

We are publishing here a fragment from the book by Georgi Stanishev, Bulgarian architect, and architecture critic (Stanishev, G. (2016). Architectural theory in monologues 1985-2015. Sofia: Iztok-Zapad).

The book features the development of architectural concepts in the transitional period at the edge between the 20th and the 21st centuries through the discourses and thoughts of the most prominent architects in these times. Originally, some part of the texts included in the book were in the form of dialogues or interviews with architects taken by Georgi Stanishev. From 1987 to 1997, Stanishev directed and

produced the section "Concept" for the World Architecture magazine (London), where these interviews were published initially. Then the author continued to enlarge his collection thanks to his meetings and even collaborative work with several prominent architects of the 21st century. The book being prepared, Stanishev decided to exclude his own questions from the interviews and convert the architects' discourses into monologues.

The monological genre gives a manifestation tone to the texts and addresses the text directly to the readers, implying an immediate communication with them. The

collection of monologues thus forms a text field, where architects not only develop their concepts of the space, the world structure, culture and architecture, but also enter into dialogues and debates between each other in the reader's mind. The chronological order of the texts gives a sense of the progress of time with the changing focuses, topics of discussions and terminologies.

The book includes the texts based on the interviews with 25 leading architects taken by the author within the last three decades: Charles Jencks (1987), Yuri Lotman (1988), Zaha Hadid (1990), Adriaan Geuze (1992),

Paolo Soleri (1993), Shizuo Harada (1994), Kai Wartiainen (1995), Andrew Yeoman (1995), Toyo Ito (1995), Marc Hawker (1996), Lebbeus Woods (1996), Hani Rashid and Lise Anne Couture (1997), Kiyonori Kikutake (1997), Rudy Ricciotti (1997), Frank Gehry (1998), Peter Zellner (1998), Jean Nouvel (1998), Gavin Robotham (1998), Winka Dubbeldam (1999), Riichi Miyake (2000), Alvaro Siza (2010), Fumihiko Maki (2012), Andrey Chernikhov (2014), Hans Ibelings (2015).

At the present time, Georgi Stanishev is a professor of University of Architecture, Construction and

Заха Хадид: между визионерным и прагматическим / Zaha Hadid: Between the Visionary and the Pragmatic



Публикуемый текст – фрагмент книги Георги Станишева, болгарского архитектора, теоретика и критика архитектуры (Станишев Г. Архитектурни теории в монолози 1985–2015. София: Изток-Запад, 2016). Книга представляет собой панораму развития архитектурных концепций рубежа XX и XXI веков, представленную через речь и размышления наиболее ярких архитекторов этого переходного периода. Первоначально тексты, входящие в книгу, выглядели как диалоги, интервью Георги Станишева с архитекторами. В 1987–1997 годах Станишев был директором и продюсером самостоятельной рубрики Concept, которую он вел для журнала World Architecture, (Лондон), и часть интервью были первоначально опубликованы именно там. В дальнейшем автор продолжил и расширил свою коллекцию, благодаря встречам и совместной работе с рядом известных архитекторов XXI века. Затем возникла идея – убрать из текстов его вопросы и превратить речь интервьюированных архитекторов в монологическую.

Монологический жанр придает тексту манифестационное звучание и подразумевает прямое обращение персонажа к читателю, непосредственный разговор с ним. Собрание монологов образует текстовое поле, в котором архитекторы не только развивают свои представления о пространстве, устройстве мира, культуре, архитектуре, но и – в сознании читателя – вступают между собой в диалоги, спорят. Расположение текстов по хронологической оси создает ощущение хода времени: меняются акценты, темы дискуссий, терминология.

В книге собраны тексты, основанные на интервью, взятых автором у 25

ведущих архитекторов в разные годы последнего тридцатилетия:

Чарлс Дженкс, 1987
Юрий Лотман, 1988
Заха Хадид, 1990
Адриан Гюзе, 1992
Паоло Солери, 1993
Шизуо Харада, 1994
Кай Вартиайнен, 1995
Андрю Йоман, 1995
Тойо Ито, 1995
Марк Хокер, 1996
Лебус Гудс, 1996
Хани Рашид и Лиз Ан Кутюр, 1997
Кийонори Кикутакэ, 1997
Руди Ричиоти, 1997
Франк Гери, 1998
Питер Зелнер, 1998
Жан Нувел, 1998
Кевин Роботам, 1998
Винка Дублдам, 1999
Риичи Мияке, 2000
Алvaro Сиза, 2010
Фумихико Маки, 2012
Андрей Чернихов, 2014
Ханс Ибелингс, 2015

В настоящее время Георги Станишев – профессор Университета архитектуры, строительства и геодезии в Софии и один из ведущих архитекторов в Болгарии. Работает также и со всемирно известными архитектурными компаниями Foster and Partners и Libeskind Architects. Мы рады, что можем назвать Георги Станишева большим другом нашего журнала. К сожалению, журнальный формат не позволяет полностью опубликовать его книгу в переводе на русский язык. Мы планируем перевести и опубликовать лишь некоторые монологи в серии материалов, которая открывается в этом номере.

Geodesy in Sofia and one of the leading architects in Bulgaria. He also works with internationally known companies Foster and Partners and Libeskind Architects (Milano offices). We are glad to call Georgi Stanishev a good friend of our journal. Unfortunately, the journal format restricts us from publishing the full Russian translation of his book. We are planning to translate and publish only several monologues in the series launched in this issue.

Despite the untimely death of its founder and leader, Zaha Hadid Architects remains one of the most active studios in London, producing designs all over the world. But in the early 1990s, when this interview was being held in her studio on 10 Bowling Green Lane in London, Zaha Hadid was mostly famous for her 'quazi visionary' projects with magnificent presentations that resemble abstract works by Kandinsky and Malevich rather than architectural designs of buildings and complexes...

Since the establishment of partnership between Hadid and Patrik Schumacher, the studio had focused on computer and parametric planning strategies. The Parametricist Manifesto (2008) became

the culmination of that direction. The parametric design guides Zaha toward searching for new relations between architecture and modeling of forms of field conditions, force lines and fluid processes in nature. Computer mathematics models evolutionary processes of the occurrence of natural forms in the living and non-living environment... Within the last decades, influenced by Schumacher's parametric ideology, Hadid's projects have more and more imitated the natural processes of creation of spatial and formal models resembling the organic world. The text given below, however, reveals the roots of Zaha's architectural ideology, that developed at the edge of the 1980s and 90s on the basis of Russian

avant-garde art and architecture, and partially hidden resonances with the inner world of the East.

...It is believed that when architects work on innovative projects, they create something new that have never existed before. At the same time, you would probably agree, that any architectural creation - even the most original, the most unusual - inevitably corresponds with some tradition within architectural culture. Most of these correspondences remain obscure for the architect. They appear as unconscious images, almost dreams. That is why it is difficult to define the sources of the architecture... In the beginning I was influenced by Malevich, then the works of El Lissitzky

Несмотря на преждевременную смерть своего основателя и лидера, студия «Заха Хадид Архитектс» продолжает быть одним из самых активных бюро в Лондоне, рассеивая свои проекты по всему миру. Но в начале 90-х годов, когда состоялся этот разговор в ее студии на 10 Bowling Green Lane в Лондоне, Заха Хадид была известна в основном своими «квазивизионерскими» проектами с великолепными презентациями, напоминающими больше абстрактные картины Кандинского и Малевича, чем архитектурные проекты зданий и комплексов...

