененными дворами.

В комплексе имеется два типа организации жилого блока – секционный тип (в кварталах 2,3,4) и коридорный тип в меридиональных корпусах квартала №1, который рассматривается как социальное жильё.



**расположение:** Россия, Москва, Хорошевское шоссе вл.38

**заказчик:** ООО «Капитал Групп»

**начало проектирования:** 2010

**окончание проектирования:** 2012 / 2017: построен с частичным изменением проекта

**площадь участка:** 1,7 га

**общая площадь комплекса:** 186 900 кв. м

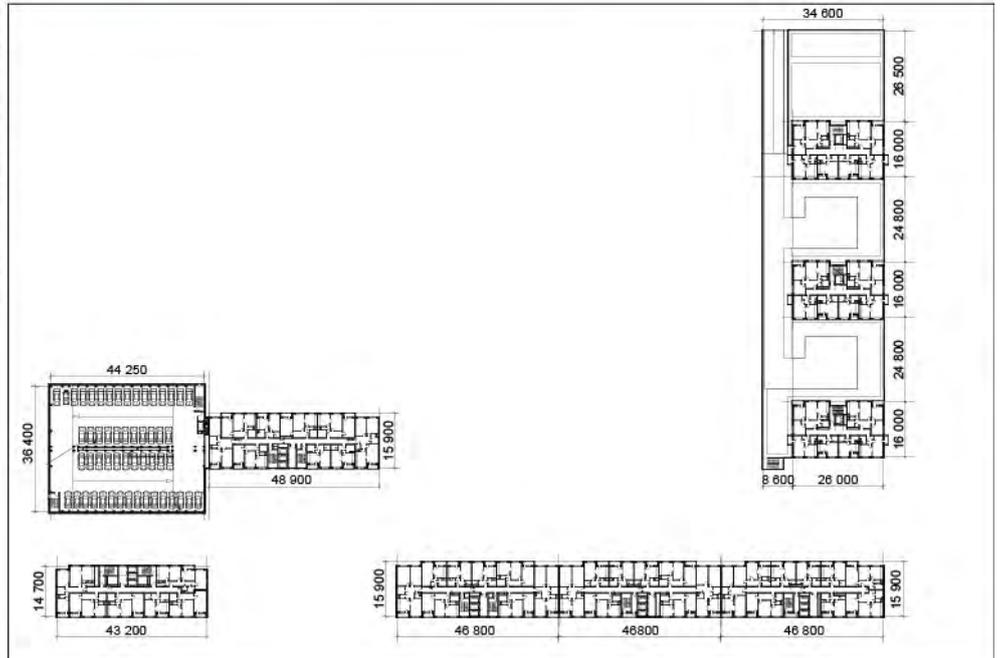
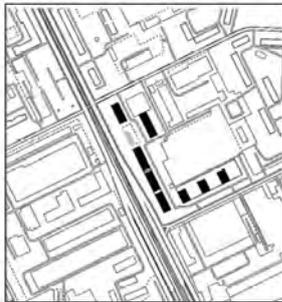
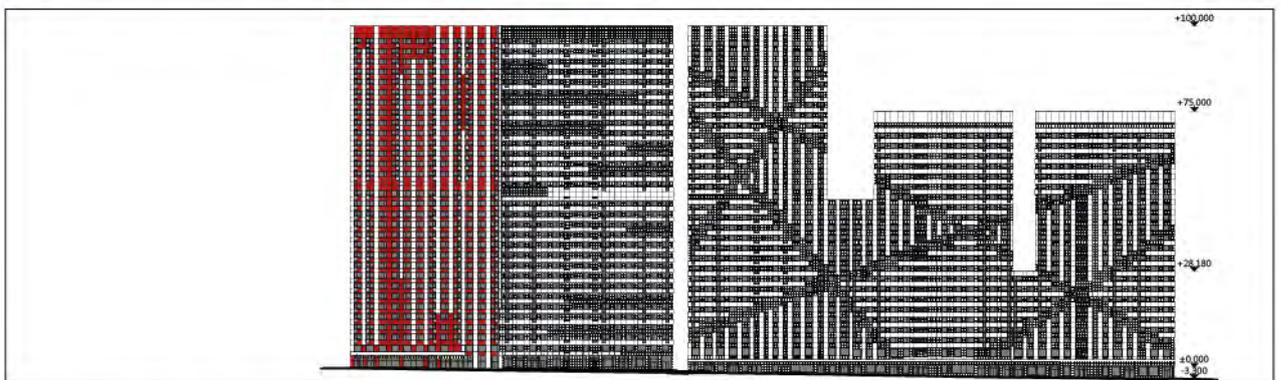
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Успенский, Елена Филипчева, Наталья Толмачева, Иван Маринин, Алексей Платонов

**инженеры:** Сергей Щербина, Файль Каюмов

Многофункциональный комплекс «Лица» находится в Северном административном округе Москвы в районе Хорошёвский, в восточной части территории бывшего Центрального аэродрома (Ходынского поля). Форма отведённого под строительство участка и возможность устройства пожарных проездов определили основную планировочную структуру проектируемого объекта. Многофункциональный комплекс состоит из двух 21-этажных зданий апарт-отеля, стоящих на трёхэтажном стилобате, и трехуровневой подземной автостоянки. Стилобатная часть включает в себя торговый центр с супермаркетом, предприятия общественного питания, кинотеатр на 5 залов, кафе и объекты «стрит-ритейла». Вход в торговый центр запроектирован со стороны Аллеи Хоккейной Славы.

Два корпуса апарт-отеля, расположенных по контуру стилобата, в плане представляют собой динамичную композицию, состоящую из протяжённой, слегка изогнутой вдоль улицы Авиаконструктора Сухого пластины многосекционного здания с одноуровневыми апартаментами и из односекционного корпуса с двухэтажными апартаментами, фиксирующего линию застройки вдоль Аллеи Хоккейной Славы.

Проект был реализован с некоторыми изменениями относительно авторской концепции: к таковым, в частности, относится внедрение орнамента в облицовку фасадов.



**расположение:** Россия, Москва, проспект Буденного, вл.51

**заказчик:** ООО «Золотая звезда»

**начало проектирования:** 2014

**окончание строительства:** 2018

**площадь участка:** 2,28 га

**общая площадь комплекса:** Участок 15: 86 184 кв.м; Участок 16: 24 992 кв.м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Успенский, Татьяна Квасова, Екатерина Буланова, Анна Калачева, Ирина Кузнецова  
**инженеры:** Сергей Щербина, Виктор Андреев, Ирина Лебедева  
**фотографии:** Алексей Народицкий

Многофункциональный комплекс «Лица» находится в Северном административном округе Москвы в районе Хорошёвский, в восточной части территории бывшего Центрального аэродрома (Ходынского поля). Форма отведённого под строительство участка и возможность устройства пожарных проездов определили основную планировочную структуру проектируемого объекта. Многофункциональный комплекс состоит из двух 21-этажных зданий апарт-отеля, стоящих на трёхэтажном стилобате, и трехуровневой подземной автостоянки. Стилобатная часть включает в себя торговый центр с супермаркетом, предприятия общественного питания, кинотеатр на 5 залов, кафе и объекты «стрит-ритейла». Вход в торговый центр запроектирован со стороны Аллеи Хоккейной Славы.

Два корпуса апарт-отеля, расположенных по контуру стилобата, в плане представляют собой динамичную композицию, состоящую из протяжённой, слегка изогнутой вдоль улицы Авиаконструктора Сухого пластины многосекционного здания с одноуровневыми апартаментами и из односекционного корпуса с двухэтажными апартаментами, фиксирующего линию застройки вдоль Аллеи Хоккейной Славы.

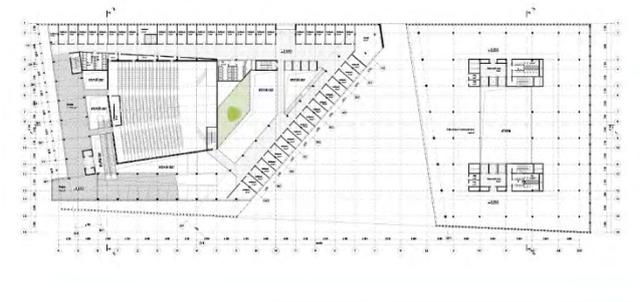
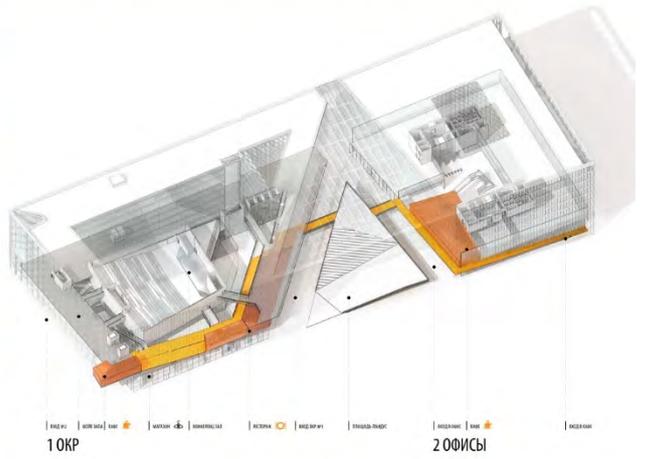
Проект был реализован с некоторыми изменениями относительно авторской концепции: к таковым, в частности, относится внедрение орнамента в облицовку фасадов.



Дмитрий Масаков, Мария Бабенко

Два участка проектируемых офисных зданий компаний “Спортмастер” и O’STIN расположены на территории промышленной зоны №5 «Магистральные улицы». Участки разделены улицей городского значения 1-й Магистральный тупик. Комплекс состоит из двух объемов, запроектированных «лицом к лицу», входные группы напротив друг друга. При анализе логотипов компаний “Спортмастер” и «O'Stin» определились геометрические темы, ставшие основой дизайна здания. Сетка фасада и форма его декоративных элементов – это стилизованный отклик на уже сложившуюся концептуальную и стилевую узнаваемость бренда компаний, цветовую гамму, атрибутику и графичный характер товарного знака.

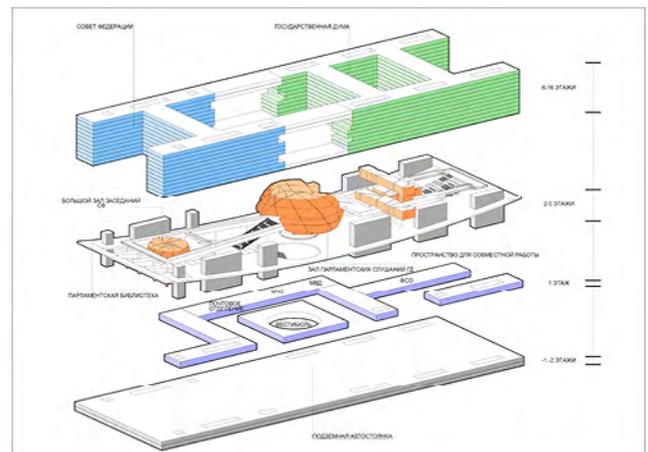
Корпуса высотой 17 этажей отличаются четким планировочным решением. На нижних этажах расположены общественные зоны, обслуживающие персонал компаний: конференц-зал, ресторан, кафе, спортивный центр; особое внимание уделено приемным зонам и переговорным. На верхних этажах расположены открытые офисные пространства с возможностью реорганизации в соответствии с требованиями компаний.



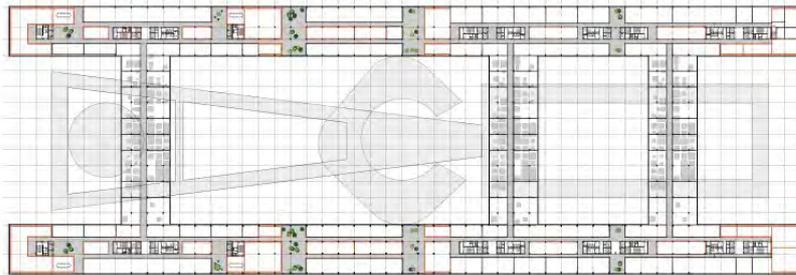
**расположение:** Россия, Москва, Лужнецкая набережная, д. 8  
**организатор / заказчик:** ГУП «НИ и ПИ Генплана города Москвы» / Общероссийский союз общественных объединений «Олимпийский Комитет России»  
**начало проектирования:** 2015  
**окончание проектирования:** 2015 / закрытый международный конкурс, I Премия  
**площадь участка:** 12 900 кв.м  
**общая площадь здания:** 80 000 кв.м  
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Алексей Бородушкин, Антон Чалов, Светлана Васина, Ирина Горелова, Ольга Колбас, Николай Лызлов, Александр Незнамов, Оксана Слинченко, Дмитрий Кузнецов, Кирилл Толкачев  
**инженеры:** Вадим Семенов

Здание Центра ОСОО «Олимпийский комитет России» занимает территорию существующего офиса этой организации – здания, расположенного на Лужнецкой набережной у излучины Москвы-реки и предназначенного к сносу. Выраженное заказчиком требование создать композицию из двух независимых объемов, в то же время являющуюся «единым корпусом с общим пространством», предопределило принципиальное решение: два офисных блока – с кабинетной системой и системой ‘open-space’ объединены открытым в сторону реки атриумом, геометрия которого обеспечивает обзор в сторону здания МГУ и парка Воробьевы Горы.

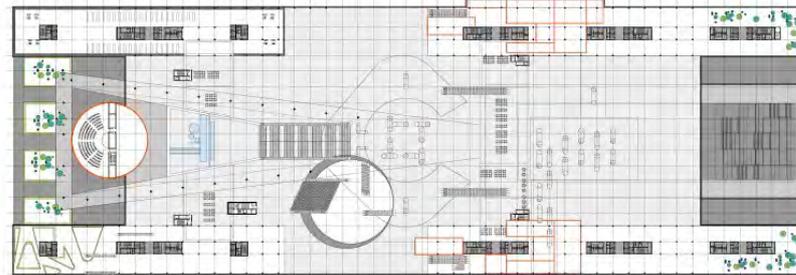
Образный строй здания задан выбором материала и решением фасада. Различие внутреннего устройства офисных блоков остается не проявленным вовне; общая сетка фасада из натурального камня поддерживает сложившийся масштаб спортивных сооружений комплекса Лужники и подчеркивает административную функцию. Материальность рельефной конструкции атриума из металла теплого оттенка образует косвенную визуальную связь со зданием Президиума Академии Наук и одновременно создает торжественное общественное пространство, напоминающее о ценностях Олимпийского движения.



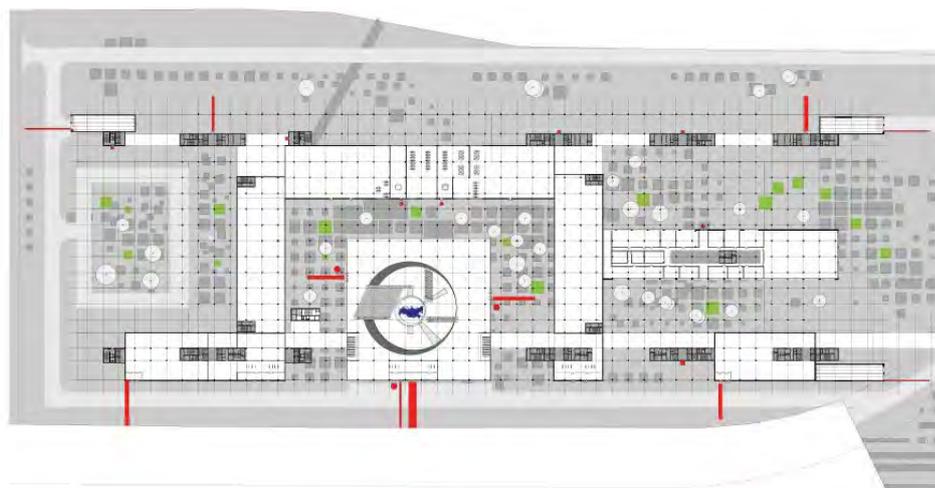
12



11



10



**расположение:** Россия, Москва, Мневниковская пойма  
**организатор / заказчик:** Управление делами Президента РФ  
**начало проектирования:** 2015  
**окончание проектирования:** 2015 / закрытый международный конкурс, финалист  
**площадь участка:** 17,10 га  
**общая площадь здания:** 498 400 кв.м  
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Андрей Бутусов, Анастасия Гаврюшина, Клео Каролина Диас Москера, Алексей Кузнецов, Юлия Литвиненко, Дмитрий Масаков, Владимир Никитин, Юрий Фадеев, Александра Шумакова  
**теоретическая часть проекта:** Сергей Гусарев, Мария Ильевская, Сергей Щербина

Участок проектирования находится на западе Москвы в Мневниковской пойме, в районе Хорошево-Мневники, на расстоянии 9,3 км от Кремля. Он характеризуется спокойным рельефом и вытянутой формой, имеет размеры 810 м x 200 м и расположен между крупными общегородскими транспортными магистралями: с севера – Звенигородским шоссе,

с юга – Кутузовским проспектом и Большой Филевской улицей, с запада – Рублевским шоссе, с востока – Третьим Транспортным кольцом и проходящей непосредственно через пойму улицей Нижние Мневники. Проект предполагает ориентацию комплекса вдоль улицы Нижние Мневники с освоением всего выделенного участка. Территория будущего Парламентского комплекса находится в уникальных природных условиях: пойма омывается со всех сторон водами Москва-реки и окружена с юга и с запада парковыми зонами.