С начала партнерства Хадид с Патриком Шумахером профиль работы в студии меняется в сторону компьютерной и параметрической стратегии проектирования. Кульминацией этой линии стал Манифест параметризма (2008). Параметрическое проектирование направляет поиски Захи в сторону связей архитектуры с моделированием форм полевых состояний, силовых линий и текущих процессов в природе. Математика вычислительных машин моделирует эволюционные процессы возникновения естественных форм в мертвой и живой природе... В последние десятилетия под влиянием параметрической идеологии Шумахера работы студии все более подражают естественным процессам образования пространственных и формальных моделей, похожих на органический мир. Приведенный ниже текст тем не менее раскрывает корни архитектурной идеоло-

гии Захи Хадид, развивающиеся на рубеже 80–90-х годов прошедшего века на почве русского живописного и архитектурного авангарда, и частично скрытые резонансы с внутренним миром Востока.

Считается, что когда архитекторы занимаются новаторством, они всегда изобретают нечто новое, ранее не существовавшее. В то же время вы, наверное, согласитесь, что всякий архитектурный проект, даже самый оригинальный, неизбежно соотносится и перекликается с бесчисленными типами уже существующих традиций в архитектурной культуре. Многие из этих переключек остаются скрытыми для самого архитектора, появляясь как бессознательные образы, почти на уровне мечты. Поэтому бывает трудно определить источники, которые могли повлиять на то, что делается... Но в самом начале для меня было вполне осознанно влияние Малевича, произведений Эль Лисицкого и Леонидова. Чуть позже я познакомилась с работами Мельникова и Чернихова, хотя каждый из них принадлежит к очень разным, особым типам мышления. Двадцатые годы двадцатого века в России в настоящее время рассматриваются в качестве лабор-

> Рис. 1. Супрематический мост: отель на мосту «Ньюбери» над Темзой в Лондоне. Студенческий проект Захи Хадид, 1978 / Suprematist bridge: hotel on the Newberry Bridge over the Thames in London, Zaha Hadid's student project, 1978



and Leonidov and after that there was Melnikhov and Chernikhov, although these were not from the same school of thought. The whole period of the 1920s in the USSR was seen as a laboratory for novel architectural ideas; in that age, there was no precedent, the Russian avant-garde stood alone. That period was for us, as students, a kind of mystery. It presented a change in history of art and in my own history, and though avant-garde of the early 20th century was not at all popular in the 1970s, but my work did in fact begin with reflections on Malevich. Our intention was to examine the ideas that were not and could not be embodied in architecture. This intention came not out of some

concrete book or personality. Everything began with Malevich himself and with the imaginary universe, embodied by his work.

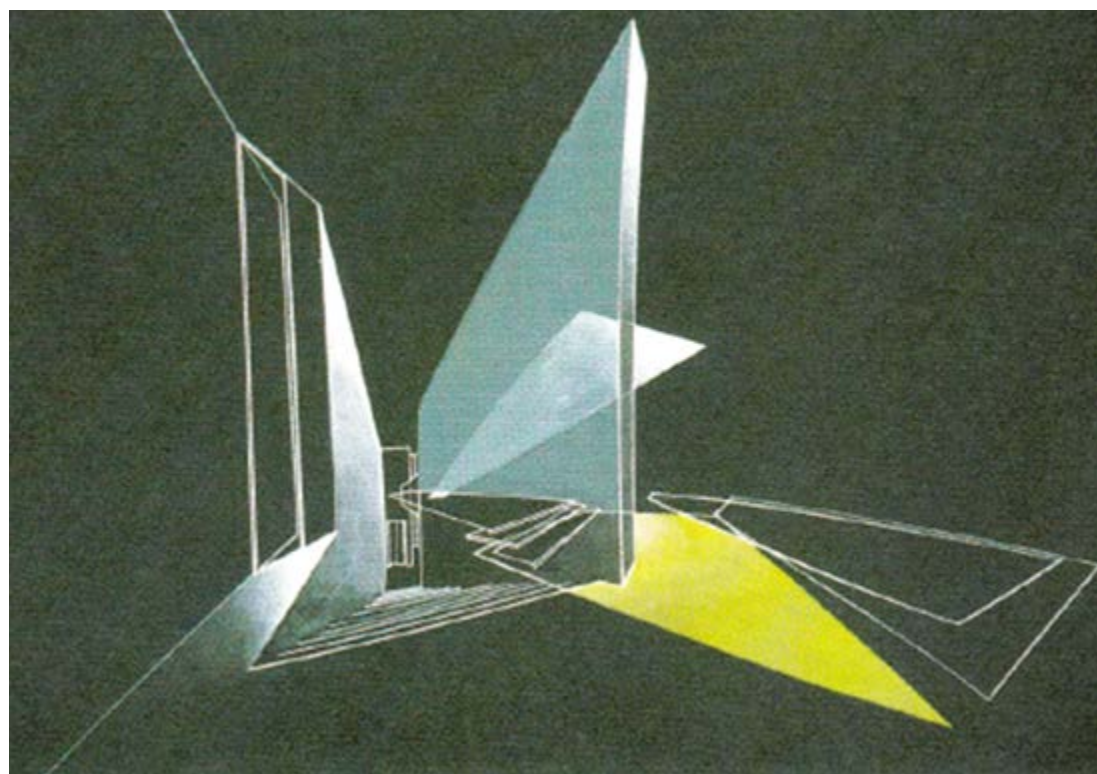
Russian experience.

The experimentation of the Russian avant-garde at the beginning of the century was never finished... Its leading proponents succeeded only in laying a kind of conceptual foundation for different architectural vectors of development, all of them oriented towards the transcendence of the boundaries and limits of architecture. I don't know whether my work can be considered an authentic continuation of it, but it is exactly this foundation that became the starting point for my own line of

development and experimentation, and this particularly concerns suprematism. What struck me about the suprematists was the fact that they would paint things while thinking of them as large-scale projects. It drastically enlarged our comprehension of architecture. And, at the same time, their achievement was never translated into architecture, with the possible exception of Leonidov.

I was attracted above all by the fact that the ideas, the projects of this period, had never been realised in practice. In part, some of the ideas had been realised in Manhattan by Rem Koolhaas, though never in Europe. For me, the heritage of the 1920s was a means of self-education in search of my own way.

I wouldn't say that my bias towards Russia of the early 20th century had any ideological basis... It was an instinctual attraction by the new expressive "architectons" of Malevich, by Lissitzky PROUNs, and other works... This had to do with the incredible architectural optimism of that period; and that optimism is something which today simply does not exist. I believe that the existence of this spiritual upsurge was very important for Russia. I saw it as important for us to understand the reasons for this spirit. I appreciate the enormous importance of the political situation, but I believe that behind it stood the aspiration to change the world through architecture. And this is



^ Рис. 2. Офисное здание «Адзабу Джу-бьян», Токио, 1988 год. Концептуальные эскизы дизайна и строительство / Azabu – Juban Office Building, Tokyo, 1988. Design concept sketches and building

ратории инноваций и новаторских архитектурных идей. Надо сказать, что в то время русский авангард был независимым, не имеющим ни одного прецедента. Для нас, студентов, этот период русской культуры был абсолютной загадкой. Он изменил историю искусства, но и мою собственную историю, и хотя авангард начала XX века вовсе не был популярной темой в 70-е годы, моя работа действительно началась под сильным влиянием Малевича. Наше намерение состояло в том,

чтобы исследовать его идеи, даже те, которые не были – и не могли быть – воплощены в архитектуре. Эта мысль выросла не из отдельной книги или человека. Для меня все началось с самого Малевича, но и со всей вселенной, выстроенной его творчеством, – всего, что было олицетворено его творчеством.