По заданию конкурса объект включает следующие функциональные блоки: блок Государственной Думы, блок Совета Федерации, сервисный блок, обслуживающий обе Палаты Парламента, Парламентская библиотека, блок медицинского и реабилитационного центра.

Учитывая сложную программу, особенности расположения здания и его идеологическую значимость, были разработаны основные принципы формирования комплекса:

#### - ЦЕЛЬНОСТЬ ПРИ ДУАЛИСТИЧНОСТИ

Проблема, заложенная в самой программе – единый комплекс для двух Палат Парламента – задает главную тему проекта, разрабатываемую на разных уровнях.

#### - КРУПНОЕ РЕШЕНИЕ – БАЛАНС И РАВНОВЕСИЕ

Эффективное использование вытянутой формы участка и создание динамичной композиции, основанной на выразительной форме единого объема. Идея сбалансированной работы выражена через геометрию здания.

#### - ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ЗОНИРОВАНИЕ ПО ВЕРТИКАЛИ

1. Уровень земли – сервисная функция и зеленая рекреационная зона.
2. «Форум» – живописный ландшафт различных по форме и размеру залов заседаний, соединяющих их рекреаций, а также помещений, используемых совместно обеими Палатами. Геометрия этого уровня рационально используется в устройстве амфитеатров залов и определяет фасад.
3. Офисный блок – верхние этажи комплекса с системой кабинетов, белоснежный лапидарный объем.

#### - «ПЛОЩАДЬ ИНАУГУРАЦИИ»

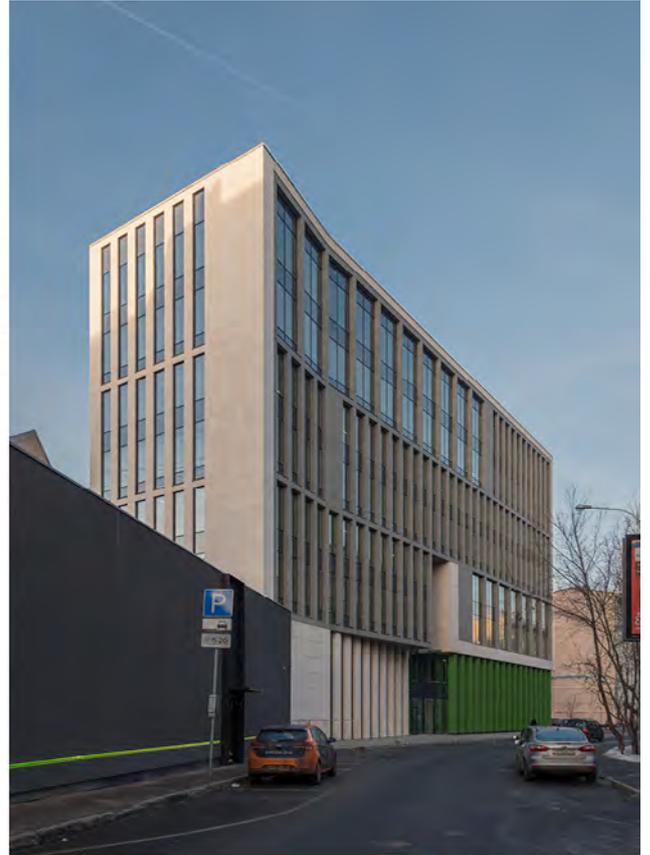
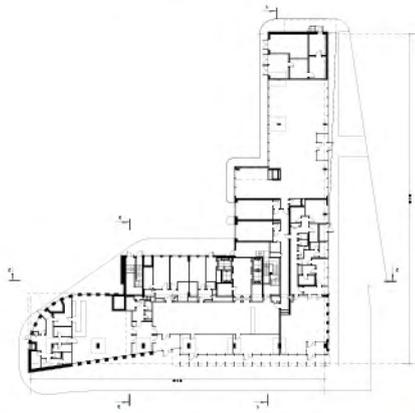
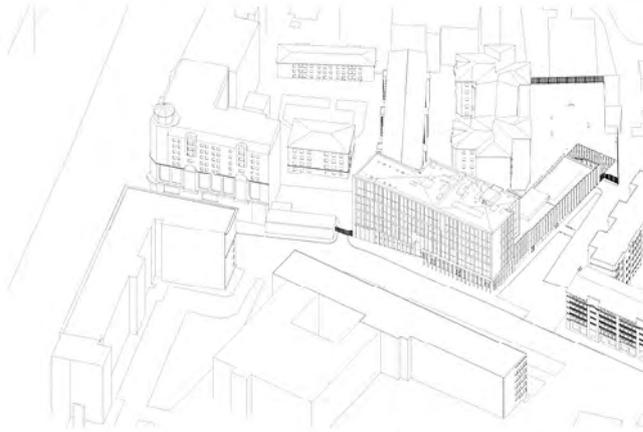
Предлагается ландшафтно освоить территорию восточнее участка застройки, вплоть до выхода к набережной Москвы-реки, с целью создания торжественного общественного пространства – возможного места проведения мероприятий, связанных с событиями государственного масштаба. Являясь частью города, «Площадь Инаугурации» одновременно работает на монументальное восприятие комплекса Парламента и подчеркивает его федеральное значение.

#### - ВИЗУАЛЬНАЯ ПРОЗРАЧНОСТЬ

Создание комплекса, воспринимаемого как открытое, легкое, просматриваемое пространство. Нижние этажи решены как прозрачные преграды между городским пространством и внутренним зеленым двором комплекса.

#### - УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЯЗЫК

Единое фасадное решение всех частей комплекса с возможной унификацией фасадных элементов в сочетании с простой геометрией - универсальный и современный архитектурный язык как символ объединения многонационального пространства страны.



**расположение:** Россия, Москва, ул. Красина, д.3, стр. 1, 3, 4, 6, 7

**заказчик:** ЗАО «ФПО «Юнион»

**начало проектирования:** 2013

**окончание строительства:** 2016

**площадь участка:** 0,43 га

**общая площадь здания:** 11 825 кв. м

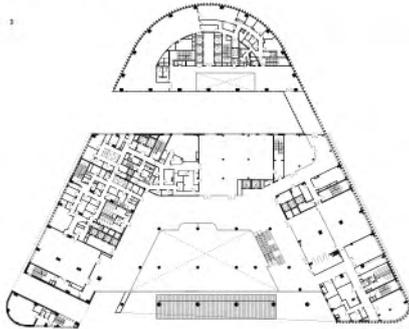
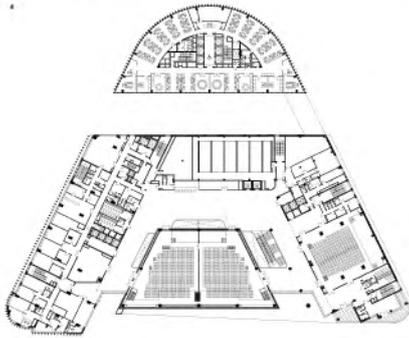
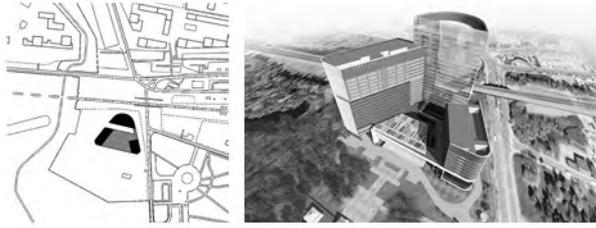
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Алексей Бородушкин, Антон Чалов, Максим Хазанов, Ольга Колбас, Кирилл Толкачев, Александр Лимаренко

**инженеры:** Инна Курносенко, Виктор Андреев, Алексей Уцеров

**фотографии:** Алексей Народицкий

Деловой центр находится в непосредственной близости от Садового кольца, акцентирует излом улицы Красина и активно воспринимается со стороны Большой Садовой и Малой Бронной улиц. Градостроительная значимость места проектирования повлияла на внешний вид здания: уже на этапе конкурсного проекта (выигравшего I Премию) были предложены выразительные объемные решения, рассчитанные на восприятие с этого ракурса. В отделке здания использован натуральный камень светлого и темного тонов, подчеркивающий пластику фасада.

Одним из вызовов, с которым работали архитекторы, была задача эффективного использования участка сложной конфигурации с многочисленными ограничениями, сформированными как близко расположенной окружающей застройкой, так и градостроительным регулированием. Здание имеет в плане Г-образную композицию, развивающуюся вглубь участка. Часть здания, расположенная вдоль улицы Красина, состоит из 8 этажей. Высота блока, размещенного в глубине квартала, составляет 3 этажа, что освобождает пространство для окружающей жилой застройки и обеспечивает ей нормативную инсоляцию. На 1 этаже находится входная группа, служебные и арендуемые помещения. Со 2 по 8 этажи размещены офисные пространства со свободной планировкой. В подземной части предусмотрена автоматическая механизированная автостоянка.



**расположение:** Россия, Москва, улица Вильгельма Пика, вл.14

**заказчик** ООО «Парк Хуамин»

**начало проектирования:** 2013

**окончание проектирования:** 2019 / построен

**площадь участка:** 0,22 га

**общая площадь здания:** 100 000 кв. м

**архитекторы** Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Александр Пономарёв, Андрей Бутусов, Алексей Кузнецов, Юрий Фадеев, Клео Каролина Диас Москера, Роман Князев, Александра Догадкина, Сергей Алексанин, Юлия Арнаутова, Александра Шумакова, Екатерина Солонкина, Владимир Башилов, Любовь Богдашкина, Кристина Кузьменко, Марина Половецкая

**Инженеры:** Сергей Щербина, Виктор Андреев, Владимир Паненков, Алексей Тарнополь, Сергей Зыбарев, Ксения Дачкина, Павел Колосов, Анастасия Ашихмина, Ирина Самсонова, Павел Балашов, Сергей Журков, Маргарита Дачкина, Игорь Воскобойников, Максим Гладких, Наталья Черепухина, Елена Шашкова, Константин Шишкин, Галина Кочанова, Екатерина Куликова, Геннадий Виноградов

Комплекс сформирован разновысотными контрастными объемами, различными по функциональному назначению. Вертикальная доминанта – 21-этажное офисное здание высотой 95 метров – главенствует в объемно-пространственной композиции, обращенной своим раскрытием на юг. Два других объема, расположенные симметрично относительно офисной башни, представлены гостиничным корпусом, расположенным в западной, парковой зоне, и 12-этажным апарт-отелем, расположенным восточнее, вдоль улицы Вильгельма Пика. Корпуса объединены стилобатной частью, в которой располагается главный вход в комплекс, выходящий в ландшафтный парк «Китайский сад». Вся композиция выстраивается вдоль градостроительных осей, идущих из центра города: от Останкинской башни, через центральную ось ВДНХ и от трассы Проспекта Мира, далее вдоль ул. Вильгельма Пика, которые замыкаются на участке Китайского Делового Центра в центре расположения высотной доминанты — офисной башни.



**расположение:** Россия, Москва, ул. Варварка

**организатор / заказчик:** ГУП НИ и ПИ Генплана города Москвы / ОАО «Россия»

**начало проектирования:** 2013

**окончание проектирования:** 2013 / закрытый международный конкурс, II Премия

**площадь участка:** 13.7 га

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Антон Егерев Рибейро да Сильва, Анастасия Иванова, Елена Кузнецова, Алексей Пивень, Розалия Терзиан, Ольга Тормасина, Азат Хасанов,

Евгений Чебышев

**сотрудничество:**

градостроительство: MAXWAN architects + urbanists, Rotterdam

ландшафтные решения: Latz + Partner, Kranzberg

инженерные решения: BuroHappold Engineering (De)

световой дизайн: Pfarré Lighting Design, Munich

экология: Prof. Dr. Stephan Pauleit (TU Munich)

социология: Наталья Иконникова (ВШЭ, Москва)

экономика: Ruperti Project, Москва

менеджмент парков: Grün Berlin GmbH

Парк «Зарядье» имеет впечатляющее местоположение: прямо в сердце Москвы, рядом с Кремлем и в двух шагах от Москвы-реки. Являясь частью территории, относящейся к Всемирному наследию ЮНЕСКО, он окружен многочисленными историческими памятниками. В конкурсном проекте Парк становится соединительным звеном для всех исторических объектов, связывая Красную площадь с Ильинским сквером, а также оба этих места – с Москвой-рекой. Целью является создание парка на все времена, который будет иметь ценность для последующих столетий; парка, который подчеркнет наследие, не конкурируя с ним; парка неформального и динамичного, который готов приспособиться к запросам будущего более, чем поддерживать сиюминутные тренды. В нем созданы различные по размеру и атмосфере пространства, которые предполагают широкий спектр парковых функций: от крупных общественных мероприятий до встреч в узком кругу. Разнообразные виды растений не только укрепляют естественное разнообразие, но и расставляют сезонные акценты, создавая выразительную цветовую гамму с весны по осень. Существующий уклон трансформируется в несколько уровней-terraces, каждый из которых обладает своим характером и функцией. Вновь построенные объекты парка располагаются вдоль большого паркового кольца, создавая простой и удобный маршрут и вписываясь в террасированный ландшафт. В настоящий момент участок будущего парка отделен от реки набережной с шестиполосным движением. Проектом предлагается широкий пассаж под проезжей частью, выводящий к новой набережной. Сооружение вдоль автодороги служит для защиты парка от шума и одновременно создает «бельведер» с видом на Москву-реку.

**ВОСЕМЬ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ:**

**1. Выявление наследия**

Парк окружен величественными и самыми узнаваемыми памятниками Москвы. Главная идея заключается в том, чтобы в отличие от «знакового» Парка, соревнующегося с историей, создать Парк, усиливающий качество и влияние исторического окружения. Срок жизни парков исчисляется столетиями. Поэтому мы выступаем за открытый, динамичный парк вне времени, адаптирующийся к любым изменениям функции и к требованиям будущего. Мы отрицаем создание формального и статичного Парка, обусловленного текущими трендами и обстоятельствами.

**2. Разнообразие жителей**

Деревья - главные жители парка. 99% всех деревьев Москвы – это всего шесть видов. Мы приносим в Парк широчайшее многообразие деревьев. Богатство видов растительности символизирует разнообразие жителей Москвы и России. Разнообразные виды деревьев принесут различные цветовые сезонные эффекты на протяжении всего года, а не только в ограниченные времена года. Больше видов деревьев делает Парк привлекательнее, а посетителей счастливее.

**3. Открытый и Объединяющий**

Парк и функционально, и своим положением в городе соединяет Красную Площадь (RED), зелень Ильинского сквера (GREEN) и Москву-реку (BLUE). Парк, который мы предлагаем, являет собой своего рода “RGB-пространство”. Парк – это общественное

пространство 21 века: оно **ОКРЫТО** в любом аспекте и **СОЕДИНЯЕТ** собой ткань города.

#### 4. Пространства, открытые переменам

Как и в городе, в Парке можно будет найти множество различных пространств. Многообразие пропорций и размеров – это возможность проведения любых мероприятий: от гала-концертов до романтических встреч. Это означает, что Парк готов к любому использованию в будущем. У каждого открытого пространства свой характер и использовать его можно будет по-разному. Каждый найдет свое любимое незабываемое место в Парке.

#### 5. Топография

Мы хотим подчеркнуть важность присутствия исторических памятников. Мы продолжаем понижение естественного рельефа от Варварки к Москве-реке и динамически усиливаем его, создавая серию ориентированных на юг и на реку террас. Вся площадь Парка принадлежит Парку - все новые функциональные пространства и сооружения встроены в наклонный парковый ландшафт. Таким образом, новое не оказывается в прямом визуальном контакте с архитектурными памятниками и не спорит с ними.

#### 6. Удобные маршруты, Приятные прогулки

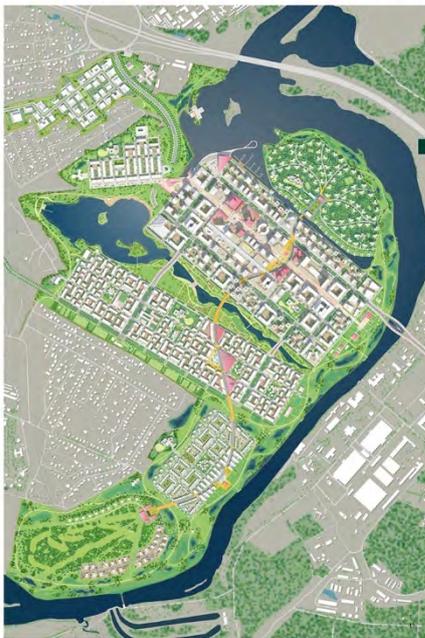
Все новые посещаемые объекты инфраструктуры, культуры и отдыха располагаются вдоль большого паркового пешеходного кольца. Это самый простой и логичный пешеходный маршрут, охватывающий большинство закрытых программ Парка (кафе, выставки, учебные центры). Особенно будет приятно зимой чередовать прогулки с отдыхом в теплой уютной обстановке.