Русский опыт

Но эксперимент русского авангарда так и не был завершен... Ведущим его приверженцам удалось лишь

построить концептуальную основу для различных архитектурных линий развития, каждая из которых ориентирована в направлении, трансцендентном к границам архитектуры. В связи с этим я не знаю, могу ли я считать себя аутентичным продолжением начатого ими. Но именно эта основа и была началом моего развития – исследований и экспериментирования в русле супрематизма. В супрематизме меня поразил тот факт, что, рисуя композиции, они сразу мыслили их в качестве масштабных проектов. Это было радикальное расширение наших представлений об архитектуре. И все же их достижения не были переведены в реальные архитектурные проекты, за исключением, может быть, некоторых работ Леонидова.

Меня привлекло то, что идеи 20-х годов никогда не были реализованы и применены в реальности. В частности, некоторые из этих концепций были рассмотрены в книге Рема Колхаса о Манхэттене, но, несмотря на это, они никогда не были по-настоящему поняты в Европе. Для меня наследие модернизма 20-х годов было этапом самообразования в поисках собственного пути.

Я бы не сказала, что у моих страсти по отношению к России начала двадцатого века была некая идеологическая основа... Это было скорее инстинктивное влечение к новой выразительности, которая просто фонтанировала из архитекторов Малевича, из «проунов» Эль Лисицкого и других работ...

extremely important. During the 1970s and the 1980s this kind of aspiration to change the world disappeared – it is not an attribute of architects working in the office of today. You know, it was not a question to produce some beautiful colour schemes and form elaborations. The architects's work was seen as an aftermath of a certain programme, which came out as a new space types, catalyzing the changes in a city fabric, i.e. a process of a totally different scale, spirit and intention.

What is also important is the way that plans can change architecture itself. Furthermore, the plans which could be generated from this kind of architecture have to have a new kind of

script, inner intention and scale.

Speaking of the artistic ideology of Kasimir Malevich, you can suggest my attempt to translate his artistic language into that of my architecture. As a student at the Architectural Association (in London) I worked in the group of Rem Koolhaas and Elia Zenghelis. We then were attracted by the works and artistic language of Malevich, and none of us understood what we could get out of all that. The answer to that came out of one of his plastic works. This, we saw could be made into architecture, and then we started to research the possibilities of such translation. First, we analysed his "non-objective" tectonics expressed in so-called "architectons"

and thought about how to make this into architecture. Then we started thinking of how to evolve the spatial organism, and of how we would work out the plans as if the "architecton's" organism were a building. I worked a long time on this, and after a while I came to the conclusion that there are various ways of translating it into the language of architecture. In this way, in 1976, there came into being a project-interpretation of one of Malevich's "architectons"; it was something like a bridge over the Thames having a hybrid form that combined a role of an engineering and communication construction with many other public functions - a club, a parking space etc. At the same time, we

were very much impressed by the bridge over the Seine in Paris by Konstantin Melnikov.

Gravity models.

The notion of freedom or liberation in the Russian culture of the early 20th century was very clear, very adamant for me. It could be grasped as liberation from gravity and this immediately implies the breaking of formal and tectonic norms, or, one can get this out of Malevich, "standing on the verge of time". I think that he was trying to tell us that we are very dependent on the Earth's gravity, being Earth creatures, and how strong is the desire for liberation from it's force.

The Revolution then seemed to

Мое влечение было также связано с невероятным архитектурным оптимизмом того периода – тем, что сегодня просто уже не существует. Я считаю, что такой духовный подъем, взрыв имел решающее значение для России. Важно найти причины этого духа. Я ценю огромное значение политической ситуации, но я считаю, что за этим стоит внутреннее отношение и стремление изменить мир через архитектуру. Это чрезвычайно важно. В 70–80-х годах это стремление – изменить мир – исчезло, оно вовсе не присуще современным практикующим архитекторам. Знаете ли, тогда ведь вообще не шла речь о каких-то красивых цветных схемах и формах. Работа архитекторов была следствием определенной программы, нового отношения к профессии, и отсюда – этот новый тип программ и пространств. Если бы кто-то превратил их в своего рода социальных инструментов, они могли бы радикально изменить архитектуру и город. Другая важная вещь – это путь, в котором новые методы проектирования могут изменять архитектуру. Кроме того, городское планирование, которое должно было быть порождено этим типом архитектуры, имело бы совершенно новый дух и внутреннее намерение, новый масштаб.

Что же касается художественной идеологии Казимира Малевича, вероятно, вы могли бы говорить о попытке превращения его художественной системы в моем творчестве в чистую архитектуру, о своеобразном переводе Малевича

на мой собственный архитектурный язык. В качестве студента Архитектурной ассоциации в Лондоне я работала в кругу Рема Колхаса и Элия Зенгелиса. Когда мы были увлечены работами и художественным языком Малевича, никто из нас не знал, что может выйти из такого перевода и вообще как это сделать. И вот, ответ на этот вопрос пришел от одной из его пластических работ. Что-то мне подсказало: «Из этого можно сделать архитектуру», – и мы начали исследование возможностей такой трансляции. Во-первых, мы проанализировали его беспредметную тектонику, выраженную в так называемых архитектонках, и стали обдумывать, как превратить ее в метод проектирования. Тогда мы начали думать о том, как создать пространственный организм и делать планы – если представить себе, что организм архитектора является строением, зданием.

Я работала над проектом длительное время, а затем пришла к выводу, что существуют различные способы ретранслировать беспредметную тектонику на язык архитектуры. Так в 1976 году появился новый проект – интерпретация одного из архитектонков Малевича. Проект был что-то вроде моста через Темзу, но моста, представляющего

> Рис. 3. Токийский офисный строительный проект, 1989. Макет / Model of the Tokyo office building project. Tokyo, 1989



embody and to realise this idea of liberation. There is no revolution now and that's the basic difference. But the architecture then does show a different way of touching the ground, it is lighter. I think, the Russians have it in their culture... The feeling of levitation, the organic feeling of weightlessness is even inserted in their classical ballet.

No, my contacts with the heritage of the Soviet avant-garde don't boil down to leafing through albums and going to museums. I have visited Russia dozens of times, first incognito, and then invited by my friends. Nobody knew me ten or fifteen years ago, but it is at that time that I decided that if a woman wants to continue her education in the field of

modern architecture, then she had better study the main cultural currents of the twentieth century. And this is how it all started. It was important to see the Russian achievements – on paper, and on the spot.

For me, Moscow was fantastic. I think that the idea of liberating space continues to exist. The fantastic thing about Moscow was that, as you stand on the Lenin mausoleum, you feel as if the whole city is bending. And you feel tangential in relation to the spherical surface of the ground. I think that the spirit of Moscow is the spirit of space.

That spirit of the city and its synthesis with Cosmos, makes the works of the Russians more comprehensible.

It's quite overwhelming. You see the Sputniks everywhere, on toothpaste, on souvenirs, on toys. This is the incredible spirit you start to feel as you walk about Moscow. I really felt, for the first time ever, as if I was free from the ground. To make this kind of architecture, embodying the notion of liberation from gravity and from Earth, is another obsession of the Russians. They feel the Cosmos, and this gives birth to a new kind of spatial organisation.

Indeed, in a number of my projects one can feel the absence of gravity pull, or rather, its transcendence. But this idea is not only related to the influence of Moscow. I had the idea, even before I went to Moscow, that the way modern

buildings touch the ground is different from the old ones... My buildings tend towards lightness, as if they are made of glass and air. They are lighter than stone. They touch the ground like a Russian dancer who steps only to fly up again, whereas the English dancer seems to be firmly rooted, like a plant...

Of course, there is a common denominator between architectural culture in Russia and America... A lot of ideas happening in Russia were later translated to America, but not fully. Europeans tend to reach for the clouds and beyond them, whereas Americans go for the sky – hence the skyscrapers. As for the Russians, they reach for the stars. Their ceiling is higher, they are



с собой гибридную форму, сочетающего в себе роль инженерного и коммуникативного сооружения, со многими другими общественными функциями: клуба, парковки и т. д. Параллельно мы тогда были увлечены еще одним проектом – моста через Сену в Париже Константина Мельникова.

Модели гравитации

Вы знаете, понятия «свобода», «освобождение» в русской культуре в начале XX века для меня было наиболее понятным через

представление об освобождении пространства... Оно может быть принято как освобождение от гравитации, и это сразу же подразумевает нарушение определенных формальных и тектонических норм или даже моделирование «состояния на краю времени», что характерно для Малевичем. Я думаю, что он пытался сказать нам, насколько мы как земные существа зависим от гравитации и насколько сильно желание избавиться от нее. Революция появилась как воплощение и реализация этой идеи

свободы. В настоящее время не происходит никакой революции, и это главное отличие того времени от нашего. В тот период архитекторы сознательно занимались поисками способов, по которым их здания касаются земли, так чтобы добиться ощущения невесомости. Я думаю, что у русских есть это в их культуре... Даже в их классический балет встроено чувство левитации, органическое чувство отсутствия веса.

Нет, мои контакты с наследием социалистического авангарда не

могут быть сведены к листанию альбомов и блужданию по музеям. В последние годы я посетила Россию десятки раз – сначала инкогнито, а затем по приглашению друзей. Никто не знал обо мне десять или пятнадцать лет назад, но как раз в тот период я поняла, что если женщина хочет продолжать развиваться в области современной архитектуры, она должна изучить основные культурные течения XX века. Так все это и началось. Было важно увидеть достижение России – как на бумаге, так и на земле.

less inhibited, more adventurous. I think that people in America and Russia are very alike, not just because their mentality related to large-scale spaces is similar. Americans tend to be guided by a kind of Anglo-Saxon, or Germanic thinking, whereas the Russians think in a much more Eastern way. They are occupied by the same dimensions, but their limitations are different.

Reason and feelings.

As you know, in the architectural history of the twentieth century there is, in Western Europe, an avant-garde developing in parallel with the Russian one.

The European avant-garde starts with

Marinetti and futurism, and culminates in Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius. But there is a fundamental difference between these two types of the culture here on the level of thinking. There are two kinds of minds in Western Europe: one is the emotional, the intuitive, and the other is the rational, based on logics. And they have never been able to understand that these two principles can exist in a kind of unity.

Intuitiveness is not simply based on the wish to do something in a certain way, it is grounded in a certain experience and understanding of the situation... Whereas in Russia, things are rather different. The emotional colour there is much more intense, and they

tend to overstep rules and regulations generally accepted in the West. On the one hand this transgression produces an uncomfortable feeling, and on the other it has to do with liberation... They live between transgression and its overcoming...

There are two things now, at the end of the twentieth century, that are of prime importance for architecture. One is to use the latest technology and make our lives easier without interfering with the environment. The other is to keep the notion of simplicity and easiness of relations. Today, at the edge of the century, it is harder to design a simple building than a complicated one. One reason that people are abandon-

ing Modernism is because it is not decorative, and it's so difficult to hide one's mistakes. It is easy to spot the mistakes in a simple building, and it is easy these days to camouflage mistakes in decorations – like decorating a cake. I began with the notion of abstraction – it is not for nothing that I have a degree in maths.

What is my internal, "ancestral" world-view connected with the East? I have lived abroad other than in Iraq where I was born. Of course, there are inherited things. But they are to do not so much with the East as such, but with the conditions of my upbringing, my origins, my family, my school in Iraq. It is hard for me to specify the leading one.

Для меня Москва была чем-то фантастическим. Я думаю, что идея свободного пространства там продолжает жить. Это невероятное ощущение, когда вы стоите у Мавзолея Ленина и чувствуете, как весь город сгибается и вы скользите по касательной к сферической поверхности Земли. Дух Москвы есть дух пространства.

Этот дух и синтез с космосом делают работу русских более масштабной. Поразительно, что вы видите везде спутник, на этикетке зубной пасты, на сувенирах в виде игрушек. Это невероятное чувство, которое возникает, когда ходишь по Москве. Впервые я почувствовала, как будто отрываюсь от Земли. Сделать такую архитектуру, воплощающую чувство свободы от тяжести, земной гравитации, определено было навязчивой идеей русских. Они чувствуют космос, и это приводит к порождению новой пространственной организации.

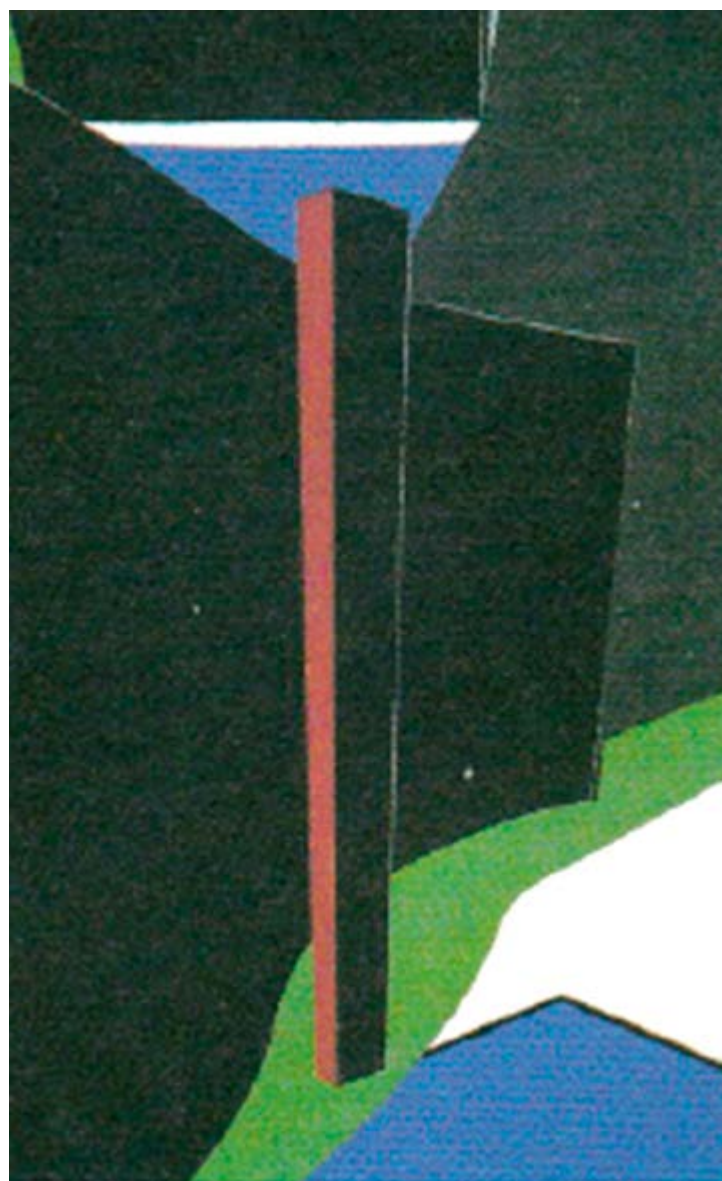
Действительно, во многих из моих проектов проблема противостояния гравитационному притяжению если и не лежит в основе, то по крайней мере присутствует в качестве доминирующей идеи. Но я бы не сказала, что с этой концепцией связана только русская культура. Я имела представление о том, что способы, которыми современные здания опираются на землю, отличается от того как это делалось раньше... Мои проекты стремятся к легкости... Здания как бы сделаны из стекла и воздуха. Они легче, чем камень. Они прикасаются к земле, как русская танцовщица, касаясь

ее, – только чтобы взлететь вновь, тогда как английский танцор кажется приросшим к поверхности, как растение...