#### 7. Парк встречается с Рекой

Вместо пересечения над шестиполосной Москворецкой набережной мы предлагаем широкий парадный пассаж к реке под дорогой, не меняя трассировку ни дороги, ни исторических инженерных коммуникаций. Покрытие прохода в Парк служит шумозащитным барьером от набережной в центральную часть Парка и создает “бельведер” с видом на Москву-реку. Проход совпадает с историческими воротами в Китайгородской стене, археологические элементы которой могут быть музеефицированы и включены в экспозицию истории **ЗАРЯДЬЯ**. Таким образом, история и природа будут встречать гостей сразу при выходе из речного трамвая.

#### 8. Террасированный Ландшафт

Мы создаем на существующем рельефе четыре уровня террас. Верхний уровень Варварки - “**БЕЛЬВЕДЕР**” с видами на Москву-реку. Терраса ниже - **ИСТОРИЧЕСКАЯ** с памятниками и церквями. **НОВЫЕ** места в Парке преимущественно располагаются на третьей террасе. Четвертая, самая нижняя терраса – **БОЛЬШОЕ** пространство для **БОЛЬШИХ** событий.



**расположение:** Россия, Москва, Западный административный округ, Кунцево  
**организатор / заказчик:** Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» / ЗАО «Рублево-Архангельское»

**начало проектирования:** 2013

**окончание проектирования:** 2014 / открытый международный конкурс; в числе трех финалистов

**площадь участка:** 460 га

**общая площадь объектов:** 4 171 100 кв.м

**архитекторы:** Владимир Плоткин, Антон Егеров Рибейро да Сильва, Алексей Бородушкин, Анастасия Иванова, Евгений Чебышев, Максим Хазанов, Антон Чалов, Наталья Куслиева, Ксения Петрова, Алексей Пивень, Розалия Терзиян, Оксана Слинченко, Ольга Колбас

**сотрудничество:**

градостроительство: MAXWAN architects + urbanists, Rotterdam

инженерия, транспорт: ARUP, Amsterdam

ландшафтные решения: Juurlink [+] Geluk BNSP Rotterdam

Экономика: PEGASUS, Delft, GVA SAWYER, Москва

Конкурсный проект Международного Финансового Центра с комплексным развитием территории Захарковской поймы Москвы-реки предусматривает создание офисных объектов, жилья, гостиниц, коммерческой и социальной инфраструктуры. Проект ТПО «Резерв» ставит в центр уникальное расположение предполагаемого делового центра в ландшафтном окружении и непосредственной близости от усадьбы Архангельское. «Бизнес на природе» становится девизом проектного предложения, активно вовлекающего средства ландшафтной и устойчивой архитектуры.

Основным градостроительным принципом проекта является разделение территории на геометрически четко обозначенные районы, различающиеся по масштабу застройки и ориентированные на разные стили жизни. Их связывает продуманная транспортная и пешеходная инфраструктура, а также массивные ландшафтные зоны, развитие которых обозначено как первоочередная задача. Такой подход позволяет авторам рассчитывать на реализацию в будущем МФЦ качества «настоящего города» с его динамичностью, гибкостью, сменой впечатлений и удобством сервиса. К этому наглядному градостроительному методу, использующему разноукладность микрорайонов, бюро обращается и в некоторых последующих проектах.

#### ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МАСТЕРПЛАНА:

##### 1. Оптимизация Достоинств

Максимальное развитие и использование великолепных существующих достоинств территории. Таких, как выгодное расположение в конце Рублевского шоссе и отличный панорамный вид на территорию со стороны шоссе М9. Красивая природа Москвы-реки - пейзаж, который сделает этот МФЦ первым настоящим «Зеленым МФЦ». Уникальная усадьба Архангельское, сильный характер которой оживает в генеральном плане. Живописные озеро и река обладают большим потенциалом для отдыха на воде. Отличная транспортная доступность и покупательская способность окружения.

##### 2. Разнообразие Жизненных Укладов

Помимо ядра Московского МФЦ, который находится в Центральном Районе, мастерплан содержит ряд жилых кварталов. Разнообразие атмосфер жилой среды обращается к различным пользователям, которые будут жить, работать и гостить в этом городе, как к российским, так и иностранным. Реальное разнообразие - редкое качество в Москве. Это делает город настоящим сообществом, более живым и социально прочным. Каждый район обладает достаточной инфраструктурой с магазинами и услугами повседневного спроса, со школами, детскими садами и зонами отдыха.

##### 3. Лучшие Общественные Пространства

Успешные МФЦ имеют одну общую черту: они имеют компактное общественное пространство, состоящее из улиц и площадей, а также сильную связь внутренних пространств с внешней средой. Это делает улицы привлекательнее и со-масштабнее человеку, живее и социально безопаснее. В основе мастерплана лежит сетка. Ряд специальных общественных мест формируют исключения. Это облегчает ориентирование в городе. Деревья вдоль улиц, небольшие парки, дворы и зелень на крышах зданий добавляют привлекательности общественным пространствам.

#### 4. Знаковая Архитектура

Здания МФЦ создаются в соответствии с бизнес-культурой будущего: гибкие, дружелюбные, экологичные, открытые и прозрачные в разных направлениях. В Центральном Районе применяется «принцип снижения», это означает, что высотный фасад здания отступает от края улицы на уровне 4-го или 5-го этажей. Этот принцип позволяет строить в относительно высокоплотной застройке, сохраняя при этом доступ свету и человеческий масштаб улицы. Визуальный характер зданий вне времени, высокое качество, выразительный внешний вид. Здание-форма определяет общественное пространство и формирует улицу, добавляя ощущение открытости. Условия, создаваемые мастерпланом, помогут легко достичь отличных оценок BREEAM / LEED.

#### 5. Удобный Транспорт

Генеральный план предлагает устойчивое взаимодействие между видами транспорта. Это помогает уменьшить заторы, снижает доминирование автомобиля в пространстве улиц и уменьшает вредное воздействие на окружающую среду. В МФЦ пешеходные и велосипедные движения будут естественными, так как расстояния здесь невелики, это будет логично, удобно и привлекательно также и в зимний период. Для дальних расстояний общественный транспорт будет более логичным выбором, чем использование автомобиля. Периферийное расположение МФЦ также требует относительно частого использования автомобиля.

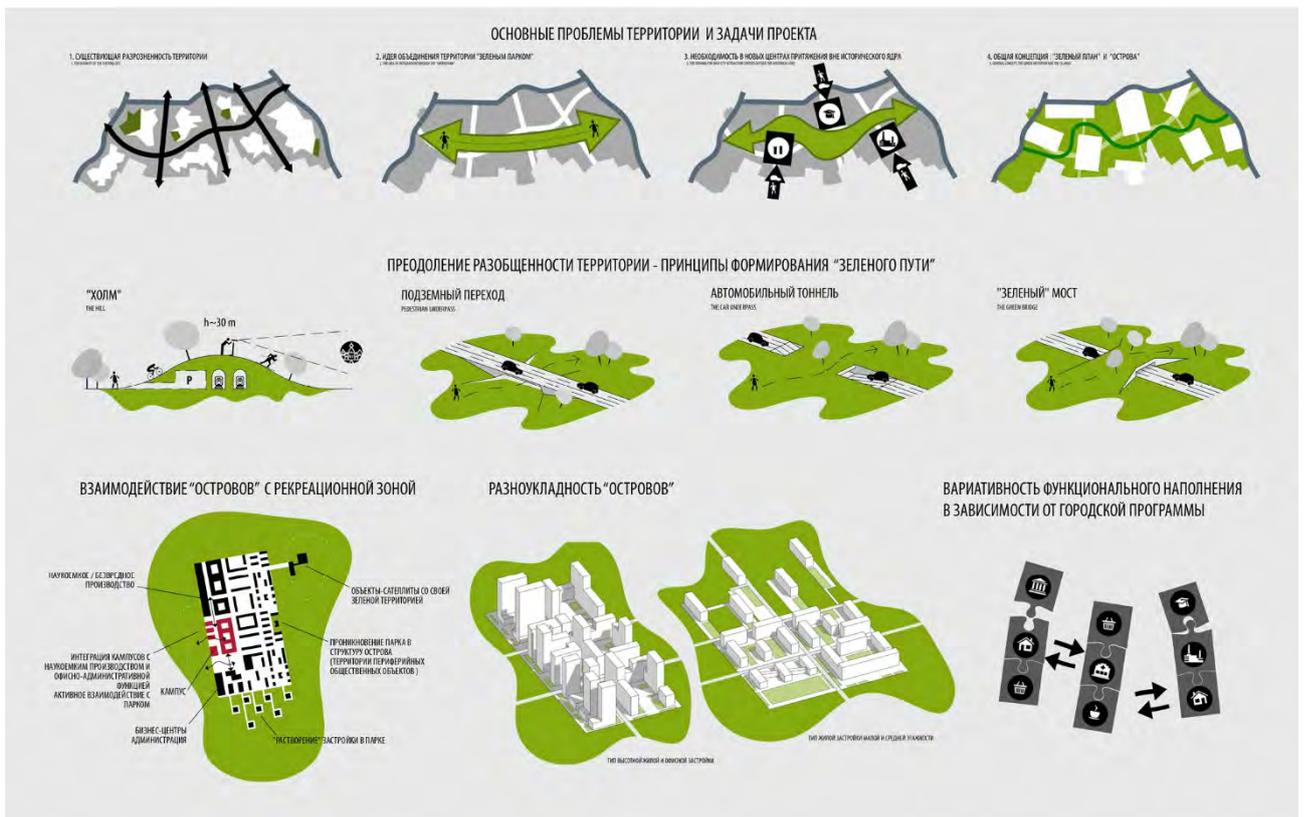
#### 6. МФЦ на Природе

Мастерплан МФЦ основан на оптимальном балансе с окружающим ландшафтом. Он максимизирует зеленую поверхность и минимизирует твердую поверхность, он позволяет найти много различных способов наслаждаться водой.

Это первый в мире природо-ориентированный МФЦ: 'Бизнес на природе'.

#### 7. Выполнимость

Простая сетка улиц в сочетании с сильной структурой ключевых общественных мест образуют ясную основу для мастерплана. Это наиболее гибкий рецепт на долгое и неизвестное будущее. Это обеспечивает легкий, поэтапный естественный рост и качество с самого начала. Этот план основан на взаимной интеграции дизайна и финансовой целесообразности. Метод, который увеличивает прибыль, уменьшает финансовый риск и снижает возможность неудач.



**расположение:** Россия, Санкт-Петербург, территория южнее Обводного канала  
**организатор / заказчик:** Комитет по градостроительству и архитектуре Санкт-Петербурга  
**начало проектирования:** 2016  
**окончание проектирования:** 2016 / закрытый международный конкурс  
**площадь общей территории преобразования:** около 4 000 га  
**площадь пилотной территории № 1 «Екатерингоф»:** 177,3 га  
**архитекторы:** Владимир Плоткин, Алексей Бородушкин, Антон Чалов, Мария Ильевская, Николай Лызлов, Степан Хмыз, Елена Ткачева  
**теоретическая часть проекта:** Мария Ильевская

Целью международного конкурса «Серый Пояс. Преобразование», объявленного в мае 2016 года, было создание авторских концепций пространственного и функционального развития промышленно-селитебной территории южнее Обводного канала, между рекой Екатерингофкой и рекой Невой – южного сектора так называемого «серого пояса» Санкт-Петербурга. Кроме того, участники должны были предложить свое видение архитектурной среды на одной из трех пилотных территорий, выбранной с помощью жеребьевки.

#### ОБЩАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ: «ОСТРОВА» и «ЗЕЛЕНЬ ПЛАН»

Планировочный принцип проекта – «острова» застройки в непрерывном зеленом пространстве рекреации – возник в связи с историческим градостроительным кодом Санкт-Петербурга. В структуре города, с одной стороны, считается органическое развитие «лоскутными» участками вокруг дельты Невы, с другой – жесткие геометрические оси, рожденные волевыми решениями разных эпох, задают неожиданные, кажущиеся случайными направления. Проект формально следует за этим кодом, видя в нем наиболее естественную перспективу развития существующих жилых зон.

Непрерывный «зеленый путь» преодолевает разобщенность территории, проявляемую пересекающими ее с севера на юг тремя железнодорожными направлениями. Новые «островные» образования – это набор городских форматов, различных по масштабу, жизненному укладу и способных обмениваться функциями. Они вбирают в себя исторические эпохи – конструктивизм и «кирпичный стиль» великолепных промышленных сооружений, своеобразие малоэтажных рабочих поселков и презентабельную застройку проспектов, соединенные новыми культурными (вдоль цепочки предприятий Обводного канала) и рекреационными маршрутами.

Предложение по функциональной программе основано на анализе текста госпрограммы «Развитие сферы культуры и туризма в Санкт-Петербурге на 2015–2020 годы» от 17.06.2014. Оно включает в себя следующие позиции:

1. «Производственный комплекс города-музея». «Серый пояс» должен взять на себя функцию обслуживания исторического ядра города, обеспечить возможность его работы и как культурного центра, и как полноценного жизненного пространства. К функциям, упомянутым в госпрограмме, которые были предложены проектом к размещению на территории, относятся: фондохранилища, лаборатории, производственные и реставрационные мастерские музеев Санкт-Петербурга, здания архивов; объекты обслуживания туризма.

2. «Образовательный каркас». Драйверами развития территории должны стать крупномасштабные связи высших учебных заведений с перечисленными учреждениями, а также с больницами, бизнес-центрами, производственными предприятиями и жилыми фондами. Положение территории на границе с историческим центром создает для этого плана идеальные условия. Такие связи, располагаясь в периметральной части «островов», закрепляют зеленую зону, поскольку их типология, по нормам, предполагает обеспеченность обширной рекреацией. Достижение состояния, когда между зеленой и рабочей зонами можно было бы поставить знак равенства, – одно из намерений проекта.

3. Жилые зоны: интегративные и связанные с ландшафтом. Перспективным представляется локальное включение офисной и общественной функции в жилые ареалы. В

жилых зонах предлагается выбирать не только периметральный тип застройки, но и планировочные принципы, усиливающие связь с природным окружением – строчный, линейный типы.

#### ПРЕДЛОЖЕНИЕ ПО РАЗВИТИЮ ПИЛОТНОЙ ТЕРРИТОРИИ «ЕКАТЕРИНГОФ»

Проект не затрагивает парка Екатерингоф, расположенного в центре пилотной территории и относящегося к зоне охраняемого ландшафта. Основные предложения касаются улучшения среды примыкающих микрорайонов, а также Старо-Петергофского проспекта, который рассматривается как важная исходная точка маршрутов на территории преобразования.