Конечно, есть общий знаменатель между архитектурной культурой в России и Америке... Многие идеи появились в России, а позже они появляются в американском переводе, но не полностью. Европейцы, как правило, тянутся к облакам и над ними, как американцы, стремятся к небу – отсюда их небоскребы. Россияне обращаются к звездам. Для них потолок выше, у них меньше запретов и больше авантюризма. Я думаю, что люди в России и Америке очень похожи – не только из-за схожей ментальности, связанной с большими масштабами пространств. Американцы, как правило, руководствуются англосаксонским или немецким мышлением, в то время как россияне мыслят, следуя скорее восточным моделям. Они имеют дело с одними и теми же размерностями, только их ограничения различны.

Разум и чувства

Вы знаете, конечно, что в истории архитектуры XX века авангард в Западной Европе развивается параллельно с российским. Европейский авангард начинается с Маринетти и футуризма и достигает кульминации в работах Ле Корбюзье, Мис ван дер Роз, Гропиуса. Но есть фундаментальное различие между двумя типами этой культуры, и оно заключается в способах мышления. В Западной Европе существует два типа мышления: эмоциональный



Culture is interaction, history is interaction, our own build-up is the result of interaction, and it is difficult to point to one specific thing. There are, of course, degrees of morality, rules of ethics that are an integral part of my personality. But they are also a part of my education. My background is among the best – I have always been encouraged to think progressively and independently. All of these elements of culture are interconnected, and that's typical of the Middle East. My father was from the generation that fought the British Mandate and was against imperialism, and he was a socialist. He went to school here, as did my brothers, so my background is not

typically Middle East. And we travelled a lot when I was young. I always ask myself, to what extent I feel my consciousness connected with the East and whether this connection influences my projects or not... Some critics see a connection between my layouts and Arabic calligraphy... I don't know... Maybe they mean fluidity of the lines... Turning back to the field of architecture, I would say that the original conception undergoes serious conversion, before getting to the stage of this "calligraphy of the plan"...

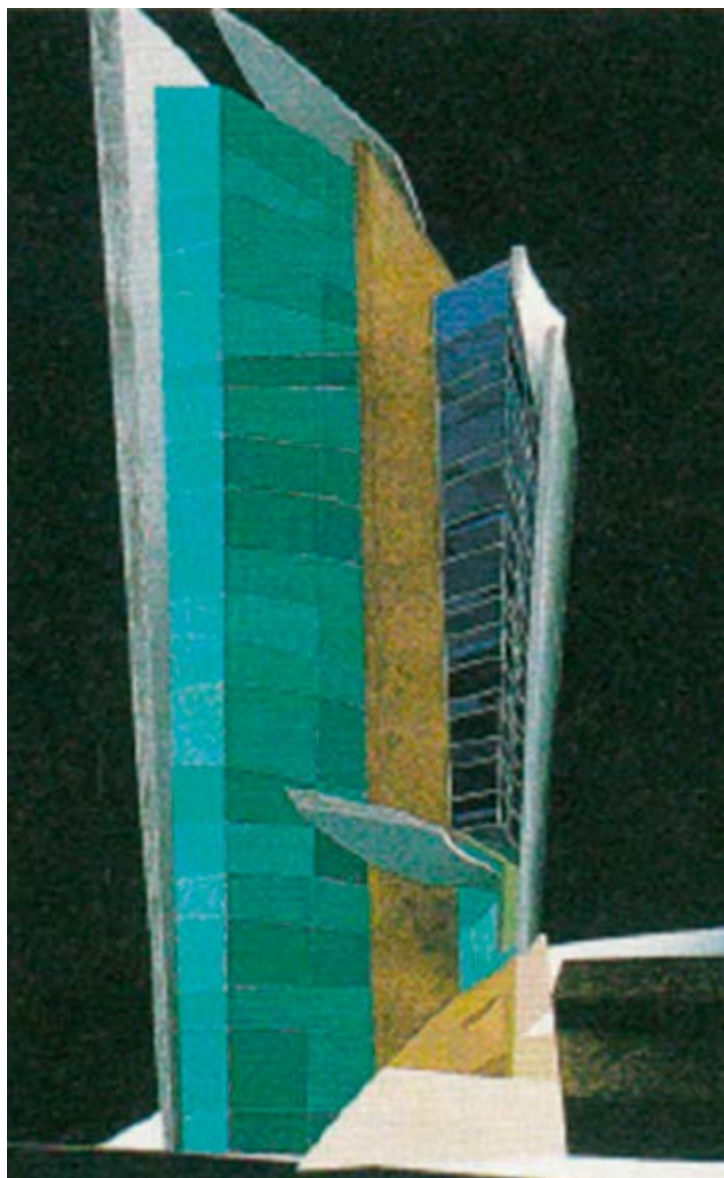
Drawing as a strategy.

On the whole, the project begins as a notion of abstract composition and its

fragmentation. The plan, whether it is an urban plan or an architectural plan of a building, is articulated and dissected. Then the analysis of its components serves as a basis for making conclusions about the synthesis of the new project. Some of its areas become energetic, and others are fluent. The plan then is refunctionalised by way of a series of metamorphoses. This was the way it started, this was the boom of my student years.

You can't start a new thing in the old way. The projections, the drawings, the studies could not be done in conventional terms. This was the breakthrough. Stuck together, these things made a

new mode and rhythm of work. Plus, they stimulated my constant desire to do something new, to make a new programme, a new architecture. As I have already said, my work is an attempt to reject conventional things... In fact, I cannot really present my project in conventional terms. It is important for me to see it in a different light. The stage of drawing is always the testing ground for my ideas. Thus, drawing in my work has a double or even ambiguous function, it is also an instrument for experiments and a final product of a new genre of making perspective architectures. I draw not to illustrate, but to check out ideas which I want to bring



(интуитивный, иррациональный) и основанный на логике. Западноевропейцы до сих пор не могут себе представить, что эти принципы могут существовать и в форме синтеза, то есть могут быть объединены.

Интуитивность не просто основана на стремлении делать вещи определенным образом, она рождается в определенном опыте и понимании ситуации. В России совсем другое. Эмоциональная окраска гораздо более интенсивная, как правило, она выходит за рамки общепринятых на Западе норм. С одной стороны, это нарушение правил создает неприятное ощущение, а с другой – оно имеет связь со свободой... Они живут между преступлением и его преодолением...

В конце XX века существуют две вещи, которые имеют большое значение для архитектуры. Одна заключается в том, что необходимо использовать современные технологии, чтобы сделать нашу жизнь проще, не повредив при этом окружающую среду. Вторая – в необходимости стремления к простоте и непринужденности отношений. Сегодня, на рубеже столетий, труднее спроектировать простое здание, чем сложное. Одна из причин, по которой люди отказываются от модернизма, состоит в том, что он лишен декоративности, так что чьи-то ошибки трудно спрятать. Они очень заметны в простом здании, но теперь их легко замаскировать украшением – поскольку мы украшаем здание, как торт. Я начала с концепции абстракции, и это не случайно: у меня есть диплом по математике.

Каково мое внутреннее, «наследственное» мировоззрение с Востока? Я жила в основном за границей, а не в Ираке, где родилась. Конечно, что-то я унаследовала. Но оно не связано с Востоком в целом, скорее с условиями моего образования, моего происхождения, моей семьи, моей школы в Ираке. Трудно определить, что из всего этого главное. Культура – это взаимодействие, история – это взаимодействие, наш собственный рост – результат многочисленных взаимодействий, поэтому трудно указать на одну конкретную вещь. Конечно, существуют моральные нормы, этические нормы, которые преодолели являются частью меня, моей личности. Но это тоже часть моего образования. Моя окружающая среда была очень хорошей: меня всегда учили думать современно и самостоятельно. Все эти элементы культуры взаимосвязаны, и это характерно для Ближнего Востока. Мой отец был из поколения, которое боролось с британской колонизацией, и он был против империи, он был социалистом. Он посещал школу здесь, в Лондоне, и мои братья тоже, поэтому мое прошлое не очень тесно связано с Ближним Востоком. Мы много путешествовали, когда были маленькими. Я всегда задавала себе вопрос, в какой мере и чувствую ли я вообще что-то связанное с Востоком и оказывает ли эта связь какое-либо подсознательное влияние на мои проекты?.. Некоторые критики находят резонанс между дизайном моих проектов

into architecture. I draw things which present the idea in its most naked form. These ideas stand divorced from the specifics of the functional task. From the objectness of the object – exactly like Malevich... Via a series of drawings and changing a viewpoint several times one can arrive at the nature of the object. Via drawing, the object unfolds, showing aspects that you'd never believe were there. The drawing is not only a means for presenting the object and its designing, but also an instrument for analyzing the architectural result. Even when the drawing becomes an object of art, like those you can see on the walls of my studio, it is only a procedure for

и арабской каллиграфией... Я не знаю... Может быть, они имеют в виду общую легкость линий... Возвращаясь к области архитектуры, я бы сказала, что первоначальная концепция подвергается серьезной конверсии, прежде чем она достигнет этапа «каллиграфии плана»...

Рисунок как стратегия

В целом проект начинается с идеи абстрактной композиции и ее фрагментации. Образ плана, будь то градостроительный или архитектурный план отдельного здания, артикулируется и расчленяется, чтобы затем, на базе анализа его составных частей, сделать выводы относительно синтеза нового проекта. Некоторые из частей плана становятся энергичными и напряженными, а другие – плавны и размыты. Полученный таким образом план рефункционализируется через серию метаморфоз. Так я начинала строить свой метод работы во времена бума моих студенческих лет.

Никакая новая вещь не может быть построена по-старому. Проекция, эскизы, учебные задания не могли быть выполнены в стандартных условиях. Это было для меня важным научным открытием. Все это создало новый формат и ритм работы... Они стимулировали мое постоянное стремление к чему-то новому, новую программу для новой архитектуры. Как я уже сказала, моя работа – это попытка отказаться от общепринятых, тривиальных вещей... На самом деле я бы и не смогла представить свой проект общепринятым способом. Для меня

revealing the nature of the design task. Although, yes, in some cases the drawing does take a life of its own as in the case of Peak Hong Kong – and it can tell whole stories too!

Changing the points of view

Actually, in some of my projects, my idea of the city is presented as an art composition depicted from above, as if someone is looking at the city from God's position. Yes, in this case I use the texture of the city as a canvas, in order to paint on it giant suprematist compositions... From a new point of view, drawing is a way of beginning a long conversation that is making a project. We draw a project, we draw the city, but

очень важно представить архитектурную проблему в другом свете, в новом ракурсе. Фаза рисунка и живописи всегда была испытательной площадкой для архитектурных идей, которые я хочу развивать в проекте. Таким образом, картина в моей работе имеет двойную, неоднозначную функцию, это также инструмент для экспериментов и конечный продукт нового жанра – создание перспективных архитектур. Я рисую не для иллюстрации, а для проверки силы идей, которые хочу ввести в архитектуру. Я рисую вещи, которые представляют концепцию в ее самой чистой форме. Это идеи, которые отстранены от специфики функциональной задачи. От предметности объекта – как у Малевича... Через серию эскизов и смену ракурсов можно достичь глубины предмета. Через рисунок объект раскрывается, демонстрируя новые аспекты, о существовании которых мы не подозреваем. Эскиз – это не только средство представления объекта и его дизайнера, но и инструмент анализа архитектурных результатов. Я могу сказать, что даже когда эскиз полностью становится живописным произведением – как те, которые вы видите на стенах моей студии, – он рождается только как средство выявления сущности проектной задачи. Правда в некоторых случаях эскизы оживают, как в моем проекте для Клуба Пик в Гонконге, и они могут рассказывать целые истории.

Изменение точек зрения

Действительно, в ряде проектов моя

at the same time the drawing implies that the city depends on many external contexts and changes under their influence. In the process of drawing the abstraction we analyze the object and change the project. These days we see the world from different points of view. Even 200 years ago nobody could have seen a city from a bird's eye view. We can experience things from so many different angles these days – from a train, a car, an airplane – we have such a novel feeling of speed; does this not mean that, while making a project, we have to see the world from all these different viewpoints? We must use the situation that we are in, take advantage of all the

идея города представлена как превосходная живописная композиция, изображаемая сверху, как будто кто-то смотрит на город с позиции Бога. Соглашусь, что тут происходит использование текстуры города как своего рода холста, на котором я пытаюсь строить масштабные супрематические композиции... Рисование с новых точек зрения – это прием, который знаменует начало продолжительного диалога, который и есть создание проекта. Эскизный проект, зарисовки города, но в то же время процесс рисования показывает, что город зависит от множества внешних контекстов, что он меняется под их воздействием. В процессе эскизирования и абстрагирования определенных признаков объект анализируется, и проект изменяется. Сегодня мы видим город с разных точек зрения. 200 лет назад никто не имел возможности увидеть город с высоты птичьего полета. В настоящее время мы можем воспринимать вещи с разных точек зрения – из поезда, из автомобиля, из самолета – у нас такое необычное чувство скорости. Разве это не значит, что мы должны рассматривать мир со всех этих точек зрения в процесса проектирования? Мы должны воспользоваться ситуацией, в которой мы оказались, воспользоваться нашими достижениями и уникальностью этого исторического момента.

Как видите, в процессе проектирования у меня нет предварительно избранной методологии, не требуется заранее заданного баланса между интуицией и умозрительным

achievements and the uniqueness of this historical moment.

As you can see, in the process of designing I don't have any preliminary methodology, there is no need to set a balance between intuition and conceptual design beforehand. I begin with thought and image which define how the world should look after my intervention. This is what most architects do, they have an image in their head, and then they need a couple of hours for the design. In my case, I make experiment after experiment, trying to get at the target. At the same time, one must think about the rules, the restrictions – if you are doing a house you must not

дизайном. Я начинаю с идеи и картины, которая определяет, как все должно выглядеть в мире после моего вмешательства. Это делает большинство архитекторов, – если создается некий образ, а затем они нуждаются в нескольких часах для проектирования. В моем случае я делаю эксперимент за экспериментом, пытаюсь достичь цели. В то же время кто-то должен думать и о правилах, рестрициях, – если вы строите дом, не стоит забывать, что в нем будут жить люди. Затем интегрируйте изображение и процесс в космос, затем проверьте полученную идею в контексте среды и программы-функции. Все это должно происходить одновременно. Основная идея развивается в концепцию, концепция развивается в проект и, наконец, проект достигает уровня архитектуры.