Одна из особенностей «пилотной» территории – предельная неоднородность ее городской структуры. В зоне улицы Калинина и набережной улучшение среды представляется реальным через локальное благоустройство. Вместе с тем в зоне между Старо-Петергофским проспектом, Обводным каналом, Лифляндской улицей и набережной Бумажного канала имеет место разнородная застройка, которая в основном стабильна в плане функционального наполнения (жилые здания, бизнес-центры, НИИ, объекты соцобеспечения, учебные заведения). Поэтому радикальные изменения здесь привели бы к сносу крупных объектов и проблеме переезда учреждений. В рамках изучения территории предлагается ряд принципиальных решений:

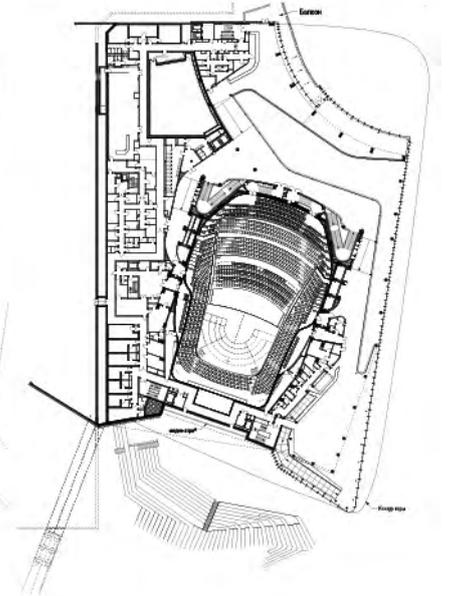
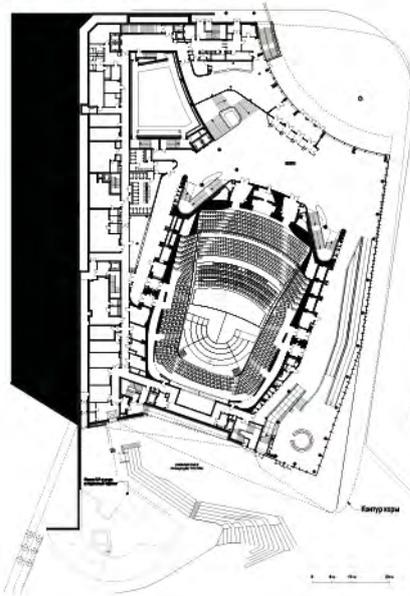
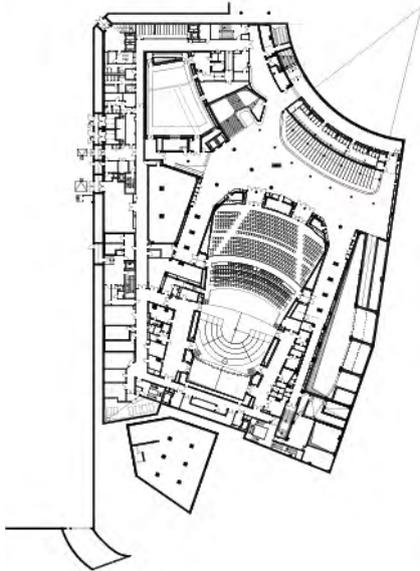
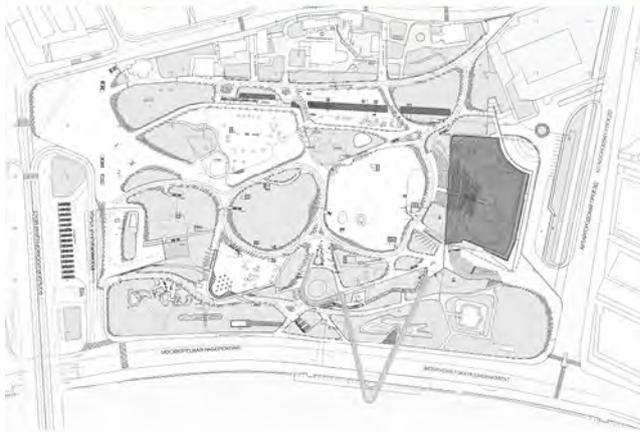
– Охрана и улучшение среды Старо-Петергофского проспекта с ориентацией на его охранный статус (UNESCO EI. No 540-034g). Предлагается провести комплексный анализ состояния проспекта, уделить внимание зданиям, находящимся в фокусных точках (например, Гальванопластическому Заведению); создать полноценный маршрут с указанием интересных объектов на проспекте, с которого можно было бы начинать посещение одного из самых ярких районов конструктивизма в Санкт-Петербурге; организовать культурный маршрут по набережной Обводного канала через территорию Гальванопластического заведения; усилить поперечные транзитные направления, где застройка это позволяет.

– Комплексная охрана ареала малоэтажной застройки 1940х-50х годов как примера селитебной культуры промышленных зон. Возможна локальная новая жилая застройка с соблюдением масштаба данного ареала, например, южнее территории ОАО «Равенство», по улице Калинина.

– Создание современного жилого фонда для образовательных учреждений и качественного социального жилья с включением в программу общественного центра микрорайона. Предполагается, что кроме общественных функций центр включает в себя производственные мастерские, используемые населением по абонементу.

– Придание более выраженного общественного характера набережным Бумажного канала и Таракановки. Организация примыкающих объектов инфраструктуры (в первую очередь, автостоянок) для обслуживания микрорайона. Организация старта спортивных и пешеходных маршрутов через территорию преобразованного «серого пояса», создание «спортивного хаба» у входа в парк.

– Освобождение речного фронта мануфактуры Кёнига, организация связи ее участка с парком. Прекрасное здание мануфактуры рассматривается как потенциальный информационный центр, рассказывающий городу об истории, настоящем и будущем уникального феномена – «серого пояса» Санкт-Петербурга.





**расположение:** Россия, Москва, ул. Варварка, вл. 6

**заказчик:** АО «Мосинжпроект»

**начало проектирования:** 2015

**окончание строительства:** 2018

**площадь участка:** 20 550 кв.м

**общая площадь здания:** 23 800 кв.м

**архитекторы:** Сергей Кузнецов, Владимир Плоткин, Сергей Гусарев, Андрей Травкин, Александр Пономарёв, Денис Чернов, Юрий Фадеев, Екатерина Шорникова, Алексей Кузнецов, Максим Малейн, Сергей Алексанин, Анастасия Гаврюшина, Диана Галлямова, Клео Каролина Диас Москера, Сергей Дудукин, Роман Князев, Елена Ковшель, Юлия Литвиненко, Дмитрий Масаков, Евгения Михайлова, Александра Орехова, Алексей Раменский, Екатерина Солонкина, Дарья Кириллова, Роман Шумаев, Мария Фунтикова, Надежда Чехун, Полина Назарова

**сотрудничество:**

Архитектура парка «Зарядье»: Diller Scofidio + Renfro NY; Citymakers, Москва

Конструктивные решения пространственной оболочки: ООО «Несущие системы»  
Акустика: Nagata Acoustics America Inc.; ООО «Акустик Групп»  
Театральное освещение и технологии: АО «ДОКА Центр»  
Изготовление и монтаж элементов интерьера: ZOLT Group, Enterijer Janković (Интерьер РУС)  
**фотографии:** Алексей Народицкий, Илья Иванов

Концертный зал «Зарядье» был спроектирован как часть городского ландшафтного парка Зарядье, который занимает территорию одноименного исторического района Москвы. Этот участок в непосредственной близости от Московского Кремля выходит на набережную Москвы-реки и ограничен Китайгородским проездом и улицей Варварка. Здание концертного зала примыкает к парку с востока и интерпретирует по-своему его общую концепцию, согласно которой все парковые объекты в основном скрыты в структуре искусственного ландшафта и открываются наружу одним фасадом. Принадлежащая комплексу парка стеклянная пространственная конструкция накрывает микроклиматическую зону с большим амфитеатром на кровле концертного зала, одновременно формируя зону входа, акцентированную разветвленной опорой и приглашающей площадью.

Восточный фасад позволяет заглянуть вглубь фойе, подчеркивая «встроенный» характер здания. Южный фасад оборудован светодиодным экраном – зрители могут смотреть транслируемые на нем из концертного зала мероприятия, сидя в открытом малом амфитеатре.

Фойе обнимает большой зал с восточной и северной сторон. Оно организовано частично вдоль восточного остекленного фасада, развиваясь как сложный пространственный маршрут с многосветными пространствами, длинными рампами и видовыми площадками в сторону набережной и парка. Северная часть фойе является основным местом встреч и информационной зоной. Здесь находится главный вход в здание, центральный вход в большой зал и две симметрично расположенные лестницы, ведущие на уровень балкона, а также спуск в подземный уровень гардероба. Помещения администрации на третьем этаже частично ориентированы в фойе и освещаются в дневное время естественным светом. Кафе и бары являются частью общей рекреации и распределены по зданию для лучшего обслуживания отдельных частей зрительской зоны.

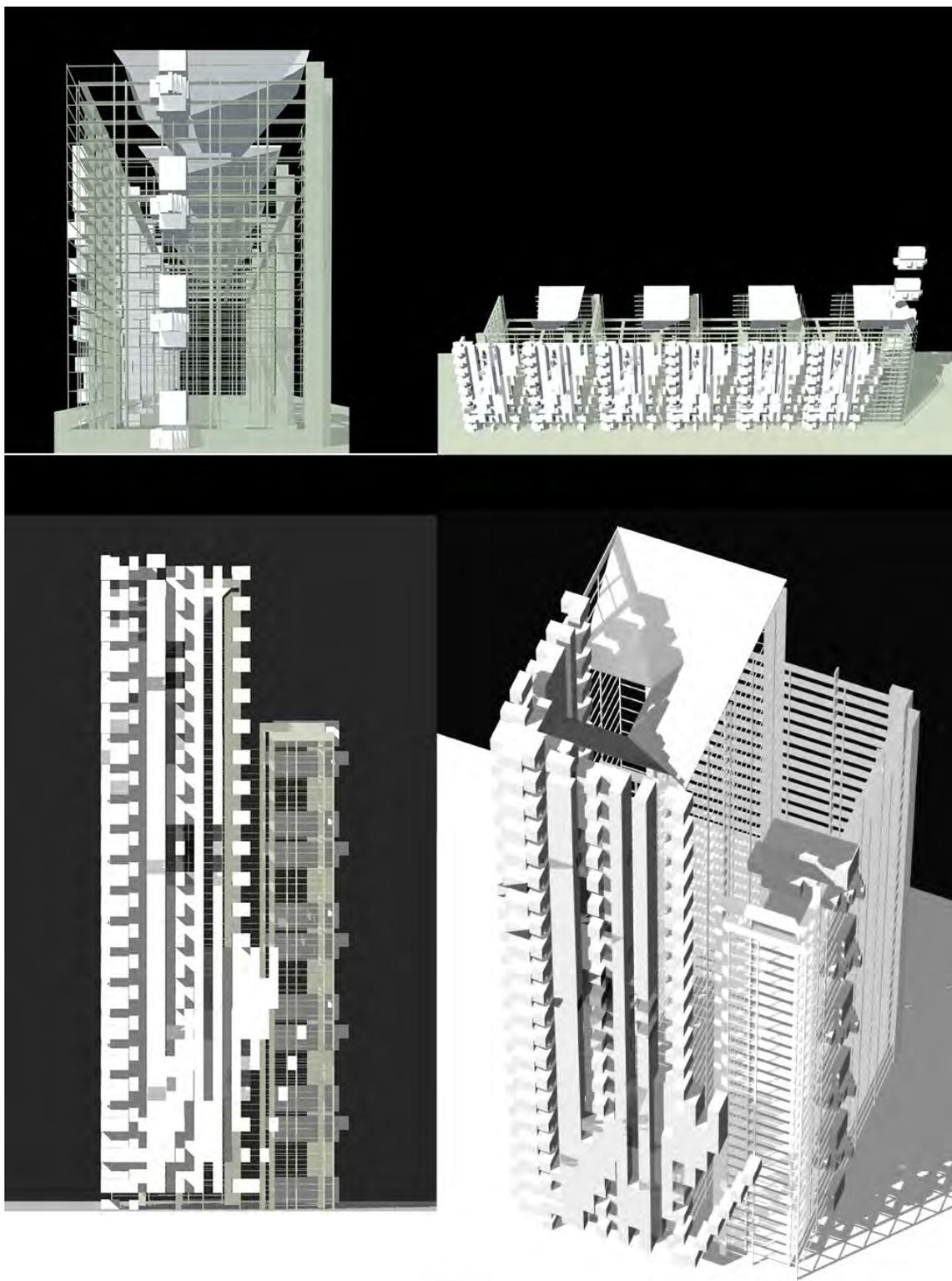
Главный зрительный зал на 1600 мест – это пространство с естественной акустикой, разработанное для разных форматов музыкальных представлений и имеющий схему «зала-арены». Зрительская зона включает партер, амфитеатр, бельэтаж и один уровень балкона. Акустические требования определили геометрию зала и выбор материалов. Стены покрыты акустическими панелями из красного дерева, а белые ленты балконов имеют микрорельеф для улучшения акустики. Основная функциональная особенность зала – трансформируемый комплекс зрительных мест и сцены. Оркестровая яма и сектор мест за сценой могут быть автоматически скрыты, а главный амфитеатр может принять геометрию зала с плоским полом. Различные комбинации могут устанавливаться в соответствии с конкретным типом представления. Еще одной важной деталью является орган, размещенный в южной части зала.

Малый зал на 400 зрителей может использоваться и для репетиций, и для камерных концертов. Это помещение с узким балконом, опоясывающим зал, и индивидуально разработанными акустическими панелями контрастирует с плавными формами главного зала, обладая собственным геометрически ясным и экспрессивным обликом.

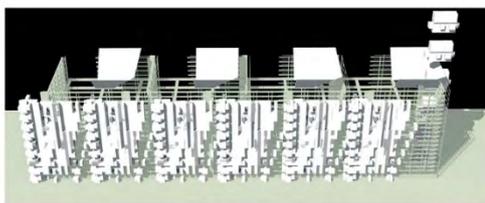
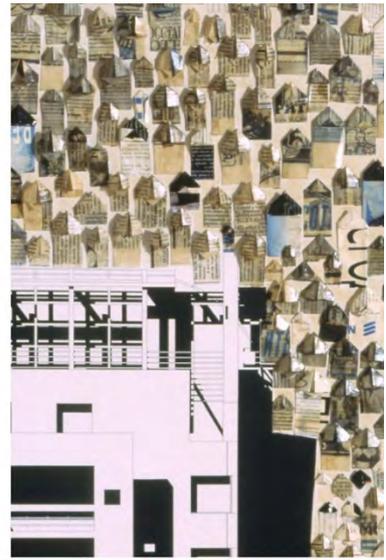
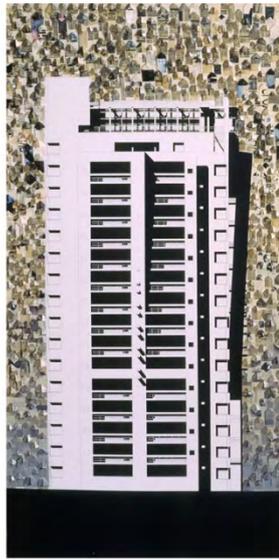
**ПРИЛОЖЕНИЕ 2. АНАЛИЗИРУЕМЫЕ АРТ-ОБЪЕКТЫ И  
ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ ТПО «РЕЗЕРВ»**

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ («СНЫ»)

01



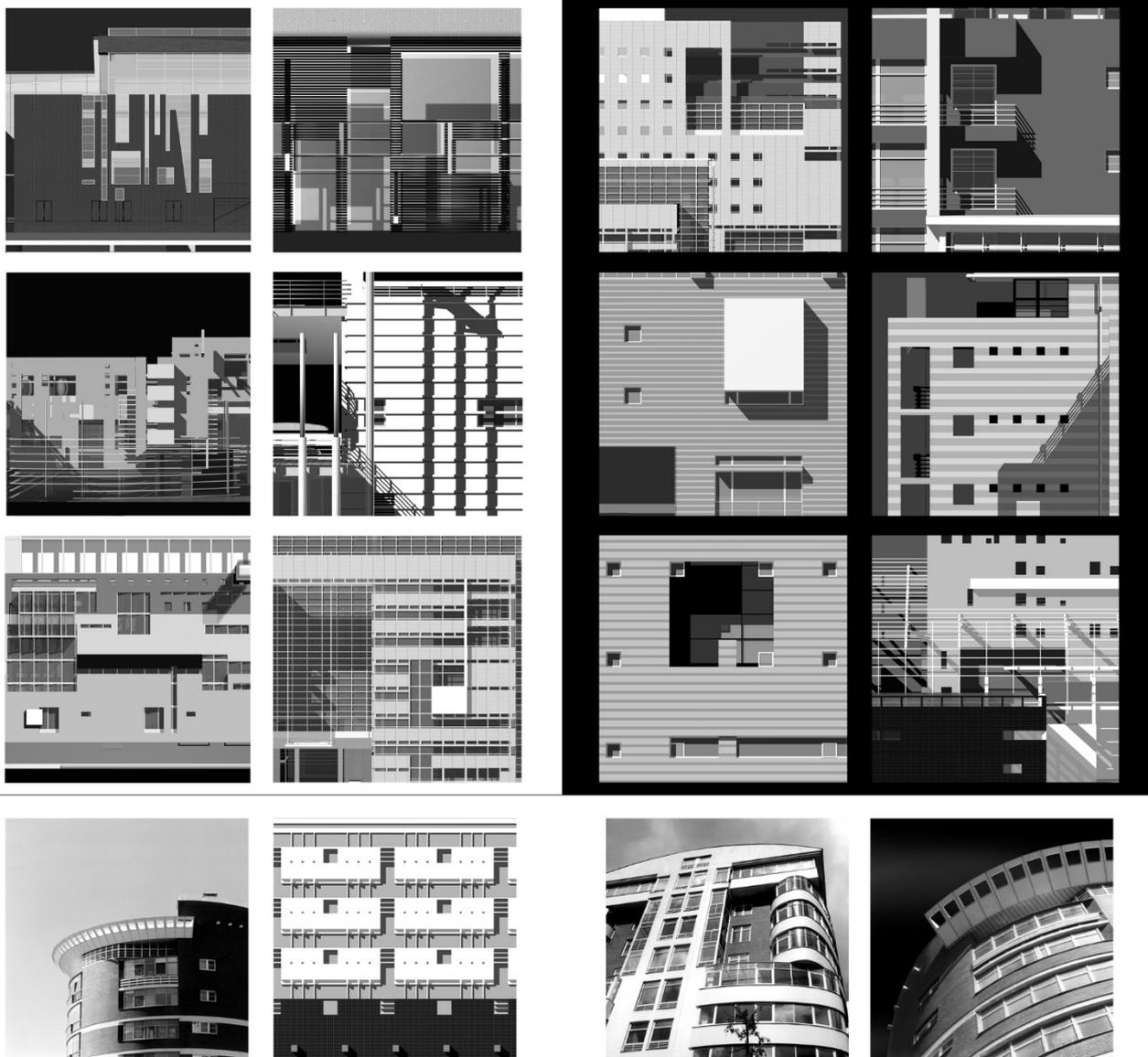
**автор:** В.И. Плоткин, 1997 г. (цифровой инструмент ArchiCAD)