Я не могу определить, является ли конечный образ объекта идеальным, ощущаемым и желаемым с самого начала. Заполняется ли он постепенно субъектом, сознанием, решается как конструкция и т. д. Или образ проекта подвержен эволюции проектного процесса: исследование, варианты, отказы, находка и детализация... Иногда картинка возникает с самого начала, а затем это просто вопрос упрощения и поиска технологий для ее производства в материале. Иногда образуются некие циклические траектории – у меня есть предварительный эскиз того, что, как мне кажется, нужно получить, но пока я работаю над ним, проект движется, уходит куда-то. Неред-

forget that people are going to live in it. So then you integrate the image and the process in space, after which you check out the completed idea in the context of the environment and the programme-function. All of this should be happening simultaneously. The basic idea develops into a concept, the concept is developed into a project and, finally, the project becomes architecture.

I cannot say whether the final image of the object is ideal, perceived and desired from the beginning. Whether it is gradually filled out by the subject, the conscious, worked out as a construction etc., or this image is subject to evolu-

tion in the process of the designing itself: research, variants, refusals, finding and detalisation... Sometimes, it comes to me very clearly at the beginning, and then it is matter of simplifying it and searching for technologies for its material production. Sometimes, some cyclic trajectories occur: I have a kind of preliminary sketch of what I think will happen, and then the project changes as I work on it. In the end of this hard travel I often come back to the original sketch, but even such kinds of trajectories are useful, because the project has to be tested and simplified and worked out until there is nothing unnecessary in it. When an idea is born, I sketch it,

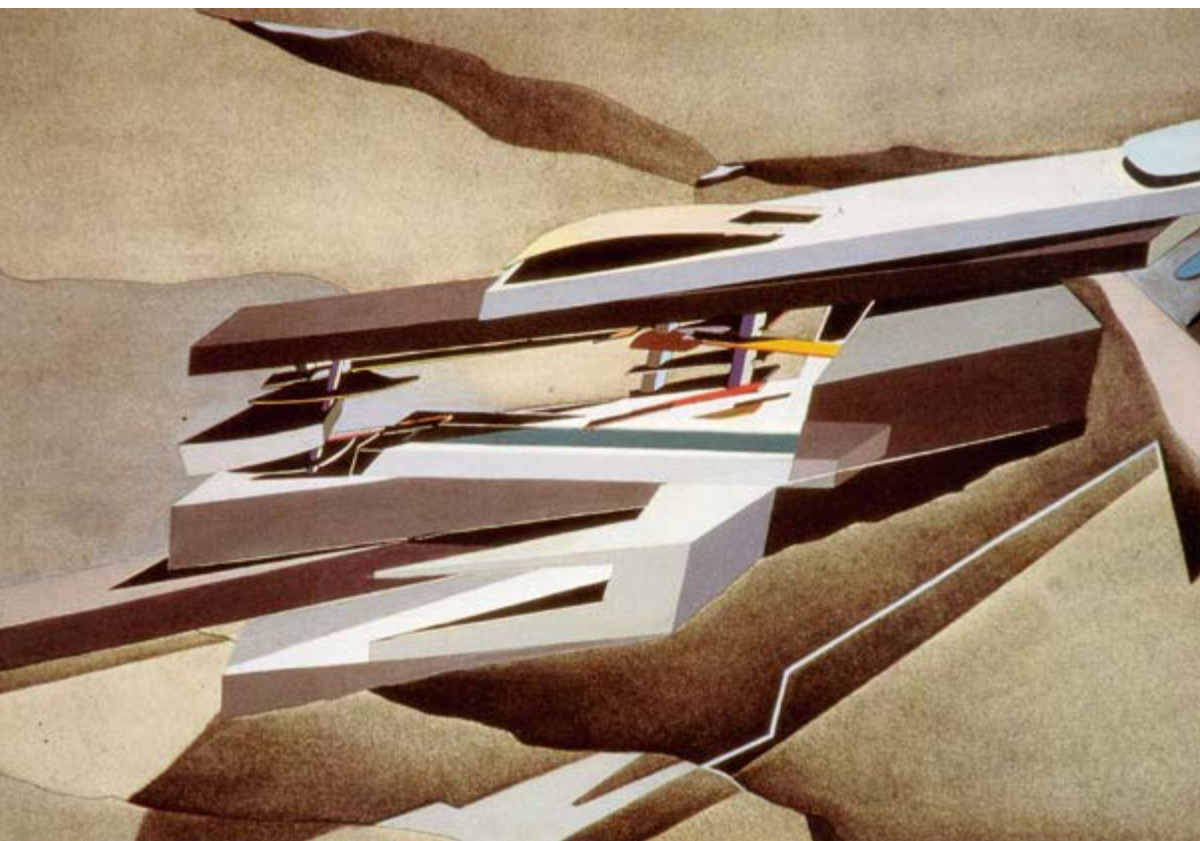
and then I do the diagrams and send them to my people. Then the idea starts going back and forth, then I check it and it begins to settle. All factors must work together, and not simply combine. When I was young I used to draw the same thing thousands of times to improve it, but it did not happen. Now my head is clear like a screen, and I draw on that. When my mind is clear, then I draw.

The new.

The young entering into architecture seems to have divided into two vectors: visionary and conceptual architecture, architecture of ideas on the one hand and practical architecture meant for construction on the other. However, I

think that what we try to do, really, is to maintain a laboratory for developing ideas to cover both the visionary and the pragmatic worlds. It's very important to do this, since without this synthesis you cannot develop an architecture. When you are actually building, there are so many limitations – not intellectual ones, but to do with regulations and that sort of thing.

Yes, today I absolutely believe that architecture which combines conceptualism and realism is more worthy than purely practical one. Although things become difficult when there's any degree of inventiveness. You know, people in the world these days, they



^ Заха Хадид, проект клуба «Пик» в Гонконге, 1982-1983 / Zaha Hadid. Hong Kong Peak, 1982-1983

ко после трудного путешествия я возвращаюсь к первоначальной концепции, но даже эти траектории никогда не излишни, потому что проект должен быть протестирован, упрощен и развит, пока в нем не останется ничего лишнего. Итак, когда идея рождается, я рисую ее, рисую диаграммы и отправляю ее своим людям. Затем идея начинает двигаться туда и обратно, затем

я проверяю ее, и она начинает устраиваться. Все факторы должны работать вместе, а не просто комбинироваться. Когда я была маленькой, я пыталась что-то улучшить, нарисовав одно и то же тысячу раз, но ничего не получалось. Теперь моя голова «чиста, как экран», и я использую ее. Я работаю над проектом только тогда, когда мой разум ясен.

Новое

Новое поколение, входящее в архитектуру, похоже, разделено на два вектора: визионерная и концептуальная архитектура, обусловленная идеями, – с одной стороны, и практическая архитектура, предназначенная для строительства, – с другой. Тем не менее я думаю, что мы пытаемся создать лабораторию для разработки идей, которые соединяют оба мира, визионера и прагматика. Крайне важно это сделать потому, что без такого синтеза мы не сможем развивать архитектуру. Когда мы строим, существует так много ограничений – не интеллектуальных, а связанных с правилами и ограничениями, и т. д.