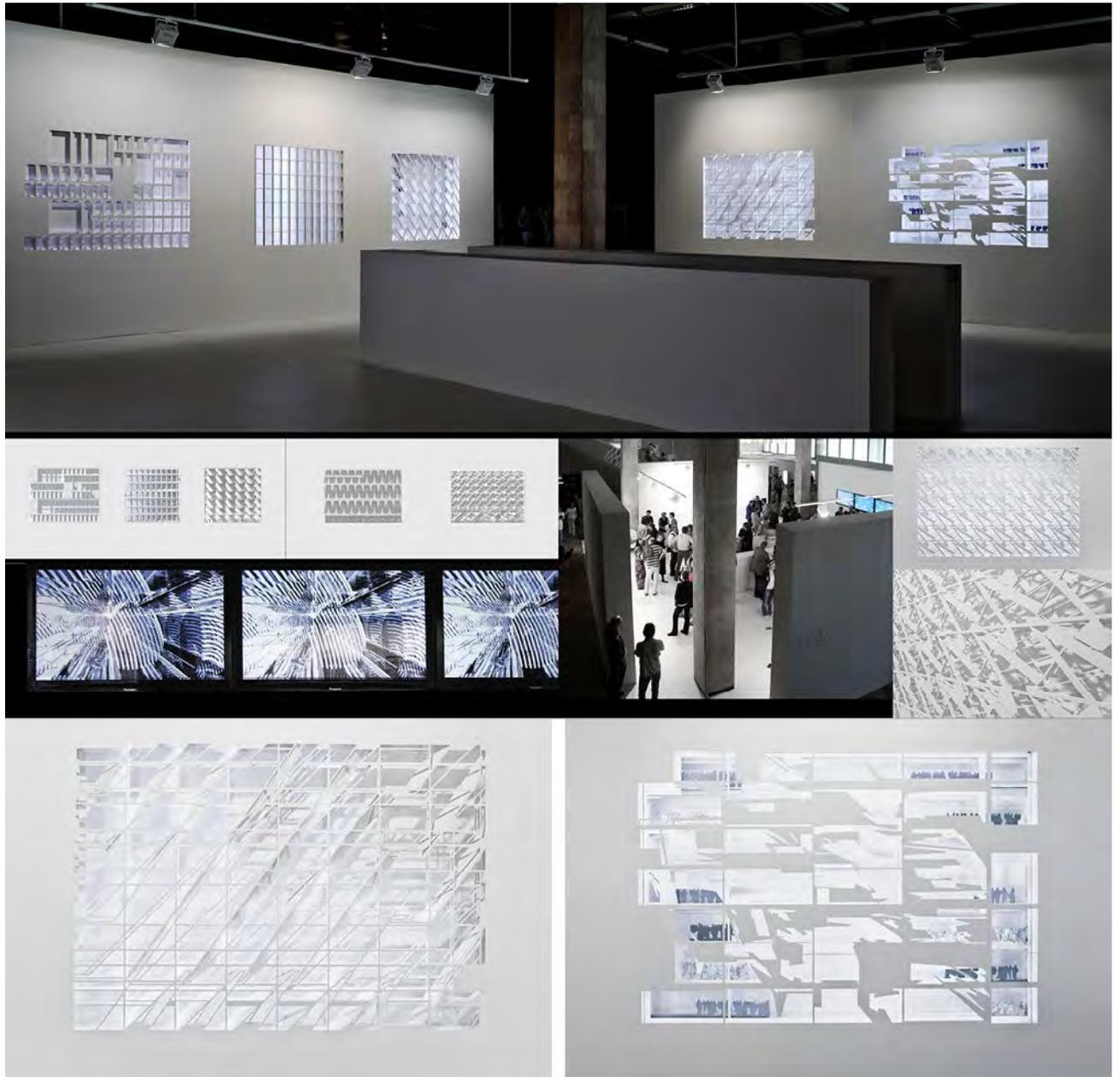
**место проведения:** Москва, Центральный Дом Архитектора

**время проведения:** апрель 2000 г.

**авторы:** Владимир Плоткин, Юрий Кузин, Владимир Судариков (авторы идеи), Алексей Бородушкин, Ирина Деева, Анна Ерохина, Мария Ильевская, Татьяна Кvasова, Елена Ковшель, Александра Лежава, Илья Мукосей, Сергей Мухин, Егор Орлов, Наталья Ромишевская, Иван Русских, Нина Федосеенко, Марина Шершова



**место проведения:** Москва, ЦДХ на Крымском Валу  
**в рамках мероприятия:** АРХ-Москва  
**время проведения:** 2001  
**авторы:** Владимир Плоткин  
**фотографии:** Юрий Пальмин



**место проведения:** Россия, Москва, ЦДХ на Крымском Валу

**в рамках мероприятия:** АРХ-Москва

**время проведения:** 2011

**авторы:** Владимир Плоткин, Елена Кузнецова, Евгения Михайлова

**авторы вводных статей к каталогам:** Мария Ильевская, Дмитрий Фесенко

Сооружение павильона было приурочено к присуждению В.И. Плоткину премии «Архитектор года-2010». По замыслу авторов, небольшое пространство было ограничено четырьмя стенами, в которые были вмонтированы по 3 пластиковые этюда – сетчатые композиции с анимированными фигурами людей. В центре павильона располагалась стойка-хранилище для каталогов ТПО «Резерв», которые презентовались гостям.

Каталоги не имели коммерческого распространения; верстка и сбор материала были осуществлены коллективом ТПО «Резерв». Каталог включал два тома: «ТПО РЕЗЕРВ –

АРХИТЕКТУРА» (290 с.) и «ВЛАДИМИР ПЛОТКИН –АРХИТЕКТУРА» »(290 с.)

М. Ильевская

**Предисловие к каталогу «ТПО РЕЗЕРВ –АРХИТЕКТУРА», 2011 г., с.3**

С момента основания в 1987 году в качестве проектного кооператива «Творческое производственное объединение «Резерв» выросло в одно из крупнейших московских архитектурных бюро со структурой, примечательной не только для отечественной, но и для зарубежной частной практики. По численности (более 200 человек), организационной модели и масштабу работ ТПО «Резерв» можно было бы сравнить с российскими проектными институтами, включающими в себя наряду с архитектурными мастерскими полный комплекс инженерных отделов и решающими в своих стенах значимые проектные задачи.

Но есть две особенности, которые свидетельствуют о том, что речь идет о крупной, но все же персональной фирме. Это, с одной стороны, стабильно реализуемая художественно-эстетическая позиция, отчетливо считаваемый моноподход с его узнаваемостью и характерностью. И с другой - обширная типология проектируемых объектов, совсем не свойственная институтам, созданным под узкую проектную специализацию. Более внимательный взгляд обнаруживает, что эти два момента не только связаны, но являются двумя сторонами одной медали, двумя проявлениями одного очень личностного отношения к проектированию.

1990-е и начало 2000-х – очень специфический период для российской архитектуры, в частности, для архитектуры московской. Время молниеносного распространения лозунгов в духе «московский стиль – это отсутствие стиля», спекуляций на тему контекста и исторической среды с одновременным физическим уничтожением и того, и другого, полной девальвации этих понятий, в том числе среди профессионалов; выжимания площадей и игнорирования гуманистической составляющей работы архитектора. Добавим к этому низкое качество строительства и почти стопроцентный импорт материалов. А параллельно с этим – интернет, шквальный поток информации о зарубежной архитектуре, недвусмысленно свидетельствующий о том, что дело модернистов всех поколений не только живет, но и приносит абсолютно новые плоды, создающие уже другую эпоху. В этих условиях опасность дезориентации в профессии достигает апогея, а все, к чему в свое время привязывался модернизм, перестает быть источником вдохновения.

Что остается? С чем можно работать, продолжать поиск, создавать свой художественный язык? В одном из интервью главный архитектор ТПО «Резерв» Владимир Плоткин отвечает на этот вопрос. «Самым важным в архитектуре для меня не являются ни высокие технологии, ни пиетет к среде, ни социальные и этические аспекты архитектуры. Ни культ детали. Ни арт-жест. Ни сценарий развития пространства. Ничего из этого. ...Наверное, для меня главное - пристрастие к форме. Культ эстетики архитектурной формы. Есть сверхидея – новая функция, парадокс, остроумный и уместный литературный образ, суперконструкция. Для сверхидеи должна быть найдена форма, которая ведет проект и оказывается доминирующим мотивом. И в идеале, если тема очень сильна, можно забыть обо всех принципах.»

Так бывает всегда: когда хочешь сохранить какую-то ценность, ставишь ее во главу угла, возникает своего рода ее идеализация, даже экзальтация, некоторая отстраненность от реальности. Вольно или невольно, архитектор становится реакционером, чья реакция заключается в преданности формообразованию «в лучших традициях», со всем соответствующим инструментарием: пропорциями, модулем, сеткой, ритмическим рядом. Эти инструменты берут на себя не только роль соединительной ткани проекта, они становятся самостоятельным предметом художественного осмысления и собственно – телом

и образом здания. Здания из инструментов...

Но архитектура, как известно – прикладная дисциплина. Поэтому, если приоритет отдан форме, то необходимо заранее понять, что будет с содержанием. Здесь проявляется вторая сторона метода: параллельно с отработкой пластических «фразеологизмов» идет создание банка данных, заготовок функциональных схем, которые априори ложились бы в ту или иную пластическую систему. В зависимости от функции проектируемого объекта эти заготовки отбираются и комбинируются, ибо любая типологическая единица состоит из свойственного только ей набора функциональных блоков. Возникшие же при этом шероховатости отдаются на откуп ремеслу. Таким образом, открывается возможность ответа практически на любой заказ без измены методу, и, если угодно, без отказа от собственного брэнда. Ведь брэнд, по мнению маркетологов, создается не производителем продукта - он является системой ценностей, возникающей в сознании тех, кто этот продукт потребляет.

Настоящее издание содержит обзор реализованных объектов, проектов и конкурсных работ, выполненных бюро с 1998 по 2010 год. Тематические разделы книги отражают широкий типологический спектр, освоенный архитекторами за эти годы, столь насыщенные спросом самого разного характера. Читателю предоставляется возможность проследить особенности творческого метода — своего рода «резерва», позволяющего отвечать на требования эпохи и одновременно - ставить перед собой задачи вневременного художественно-эстетического характера в условиях исторической нестабильности.



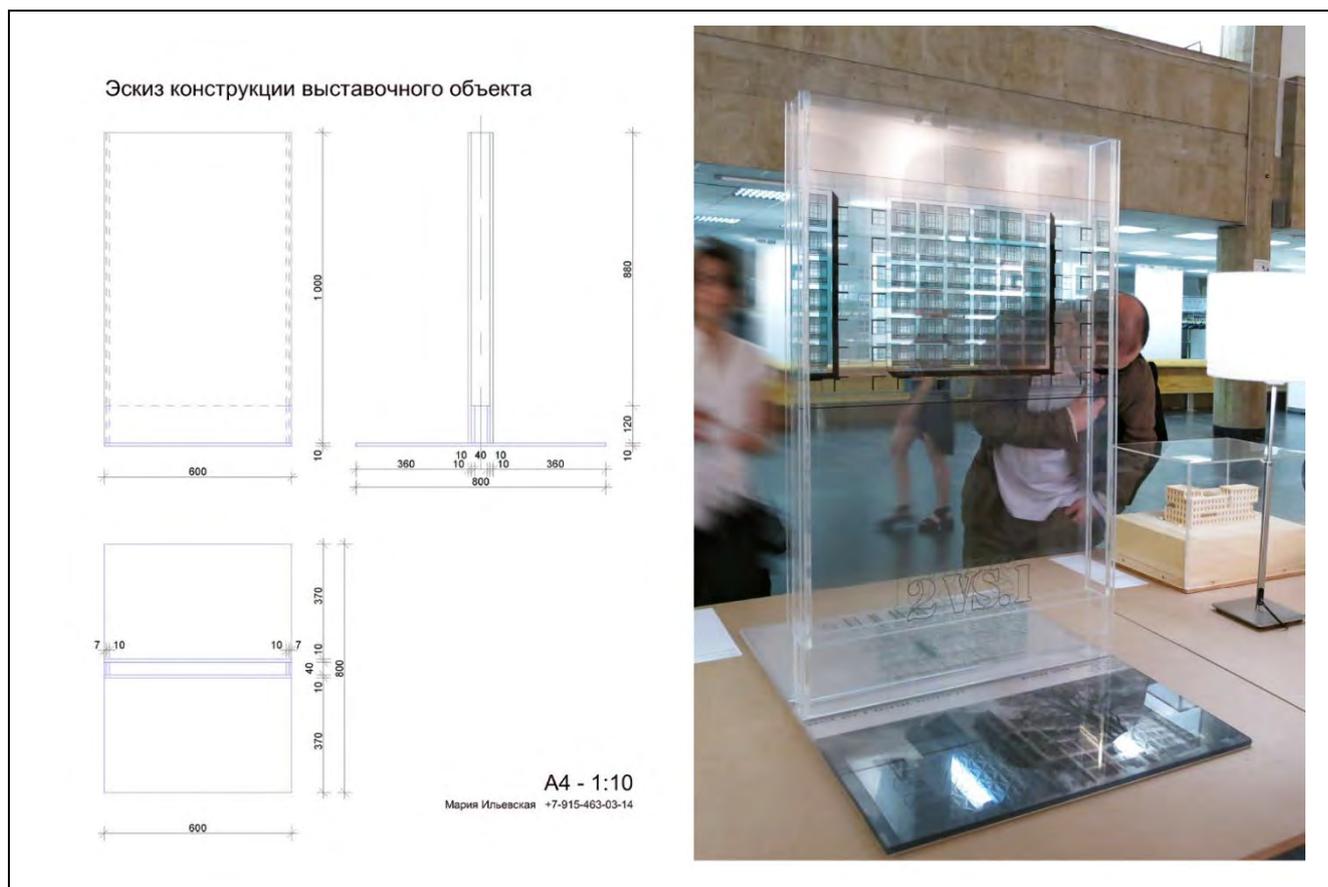
# 2 VS. 1

2VS.1 ДВА ИЛИ ОДИН? ДВОЙСТВЕННОСТЬ ИЛИ ЕДИНСТВО?

1. **ИДЕАЛЬНЫЙ ДОМ** Все обстоит идеально: дом; ориентация жилых блоков запад-восток, их обраченность в парковые зоны и высокие коэффициенты полезной площади жилых секций - около 0,9 - за счет выноса коммуникационного блока во внутренний двор. 2. **ИТАКИ ПРАВИЛЬНОСТЬ** Правильная геометрия интеракционного коридора, нарушена. План реагирует на формальные элементы на некий фактор. 3. **ДВА ВАРИАНТА ОДНОЙ ФУНКЦИИ И ОДИН ФАСАД** Два вида жилых функций - квартиры и таунхаусы в едином этаже восточного корпуса соседствуют, не проваливаясь, вовне. Фасад автономен. 4. **ДВАЖДЫ ДВА ФАСАДА И ОДНА ПЛАНИРОВКА** Идентичность планировки двух корпусов и их равноценная ориентация не ограничится законом для внешнего обзора, на внешнем, на внутреннем фасаде не обнаруживаются различия. 5. **СИММЕТРИЧЕСКАЯ СИММЕТРИЯ** Симметрия как одна из форм двуличности нейтральна. Симметрия внутри фасада нейтральна, в поле зрения равна, при этом фасад как остронаправленная сетка и фасад как «век в себе». 6. **ОДНО ОКНО - ДВЕ МОДИФИКАЦИИ** Фасад как форма организованной партиципации, фасад охраняет себя. Симметрия нижних модулей основного блока обозначает выбор между окном и французским балконом без нарушения общего ритма.

**ДВОЙСТВЕННОСТЬ КАК ЗАЛОГ ЕДИНСТВА. ПРОТИВОРЕЧИЕ КАК ЗАКОН.**





**место проведения:** Россия, Москва, ЦДХ на Крымском Валу

**в рамках мероприятия:** АРХ-Москва-2015 и выставочного проекта Б. Голдхоорна «Музей современной архитектуры»

**время проведения:** 2015

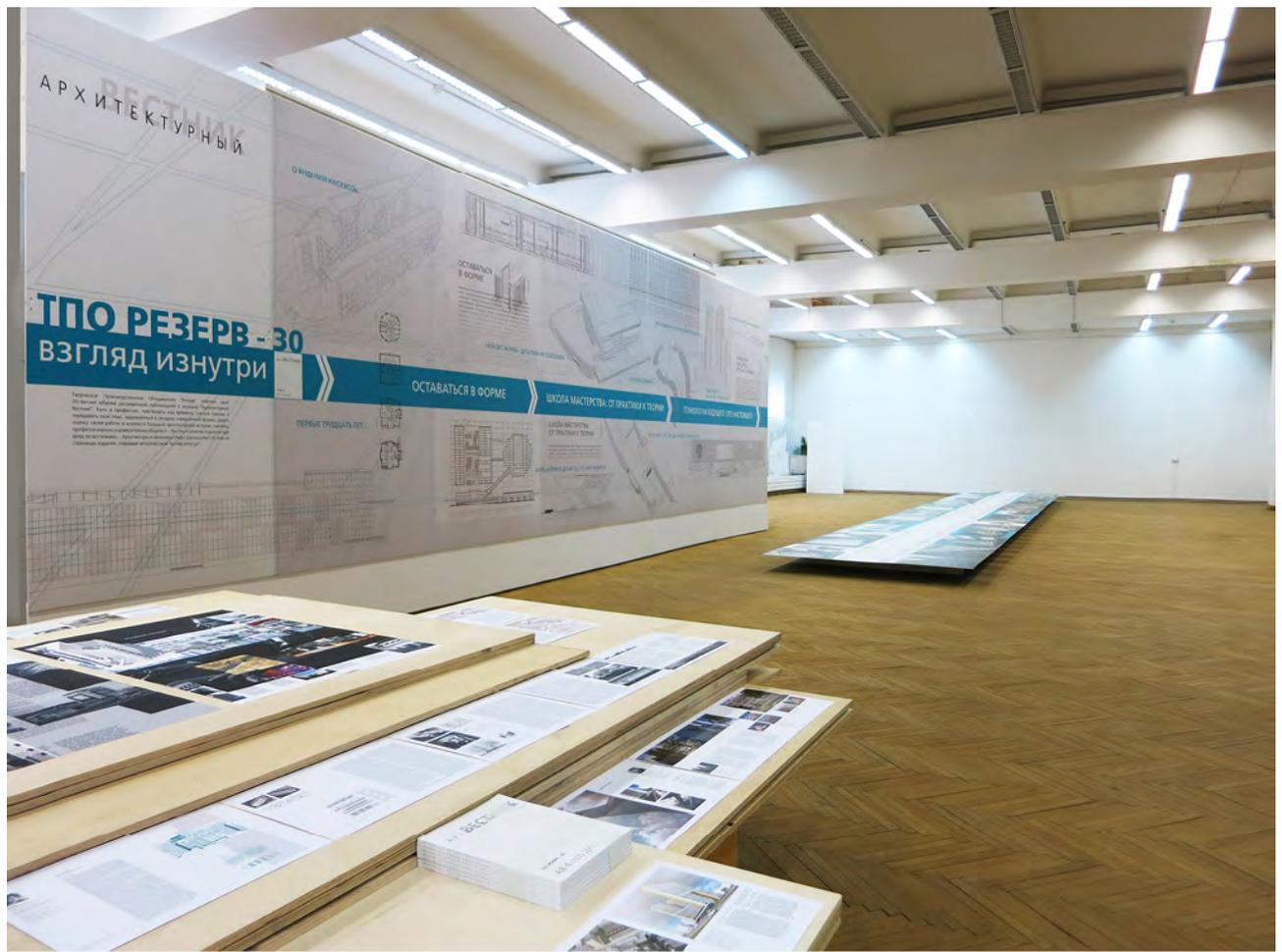
**автор экспоната и текста:** Мария Ильевская

**фотографии:** Мария Ильевская

Арт-объект в концептуальной форме представляет пространственную идею жилого дома в проезде Загорского, 11. Текст арт-объекта:

1. ИДЕАЛЬНЫЙ ДОМ. Всё обещает идеальный дом: ориентация жилых блоков запад-восток, их обращенность в парковые зоны и высокий коэффициент полезной площади жилой секции - около 0,9 - за счет выноса коммуникационного блока во внутренний двор. 2. МУТАЦИЯ ПРАВИЛЬНОСТИ Правильная геометрия четырехсекционных корпусов нарушена. План реагирует инородным элементом на внешний фактор. 3. ДВА ВАРИАНТА ОДНОЙ ФУНКЦИИ И ОДИН ФАСАД Два вида жилой функции - квартиры и таунхаусы в нижних этажах восточного корпуса сосуществуют, не проявляясь вовне. Фасад автономен. 4. ДВАЖДЫ ДВА ФАСАДА И ОДНА ПЛАНИРОВКА Идентичность планировки двух корпусов и их равноценная ориентация не становятся законом для внешнего облика: ни внешние, ни внутренние фасады не обнаруживают сходства. 5. НЕЙТРАЛИЗОВАННАЯ СИММЕТРИЯ Симметрия как одна из форм двухчастности нейтрализуема. Симметрия внутри секции нейтрализуется вовне двумя разными принципами: фасад как отстраненная сетка и фасад как «вещь в себе». 6. ОДНО ОКНО - ДВЕ МОДИФИКАЦИИ Фасад как форма организованной партисипации. Фасад охраняет себя. Сменный нижний модуль оконного блока обеспечивает выбор между окном и французским балконом без нарушения общего ритма.

**ДВОЙСТВЕННОСТЬ КАК ЗАЛОГ ЕДИНСТВА. ПРОТИВОРЕЧИЕ КАК ЗАКОН.**



**место проведения:** Москва, Московский архитектурный институт, Белый зал

**время проведения:** 5-14 декабря 2017 г.

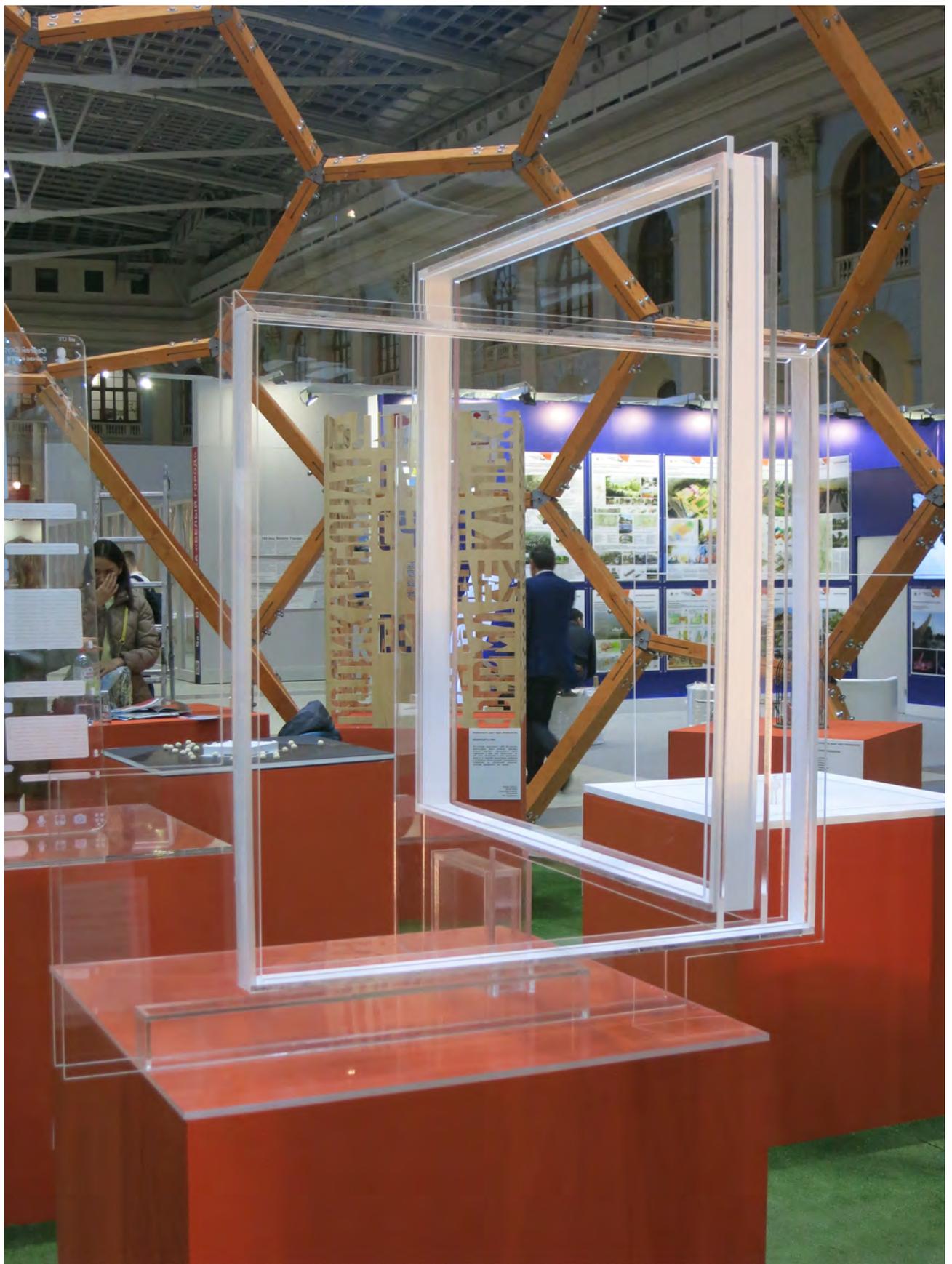
**авторы:** Мария Ильевская (концепция, проект, текст)

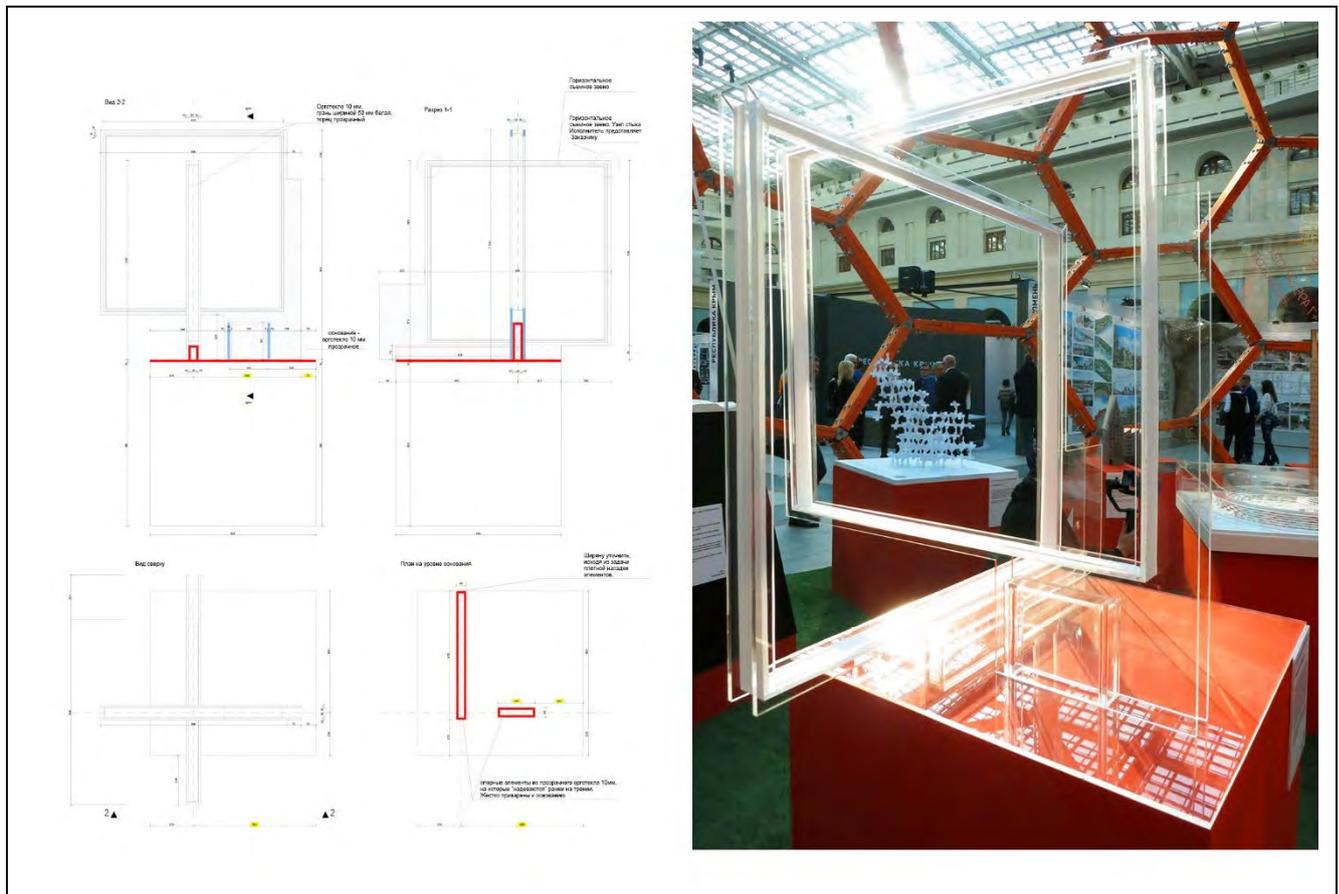
**фотографии:** Мария Ильевская

Выставка к 30-летию со дня основания ТПО «Резерв» включала три объемных элемента:

- 1) вертикальную стену, в концептуальной форме представлявшей общую творческую направленность и установки бюро, размером 3м (высота) x 10,5м;
- 2) горизонтальный низкий стенд с представлением наиболее показательных 30 объектов бюро, размером 2м x 15м.
- 3) объемный элемент «читальный стол» - композиция из фанерных щитов, на которой были разложены материалы журнала «Архитектурный Вестник» № 2017, сопровождавшего специальным номером о ТПО «Резерв» данное мероприятие.

При строительстве выставки были использованы исключительно материалы и объекты, находящиеся в Белом зале МАРХИ как постоянный инвентарь.





**место проведения:** Москва, Гостиный Двор

**в рамках мероприятия:** Международный фестиваль архитектуры «Зодчество»; кураторский проект В. Савинкина и В. Кузьмина «Прозрачность идеи – Идея прозрачности»

**время проведения:** 2019 г.

**авторы:** Владимир Плоткин, Мария Ильевская, Александр Танцур (макетное исполнение)

**фотографии:** Мария Ильевская

Сопроводительный текст (М. Ильевская):

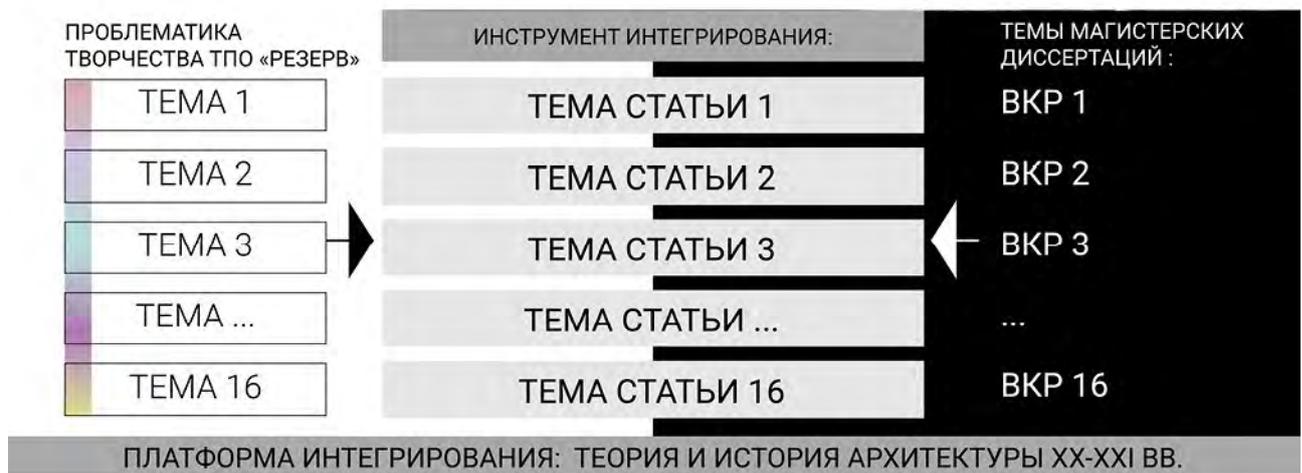
#### TRANSPARENCY: ПОСВЯЩЕНИЕ

В 1960-х полотна кубистов стали новым аргументом для тех, кто испытывал опасения за излишнюю зависимость уже развитого модернизма от внешних факторов. Для тех, кто устал от ясности и однозначности. Для тех, кто пытался утвердить автономность архитектурного объекта и решился вместо *form follows function* сказать *form follows form*. Способность человека играть, додумывать и конструировать в воображении были призваны на высвобождение формы. *Прозрачность* стала синонимом права на свободное моделирование. Все, что возникло после, и чем во многом питается сегодняшняя архитектура – буйство форм и экспериментов с геометрией – лишь развитие этого отношения к форме как к субъективному высказыванию.

X, Y и Z делают архитектуру возможной. Мы не видим их – но они есть. Проницаемые плоскости, в которых развиваются наши архитектурные идеи – это неиссякаемый источник, резерв прозрачности.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ИЗБРАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ МАГИСТРАТУРЫ  
«Творчество современного архитектурного бюро в контексте проблем теории  
архитектуры (на примере работ архитектурного бюро ТПО «Резерв»)»**

МАРХИ, кафедра ИТАРХ, 07.06–05.07.2021 г.