Да, я сегодня защищаю позицию, что архитектура, сочетающая концептуализм и реализм, более ценна, чем чисто практическая архитектура. Я верю в это абсолютно. Тем не менее все становится исключительно трудным, когда архитектор предлагает нестандартный уровень инноваций. Вы же знаете, ведь люди сегодня просто покупают. Они покупают то, что они видят, и то, что они привыкли видеть. Если такое здание не было построено до сих пор, они не могут его понять и поэтому не могут рассматривать его как продукт. Архитекторы и девелоперы сами начинают стесняться проектировать и создавать вещи, не совсем узнаваемые и само собой разумеющиеся. Они избегают риска, часто отказываясь от своих идей. Мы говорим о людях, которые, если бы у них не было этой самооценки, могли бы сделать

just shop. They buy what they can see and what they get used to see. And if this building has not happened before, they cannot understand it, cannot see it as a product. Architects and developers became worried about building something that was not immediately obvious, and they abandon their ideas to avoid the risks – people who could have done wonderful innovative work if it was not for this self-censorship. And the building industry is also at fault. They want to maintain the existing system, while imposing strict requirements concerning certain ventilating facades, metal walls, angles acceptable for walls and that sort of thing. The minute you

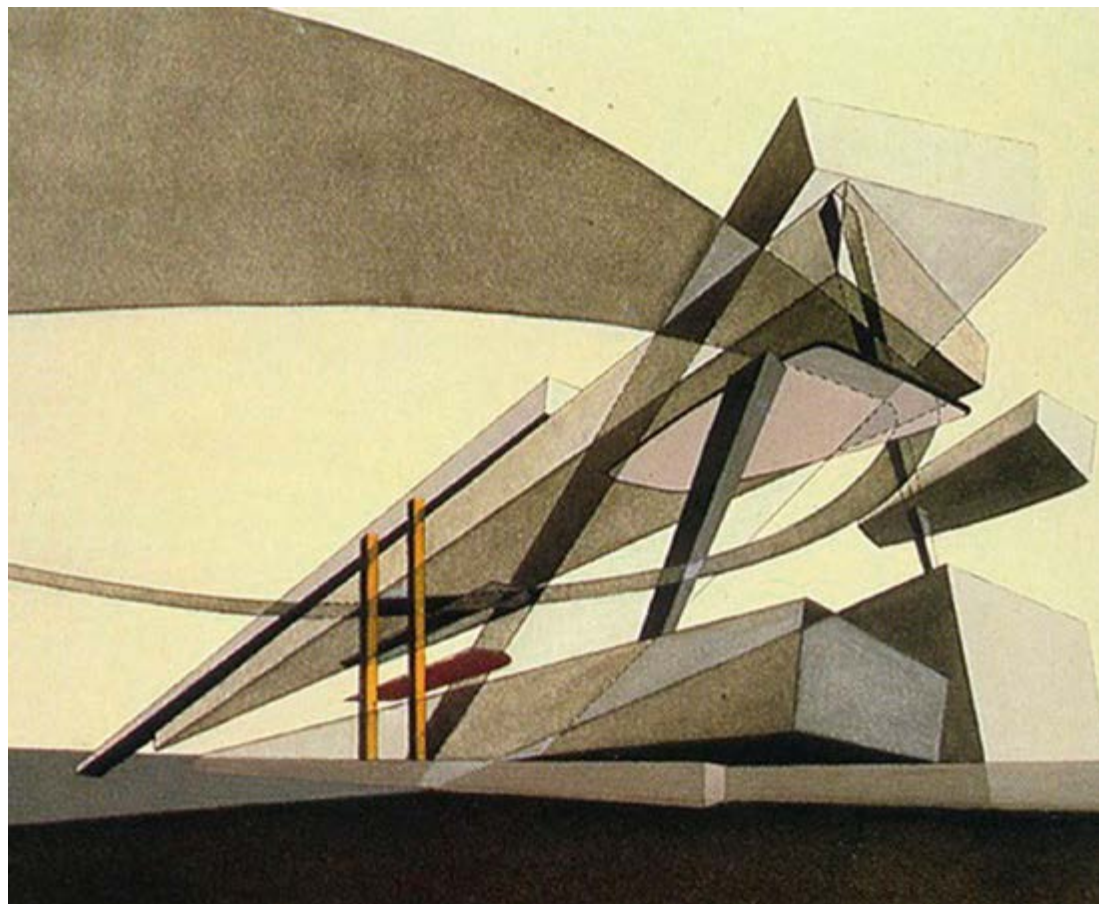
try to break these conventions, they double their risk and prices. And in this situation it becomes very difficult for someone young to do really innovative projects. The most conventional of all is the fact that they spend an hour on the design, and then a year planning the building. I think it happens when the people in charge don't understand that it does not all boil down to a nice elevation or comfort... That a building has to have an impact on the city. That's why the French are so fantastic with their far gone context projects financed by the government. They have an area consciousness, they realize that they should do more than just another build-

ing. I see the similar changes beginning to happen in Europe and America, because they are going to do very large projects, and they realize that for this they require some very strong ideas of a different scale to create integrity of the urban fabric. This will inevitably change the design of the buildings.

For us, the most important thing at the moment is to prove that what we do is real, that it is possible, and that a new architecture is possible and desirable, no weaker than the conventional architecture, and is going to have more impact on the development of the city. My main interest, possibly as yet subconscious, is how to make really major urban projects

that work as giant "spatial pictures" and present energies and vectors that form the dynamics of the city. Thus, I think we are gradually stepping out of the single building scale, looking at whole urban territories in search of new strategies for development of the urban fabric.

отличную инновационную работу. Строительство также ориентировано неверно. Они хотят обеспечить соблюдение всей существующей системы, предъявляя жесткие требования: какими должны быть вентилируемые фасады, какими должны быть стены, какие углы приемлемы для стен и все, тому подобное. В тот момент, когда вы пытаетесь нарушить эту конвенцию, они удваивают свой риск и, конечно же, цену на конечный продукт. В этой ситуации молодому человеку очень сложно создавать действительно инновационные проекты. Самое обычное дело, когда они хотят спроектировать все в течение часа, а затем позволяют себе угробить целый год на планирование строительства. Я считаю, что это происходит, когда люди, которые управляют процессом, не видят и недостаточно понимают, что понятие хорошего здания не сводится к красивому фасаду или комфорту... Что здание должно оказать влияние на город. Вот почему французы настолько фантастичны в отношении своих широкомасштабных контекстуальных проектов с государственным финансированием. Они имеют особую чувствительность к окружающей среде, они понимают, что нужно разработать нечто большее, чем просто обычное здание. Я вижу, что изменения происходят в одном и том же направлении – как в Европе, так и в Америке, потому что строятся действительно большие проекты, и становится понятно, что необходимы мощные идеи для организации целостности



городской ткани. Идеи с иным масштабом. Это неизбежно изменит дизайн зданий.

Для нас самое главное на данный момент – доказать, что то, что мы делаем, реально, что это возможно и что новая архитектура является возможной и желательной,

чтобы она не была более уязвимой, чем обычная архитектура, и все более влияла на развитие города. Мой главный интерес, который все еще находится на почти подсознательном уровне, – это большие урбанистические проекты, которые работают как колоссальные «про-

странственные картины» и которые представляют силы и векторы, образующие динамику города. Итак, мне кажется, мы постепенно покидаем объект единого здания и направляемся на исследование целых в поисках новых стратегий освоения городской ткани.