Методологическая основа интегративного формата проведения практики



Внешний вид сборника (формат 60 x 90 /16)

## РУКОВОДИТЕЛИ-УЧАСТНИКИ ПРАКТИКИ



**ЕСАУЛОВ**  
Георгий Васильевич

доктор архитектуры,  
профессор,  
академик РААСН,  
проректор МАРХИ по  
научной работе

научный руководитель  
программы



**И.ЛЬВСКАЯ**  
Мария Михайловна

руководитель отдела  
исследований и  
коммуникаций  
ТПО «Резерв»,  
старший преподаватель  
кафедры ИТАРХ

автор программы



**РОЧЕГОВА**  
Наталья Александровна

кандидат архитектуры,  
доцент,  
советник РААСН,  
заведующая  
кафедрой ИТАРХ  
МАРХИ



**ПЛОТКИН**  
Владимир Ионович

Заслуженный  
архитектор Российской  
Федерации,  
главный архитектор  
ТПО «Резерв»,  
член-корреспондент  
РААСН

## МАГИСТРАНТЫ-УЧАСТНИКИ ПРАКТИКИ (2020-2022 Г. ОБУЧЕНИЯ)



## СОДЕРЖАНИЕ

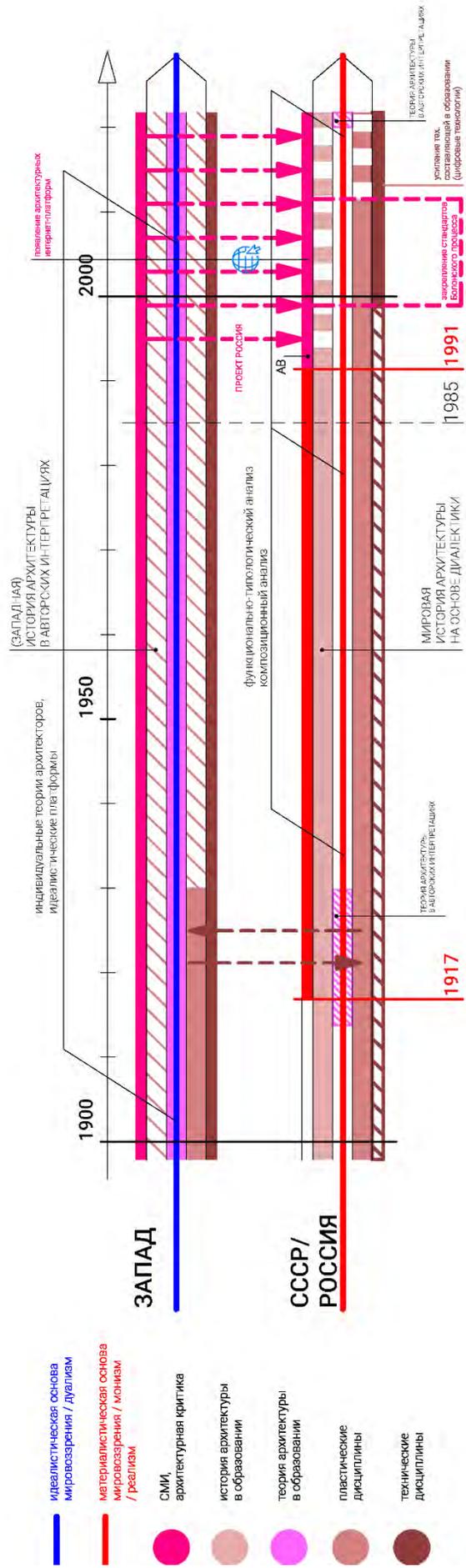
ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО <i>Г. В. Есаулов</i> .....	6
ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО <i>Н. А. Рочегова</i> .....	8
ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО <i>В. И. Плоткин</i> .....	9
ВВЕДЕНИЕ <i>М. М. Ильевская</i> .....	10
УЧАСТНИКИ ПРОГРАММЫ ЛЕТНЕЙ ПРАКТИКИ .....	12
«СМОТРЕТЬ НА МИР ШИРЕ...» ИНТЕРВЬЮ С ГЛАВНЫМ АРХИТЕКТОРОМ ТПО «РЕЗЕРВ» ВЛАДИМИРОМ ПЛОТКИНЫМ <i>О. Арсланов</i> .....	14
ОТ ОТЧУЖДЕНИЯ К ПРИТЯЖЕНИЮ. «НЕ-МЕСТА» МАРКА ОЖЕ И ПРОБЛЕМА АРХИТЕКТУРНОГО ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ПРИРЕЛЬСОВЫХ ГОРОДСКИХ ТЕРРИТОРИЙ <i>Г. Антонова</i> .....	24
ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ РАКУРСЫ НАЗНАЧЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ОБЪЕКТА. КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ ЗДАНИЯ ОЛИМПИЙСКОГО КОМИТЕТА РОССИИ ОТ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>К. Асланов</i> .....	34
ПРИНЦИПЫ ИНТЕГРАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ОБЪЕКТОВ В РАБОТАХ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>А. Баркая</i> .....	44
ИННОВАЦИЯ И ТРАДИЦИЯ В ПРОЕКТЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ПЛОЩАДИ ИМЕНИ В.И. ЛЕНИНА В ЯКУТСКЕ <i>С. Габитов</i> .....	52
МОНУМЕНТЫ БОЛЬШОГО ГОРОДА. КОНЦЕПЦИЯ МЕГАСТРУКТУРЫ В ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ XX ВЕКА И КРУПНЫЕ ЖИЛЫЕ ОБЪЕКТЫ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>Д. Гридина</i> .....	66
«РЕГИОНАЛИЗМ» В АВТОРСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>П. Карпов</i> .....	74
ОРГАНИЧЕСКАЯ АНАЛОГИЯ КАК СТРАТЕГИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА. ЖИЛОЙ КОМПЛЕКС В ЗАРЕЧЬЕ <i>Я. Кустарева</i> .....	84
КОНЦЕПЦИЯ «ГЕНИЙ МЕСТА» В АРХИТЕКТУРЕ XX ВЕКА И МАЛЫЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЪЕКТ КАК ПРОСТРАНСТВО ЕДИНЕНИЯ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕКА <i>Е. Лисовенко</i> .....	94
ЦИФРОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ КАК АВТОНОМНЫЙ ПРОЦЕСС: ПРИЕМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В РАБОТАХ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>Д. Магадиев</i> .....	104
ПРЕДЪЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ И ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В АРХИТЕКТУРЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>И. Николаева</i> .....	114
АБСТРАКТНЫЕ 3D-ШТУДИИ ВЛАДИМИРА ПЛОТКИНА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВА <i>Н. Оболенская</i> .....	122
ГОРИЗОНТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ГРАЖДАНСКОЙ И ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>В. Помялов</i> .....	132
ВИЗУАЛЬНЫЕ И СМЫСЛОВЫЕ ОРИЕНТИРЫ КРУПНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ В ПРОЕКТАХ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>М. Пономарев</i> .....	142
СТРУКТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К СОЗДАНИЮ ОБЩЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ТПО «РЕЗЕРВ» <i>М. Сементьева</i> .....	150
АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПЦИЙ МЕТАБОЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ ГОРОДСКОГО ПЛАНИРОВАНИЯ XXI В. КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ «СЕРЫЙ ПОЯС. ПРЕОБРАЗОВАНИЕ» <i>С. Яушева</i> .....	158
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СТРУКТУРА ПРОГРАММЫ ПРАКТИКИ МАГИСТРАНТОВ 1 ГОДА ОБУЧЕНИЯ .....	170
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ПЕРЕЧЕНЬ ОПОРНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ О ТПО «РЕЗЕРВ» .....	172

## СТРУКТУРА ПРОГРАММЫ ПРАКТИКИ МАГИСТРАНТОВ 1 ГОДА ОБУЧЕНИЯ

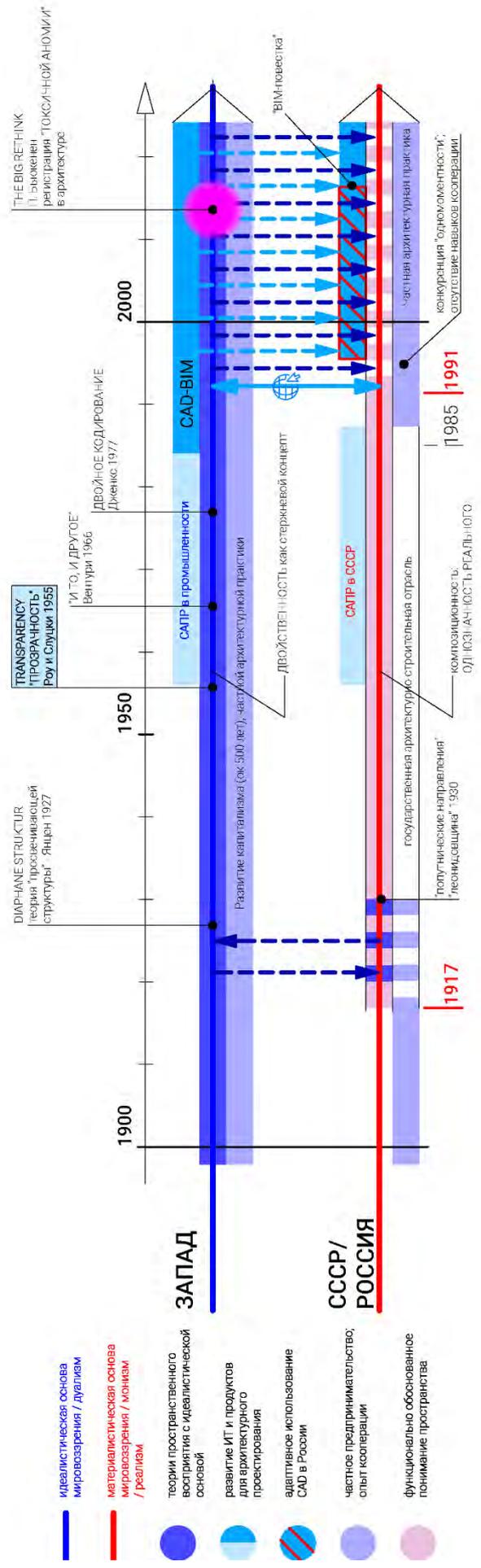
<p>ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП (до официальной даты начала практики)</p> <p>170</p> <p>НЕДЕЛЯ 1</p> <p>НЕДЕЛЯ 2</p> <p>Время проведения: <b>07.06.2021 - 05.07.2021 (4 недели)</b> Место проведения: <b>УНЦ «Архитектура и компьютерные технологии» / кафедра «Информационные технологии в архитектуре» МАРХИ</b> Практикантов: <b>16</b> Научных руководителей ВКР, принимавших участие в практике: <b>4</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Общее ориентационное собрание</b></li> <li>• Знакомство участников с задачами летней практики и ее графиком</li> <li>• Выдача автором программы тем статей для разработки студентами (под рабочими названиями) с учетом тем разрабатываемых ВКР</li> <li>• Выдача опорной литературы о деятельности изучаемого бюро и знакомство с ней</li> <li>• Выдача требований к оформлению текстовых материалов, иллюстраций и библиографии</li> <li>• Знакомство группы графического дизайна из числа практикантов с аналогами формата сборника статей, первые эскизы оригинал-макета</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Общая консультация № 1</b></li> <li>• Подтверждение тем статей авторами по результатам предварительного изучения темы</li> <li>• При необходимости, изменение формулировки темы статьи совместно с руководителем ВКР соответствующего студента</li> <li>• Сбор библиографии и иллюстративного материала по теме статьи</li> <li>• Реферативная работа с источниками. План статьи.</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Общая консультация № 2</b></li> <li>• Обсуждение плана статьи, его корректировка</li> <li>• Обсуждение индивидуальной научной базы исследования</li> <li>• Опционально: встреча с представителями изучаемого бюро по теме исследования</li> <li>• Работа над текстом статьи</li> <li>• Представление Редакции № 1 статьи педагогу-руководителю ВКР</li> </ul>
<p>НЕДЕЛЯ 3</p> <p>НЕДЕЛЯ 4</p> <p>ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Индивидуальная консультация № 1 (16 консультаций)</b></li> <li>• Представление Редакции № 1 статьи автору программы, ее обсуждение, замечания.</li> <li>• Работа над текстом статьи</li> <li>• Представление Редакции № 2 статьи педагогу-руководителю ВКР</li> <li>• Оформление библиографии и предварительное оформление ссылок</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Индивидуальная консультация № 2 (16 консультаций)</b></li> <li>• Представление Редакции № 2 статьи автору программы, ее обсуждение, замечания.</li> <li>• Работа над текстом статьи. Финальное оформление библиографических ссылок. Проверка текста на антиплагиат, корректировка при необходимости</li> <li>• Сдача Редакции № 3 статьи.</li> <li>• Сдача иллюстративного материала и подписей к нему отдельным архивом</li> <li>• <b>Общее собрание: заключительная дискуссия о результатах практики</b></li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Представление результатов практики на ученом совете вуза</li> <li>• Уточнение макета верстки, консультация и поддержка профильных специалистов</li> <li>• Верстка статей авторами по единому шаблону разработка дизайна общей части</li> <li>• Подготовка комментариев автором программы</li> <li>• Публикация сборника статей по результатам практики магистратуры</li> <li>• <b>Опционально: представление результатов исследования коллективу изучаемого бюро или на профессиональном мероприятии</b></li> </ul>



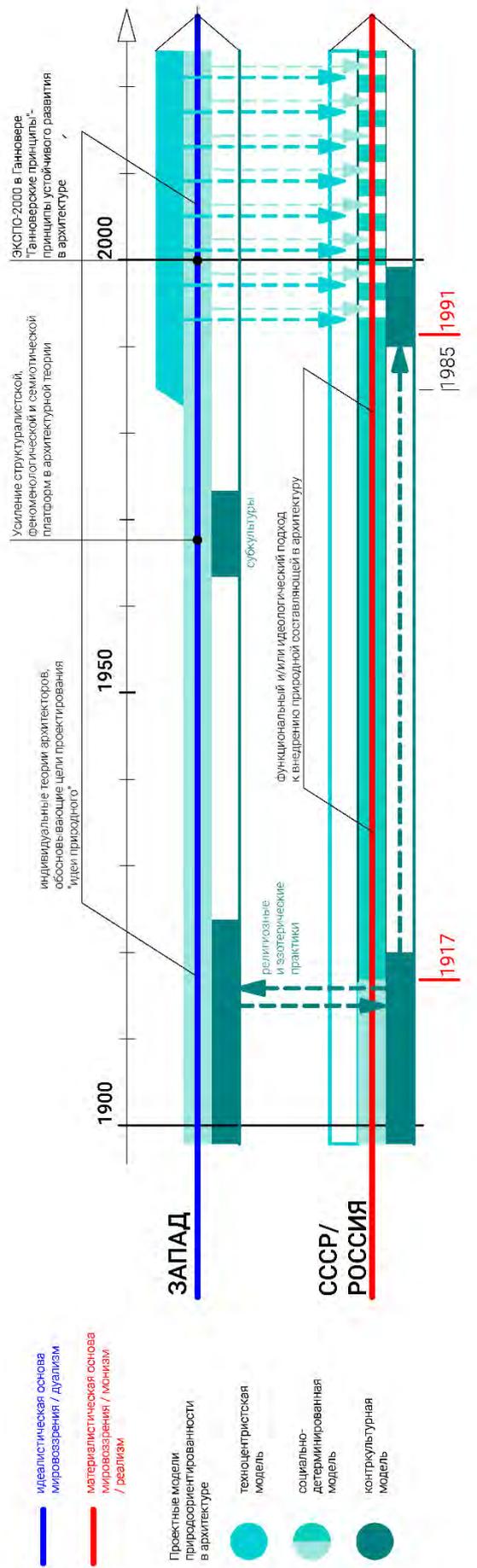
**ПРИЛОЖЕНИЕ 4.**  
**МАТЕРИАЛЫ ГРАФИЧЕСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ**



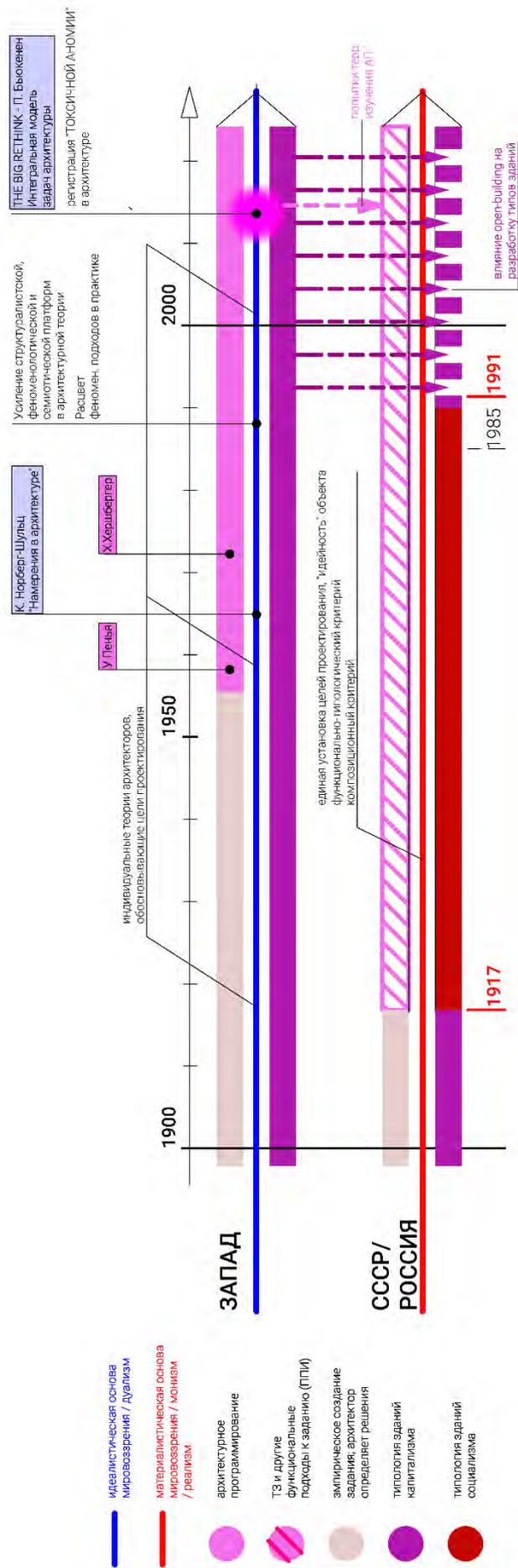
Приложение 4 – 1.1.  
«Архитектурный быт» - синхронное сопоставление российского и западного контекстов



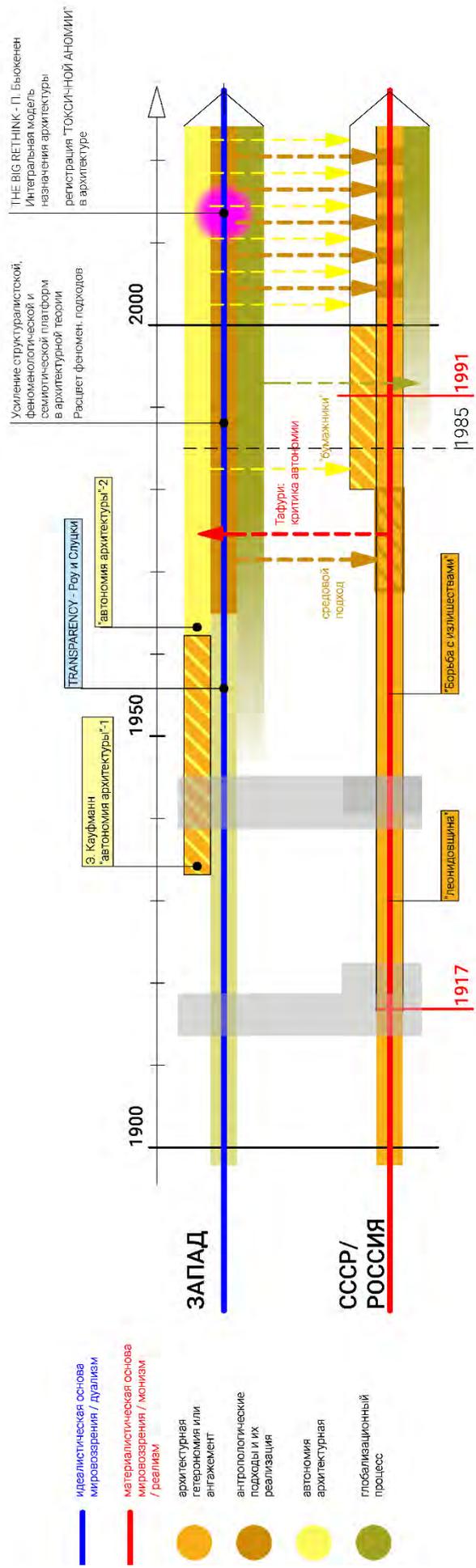
Приложение 4 – 1.2. Пространственные представления и проектные технологии - синхронное сопоставление российского и западного контекстов



Приложение 4 – 1.3.  
Природное начало в архитектуре - синхронное сопоставление российского и западного контекстов



Приложение 4 – 1.4.  
Целеполагание в архитектуре - синхронное сопоставление российского и западного контекстов



Приложение 4 – 1.5.  
Миссия архитектуры - синхронное сопоставление российского и западного контекстов

## СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ И ОБЩИЙ ПРИНЦИП АНАЛИЗА ОБЪЕКТОВ В ГЛАВЕ 2

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ЦЕПОЧКА АНАЛИЗИРУЕМЫХ СЮЖЕТОВ (ЭЛЕМЕНТЫ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ И АРХИТЕКТУРНЫЕ ОБЪЕКТЫ ТПО «РЕЗЕРВ»)



Н.И. Брунов

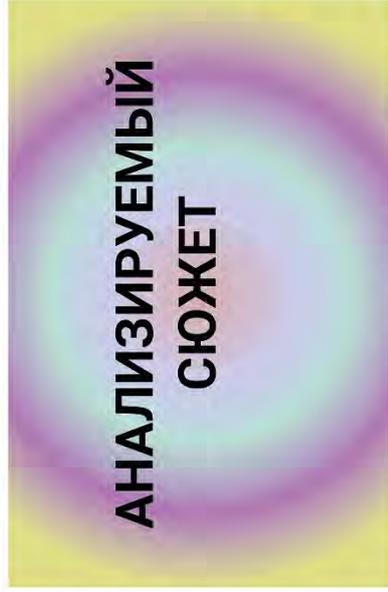
### 1. ПСЕВДО-ФОРМАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ (ФАКТОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА)

- КАТАЛОГ ОБЪЕКТОВ ТПО «РЕЗЕРВ» (2000-2020)
- ПРИЛОЖЕНИЕ №1 К ОСНОВНОМУ ТЕКСТУ ДИССЕРТАЦИИ



Э. Панофски

### 2. ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ (КОНЦЕПЦИИ, ПРИЕМЫ И ВЫРАЖАЕМЫЕ ИМИ ИДЕИ В СИНХРОННОМ СОПОСТАВЛЕНИИ)



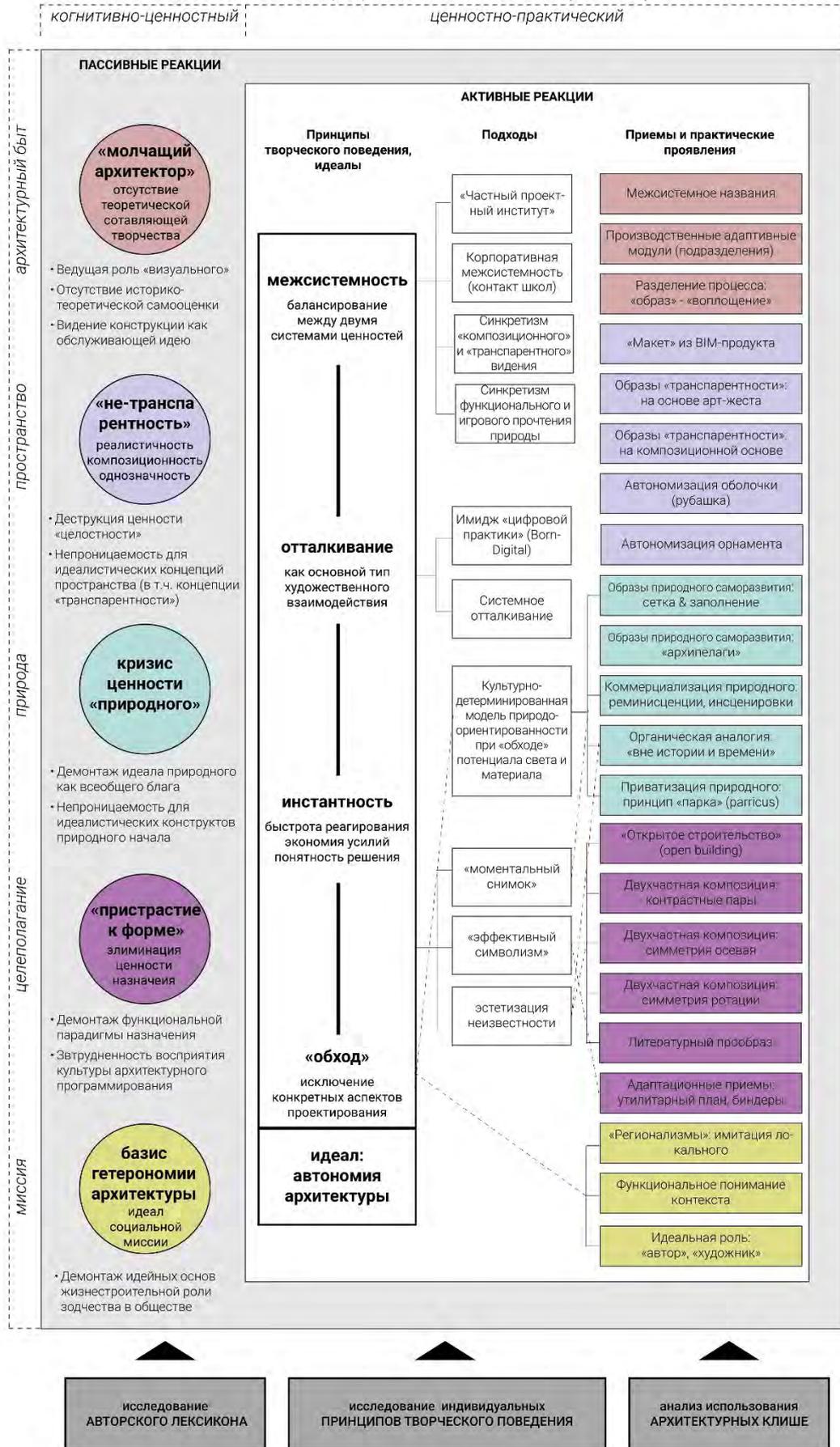
ВЫЯВЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ ПРОЯВЛЕНИЙ МЕЖКУЛЬТУРНОГО  
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НА УРОВНЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ РЕАКЦИЙ, ПОДХОДОВ, ПРИЕМОВ

### 3. ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ (СМЫСЛ ОБЪЕКТА В СВЕТЕ ЕГО СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ)

Приложение 4 – 2.

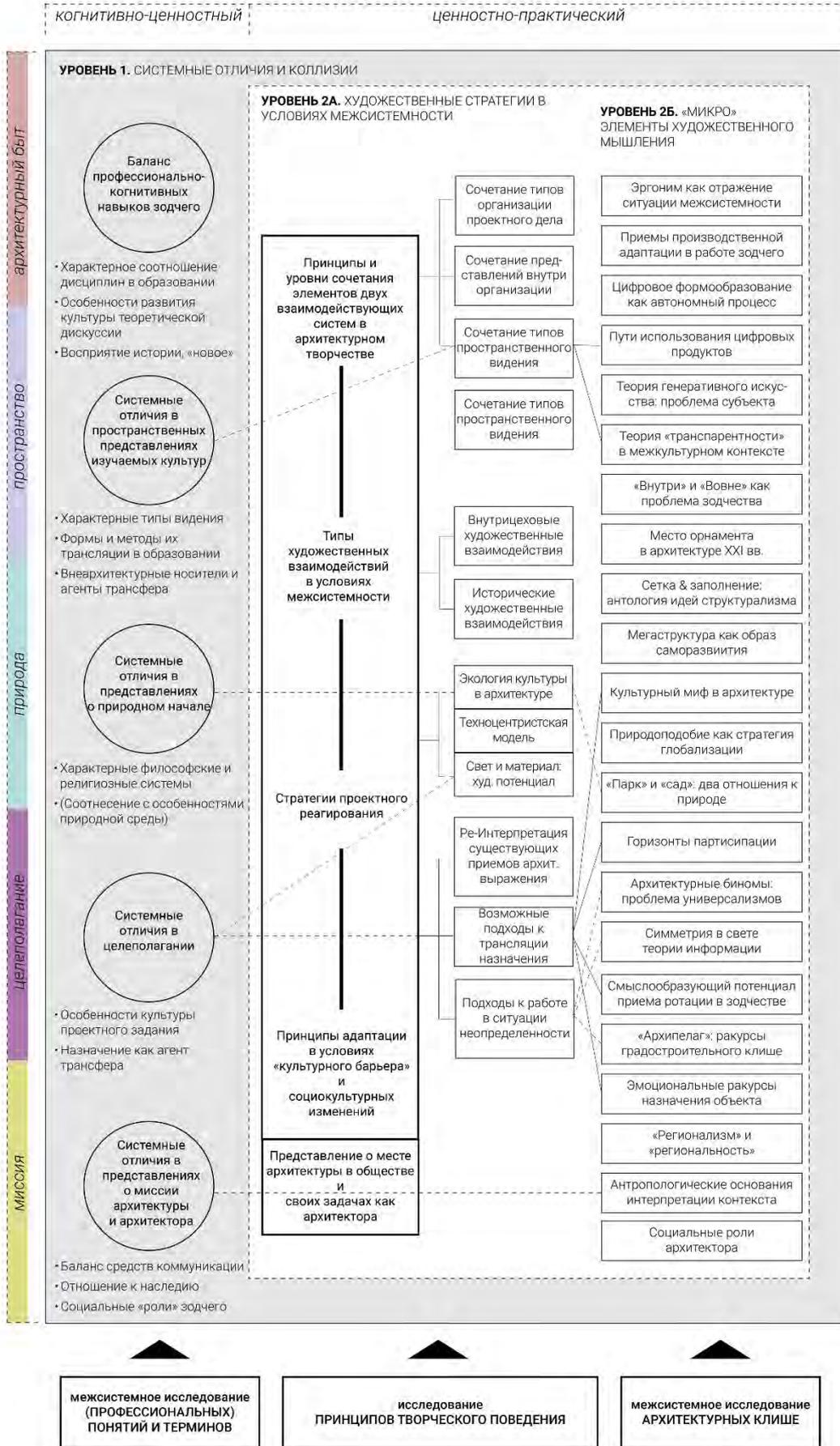
Общий принцип анализа творчества архитектурного бюро ТПО «Резерв»

компоненты профессионального мировоззрения



Приложение 4 – 3.1.

Профессионально-мировоззренческая модель ТПО «Резерв»



Приложение 4 – 3.2. Структура исследовательской программы «Мировоззрение зодчего в условиях межкультурного взаимодействия»

ИНТЕГРАТИВНАЯ ПРОГРАММА НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ МАГИСТРАТУРЫ (1 КУРС),  
МАРХИ, КАФЕДРА «ИТАРХ», 07.06 - 05.07.2021 г.

КУРАТОРЫ:  
(МАРХИ,  
ИТАРХ,  
ТПО «Резерв»)



ПРАКТИКАНТЫ



ПРОБЛЕМАТИКА  
ТВОРЧЕСТВА ТПО «РЕЗЕРВ»

- ТЕМА 1
- ТЕМА 2
- ТЕМА 3
- ТЕМА ...
- ТЕМА 16

ИНСТРУМЕНТ ИНТЕГРИРОВАНИЯ:

- ТЕМА СТАТЬИ 1
- ТЕМА СТАТЬИ 2
- ТЕМА СТАТЬИ 3
- ТЕМА СТАТЬИ ...
- ТЕМА СТАТЬИ 16

ТЕМЫ МАГИСТЕРСКИХ  
ДИССЕРТАЦИЙ :

- ВКР 1
- ВКР 2
- ВКР 3
- ...
- ВКР 16

ПЛАТФОРМА ИНТЕГРИРОВАНИЯ: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ XX-XXI ВВ.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ  
АСЛАНОВ К.Р. (Н.РУК. ИЛЬЕВСКАЯ М.М.)  
НАЗНАЧЕНИЕ-ИСПОЛЬЗОВАНИЕ-ФУНКЦИЯ  
КАК ИНСТРУМЕНТ ЦЕННОСТНОЙ ОРИЕНТАЦИИ АРХИТЕКТОРА XXI В.

АРТ-ОБЪЕКТ ТПО «РЕЗЕРВ»  
«2VS1» (ДВОЙСТВЕННОСТЬ ИЛИ ЕДИНСТВО)  
в рамках экспозиции «Музей современной  
архитектуры» на выставке Арх-Москва 2015



АРТ-ОБЪЕКТ ТПО «РЕЗЕРВ»  
«TRANSPARENCY: ПОСВЯЩЕНИЕ»  
в рамках экспозиции «Прозрачность идеи –  
Идея прозрачности» на фестивале «Зодчество-2019»



ЭКСПОЗИЦИЯ «ТПО РЕЗЕРВ-30. ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ»  
Белый Зал МАРХИ, 17-28 декабря 2017 г.



Приложение 4 – 3.3. Опыт внедрения исследовательской программы  
«Мировоззрение зодчего в условиях межкультурного взаимодействия»